

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Isadora Saraiva Vianna de Resende Urbano

**Políticas do desejo: considerações sobre psicanálise e feminismo em
A câmara sangrenta e outras histórias, de Angela Carter**

Belo Horizonte

2022

Isadora Saraiva Vianna de Resende Urbano

**Políticas do desejo: considerações sobre psicanálise e feminismo em
*A câmara sangrenta e outras histórias, de Angela Carter***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e
Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Aline Magalhães Pinto

Belo Horizonte

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

2022

C323c.yu-p Urbano, Isadora Saraiva Vianna de Resende.
Políticas do desejo [manuscrito] : considerações sobre psicanálise e feminismo em A câmara sangrenta e outras histórias, de Angela Carter / Isadora Saraiva Vianna de Resende Urbano. – 2022.

201 f., enc.: il., fots., color., p&b.

Orientadora: Aline Magalhães Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literaturas e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 190-201.

1. Carter, Angela, 1940- – Câmara sangrenta e outras histórias – Crítica e interpretação – Teses. 2. Contos ingleses – História e crítica – Teses. 3. Contos de fadas – Teses. 4. Feminismo e literatura – Teses. 5. Psicanálise e literatura – Teses. I. Pinto, Aline Magalhães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 823.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Políticas do desejo: considerações sobre psicanálise e feminismo em "A câmara sangrenta e outras histórias"*, de Angela Carter, de autoria do Mestrando ISADORA SARAIVA VIANNA DE RESENDE URBANO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jonas Miguel Pires Samudio - FALE/UFMG (PD)

Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci - UNESP 

Belo Horizonte, 18 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury**, Professora do Magistério Superior, em 18/08/2022, às 19:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto**, Professora do Magistério Superior, em 19/08/2022, às 09:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogério Cordeiro Fernandes**, Professor do Magistério Superior, em 20/08/2022, às 06:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Jonas Miguel Pires Samudio**, Usuário Externo, em 25/08/2022, às 22:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1632756** e o código CRC **5257F4A4**.

*Para minha mãe, Silvania, e minha avó, Dolores – meus amores;
& para meu marido, Gabriel – amor meu;
e a todos os que compartilham o prazer extraordinário de ler Angela Carter.*

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à UFMG, pela oportunidade de ter feito essa pesquisa num ambiente capaz de reconhecer e valorizar os conhecimentos que vêm de todos os campos, e à FAPEMIG, por ter me concedido uma bolsa de pesquisa durante todo o período do mestrado. Agradeço também à minha orientadora, Aline, pela excelente parceria durante esses dois anos e meio em que estivemos trabalhando juntas nesse projeto; por todas as leituras atentas, os encontros de orientação, os comentários sobre o texto e sugestões bibliográficas que enriqueceram tanto esse trabalho, muito obrigada.

Também gostaria de agradecer aos membros da banca, Cleide Antonia Rapucci, Jonas Miguel Pires Samúdio e Maria Zilda Ferreira Cury, por se disponibilizarem a ler e contribuir para que essa dissertação possa oferecer o melhor do que a pesquisa pôde extrair. Em tempo, por tornarem este ritual de defesa um momento alegre e memorável! Agradeço, também, à professora Lúcia Castello Branco, por gentilmente ter se oferecido para ser suplente na defesa.

Em tempo, agradeço ainda aos colegas dos grupos *Espaços da Literatura Contemporânea e Mito e Modernidade* pelas ótimas trocas, de que nossas pesquisas e curiosidade sempre tiram proveito. Pelo mesmo motivo, muito obrigada também aos colegas e professores da Escola Brasileira de Psicanálise e do Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais.

Por último, gostaria de expressar minha gratidão a Angela Carter, pela obra excepcional.

Um agradecimento especialmente afetuoso

Deixo aqui também meu agradecimento especial para as pessoas queridas que estiveram comigo ao longo dos últimos anos, acompanhando essa empreitada e torcendo por mim. Em primeiro lugar, agradeço à minha mãe, pelo apoio constante e pelo amor que sempre soube me transmitir. Agradeço também à minha avó, por todos os cuidados e por tanto amor, e à

Tetê, pelo carinho imenso. À toda a minha família, por estar sempre na torcida e me incentivar a ir além, muito obrigada!

Não poderia deixar de agradecer, também, aos amigos e familiares “emprestados”, com menções honrosas para os queridos Bia, Guilherme, Alice, Laris, Marina, Cecília, Otávio, Lorena, Jardel, Camila, Rose, Toninho e Lô – com quem a vida fica bem mais divertida e alegre. Obrigada pelos risos, pelos papos, pelas prosas.

Finalmente, agradeço aos dois seres que tornam nossa casa um verdadeiro lar: Arya, pela companhia gostosa e pelos muitos lambeijos matinais, e Gabriel, por tanto amor e companheirismo, pela paciência e animação para ouvir e falar de Angela Carter durante todo esse tempo, e pelas alegrias de cada dia.

Toda arte, de qualquer tipo, faz parte da política – ela ou expressa ou critica uma ideologia.¹

— Angela Carter, *Notes on the Gothic Mode*

¹ No original: “All art, of any kind, is part of politics – it either expresses or criticizes an ideology.”

Resumo

Políticas do desejo: considerações sobre psicanálise e feminismo em *A câmara sangrenta e outras histórias*, de Angela Carter

O presente trabalho parte da perspectiva de que as histórias de *A câmara sangrenta* são, ao mesmo tempo, literatura e crítica, fornecendo em linguagem ficcional as chaves para as interpretações de Carter sobre o conteúdo latente dos contos de fadas de que seus contos se originam. Com esse ponto de partida, buscamos investigar a posição crítica dos contos da coletânea, individualmente e, em alguns pontos, comparativamente, procurando analisar a relação entre as histórias de Carter e as obras a que se endereçam, sobretudo os contos de Perrault e de Grimm, já que a maior parte das histórias de *A câmara sangrenta* relaciona-se com suas narrativas, embora também contenham referências intertextuais as mais diversas. Para realizar a análise, procuramos articular a leitura cerrada dos contos com os intertextos mais significativos que identificamos, além de recorrer a paratextos como manuscritos, rascunhos, entrevistas e textos jornalísticos de Carter e ao material crítico já produzido sobre a obra da autora, e selecionando o aporte teórico mais conveniente a cada caso, já que cada conto demandou um percurso de análise e de pesquisa específico.

Pela investigação, observamos que Carter se apropria do material latente dos contos de fadas pondo-o sob o holofote, ou seja, colocando-o no primeiro plano narrativo, de modo a criar histórias que subvertem, extrapolam, atualizam e colocam interrogações sobre os conteúdos que os contos de fadas trariam somente em latência, razão pela qual se faz sensível o diálogo com *A psicanálise dos contos de fadas* (1976), de Bruno Bettelheim. Constatamos ainda que, valendo-se sobretudo de um procedimento regido pela diferença e pela desconstrução – isto é, alternando variáveis como voz narrativa, capacidade de agência, grau de realismo e complexidade psíquica, por exemplo –, os contos de Carter enfatizam seu posicionamento crítico feminista em relação à condição de opressão das mulheres, e que nos levam por diversos caminhos a indagações sobre desafios como a construção da própria identidade, os encontros e desencontros amorosos, a aproximação entre o erótico e a violência, a importância das condições sociais e materiais na subalternização das mulheres e as contradições que atravessam os interesses e desejos dessas personagens; a essas questões, os contos de *A câmara sangrenta* oferecem vislumbres de horizontes alternativos, abrindo um leque de possibilidades para além daquelas que os contos de fadas clássicos oferecem.

Palavras-chave: Angela Carter. *A câmara sangrenta*. Contos de fadas. Psicanálise. Bruno Bettelheim. Feminismo. *The Bloody Chamber*. Gótico. Literatura inglesa.

Abstract

Politics of Desire: Considerations on Psychoanalysis and Feminism in *The Bloody Chamber and Other Stories*, by Angela Carter

The present work starts from the perspective that the stories of *The Bloody Chamber* are, at the same time, literature and criticism, providing in fictional language the keys to Carter's interpretations of the latent content of the fairy tales from which her tales originate. With this starting point, we seek to investigate the critical position of the stories in the collection, individually and, in some points, comparatively, trying to analyse the relationship between Carter's stories and the works they address, especially the tales by Perrault and Grimm, since most of the stories in *The Bloody Chamber* are related to its narratives, although they also contain the most diverse intertextual references. To carry out the analysis, we tried to articulate the close reading of the stories with the most significant intertexts that we identified, in addition to resorting to paratexts such as manuscripts, drafts, interviews and journalistic texts by Carter and the critical material already produced about the author's work, and selecting the most convenient theoretical contribution to each case, since each story required a specific path of analysis and research.

Through the investigation, we observed that Carter appropriates the latent material of fairy tales, putting it under the spotlight, that is, placing it in the narrative foreground, in order to create stories that subvert, extrapolate, update and pose questions about the contents that fairy tales would bring in latency, hence the importance of the dialogue with *The Uses of Enchantment* (1976), by Bruno Bettelheim. We also note that, relying mainly on a procedure governed by difference and deconstruction – that is, alternating variables such as narrative voice, agency, degree of realism and psychic complexity, for instance – Carter's stories emphasise her feminist critical position face to women's oppression, and that lead us through different paths to questions about challenges such as the construction of one's own identity, love encounters and disagreements, the approximation between the erotic and violence, the importance of social and material conditions in the subordination of women and the contradictions that cross the interests and desires of these characters; to these questions, the stories of *The Bloody Chamber* offer glimpses of alternative horizons, opening up a range of possibilities beyond those offered by classic fairy tales.

Keywords: Angela Carter. *The Bloody Chamber*. Fairy tale. Psychoanalysis. Bruno Bettelheim. Feminism. Gothic. English literature.

Sumário

Introdução	12
A câmara sangrenta	29
O sr. Lyon faz a corte	50
A noiva do tigre	65
O gato de botas	85
O rei dos elfos	102
A filha da neve	115
A senhora da casa do amor	128
O lobisomem	145
A companhia dos lobos	153
A loba Alice	166
Momento de concluir	184
Bibliografia	190

Introdução

Foi em 1976, quando Angela Carter trabalhava numa tradução dos *Contos de Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, encomendada pela editora Gollancz, segundo relata o biógrafo Edmund Gordon em *The Invention of Angela Carter* (2017), que surgiram os primeiros vislumbres do que viria a ser a coletânea de contos de *A câmara sangrenta*, de 1979. Na época, como parte da pesquisa para esse trabalho de tradução, Carter também leu e se interessou pelo então recém-lançado *A psicanálise dos contos de fadas* (1976), de Bruno Bettelheim, no qual o psicanalista defendia a tese de que os contos de fadas seriam capazes de oferecer consolo às crianças e de ajudá-las a elaborar questões difíceis, sobretudo em temas ligados ao sexo e à morte. Paralelamente, nos últimos anos da década de 1970, Carter também vinha trabalhando em *The Sadeian Woman* (1978), um ensaio polêmico sobre a literatura do Marquês de Sade, em que procurava demonstrar como Sade poderia ser considerado, com todas as ressalvas, um aliado do feminismo, na medida em que colocava às claras as relações de dominação entre os gêneros a partir da explicitação das forças sociais em jogo e defendia a liberdade sexual das mulheres. Entre as muitas experiências de Carter que antecederam a escrita dos contos de *A câmara sangrenta*, as leituras dos contos de Perrault e do livro de Bettelheim, junto às reflexões de *The Sadeian Woman*, foram algumas das que produziram mais marcas reconhecíveis nas histórias da coleção, por fornecerem bases para a ponte que Carter criaria em seus contos entre os contos de fadas, a psicanálise e as questões femininas.

Talvez porque levasse seus contos verdadeiramente a sério, no sentido de escrever histórias não apenas muito sofisticadas literariamente mas também provocadoras nos termos psicanalíticos e políticos, seus contos foram classificados algumas vezes como histórias de fadas feministas ou “para adultos”, classificações de que, no entanto, Carter procurou diversas vezes afastar de sua obra. Em entrevista a John Haffenden (1985), ela disse: “Minha intenção não era escrever ‘versões’ ou, como disse a edição americana do livro, horrivelmente, contos de fadas ‘adultos’, mas de extrair o conteúdo latente das histórias

tradicionais e usá-los como começos de novas histórias.”² (CARTER, 2019, s/p. Tradução minha.) Devido a essa resistência por parte da autora, Edmund Gordon considera que Carter parecia não querer que a crítica de *A câmara sangrenta* restringisse as possibilidades interpretativas das histórias do livro à ideia reducionista de que a obra seria uma releitura feminista, envolvida simples e panfletariamente com as questões de gênero, como explica o biógrafo:

Quando [Carter] foi questionada em 1985 se a sua intenção era de subverter e feminizar uma forma patriarcal, ela disse: “Na verdade não. Eu estava pegando... o conteúdo latente dessas histórias tradicionais e usando isso; e o conteúdo latente é violentamente sexual. E, porque eu sou uma mulher, eu leio dessa maneira.” Ela estava sendo levemente dissimulada – ela sabia perfeitamente que escrever abertamente sobre sexualidade feminina era perturbar uma norma cultural – mas as suas observações sugerem que ela estava ficando irritada com a maneira pela qual os comentaristas estavam selando o significado das histórias na esfera das políticas de gênero.³ (GORDON, 2017, p. 268. Tradução minha.)

A insistência de Carter na origem de suas histórias a partir do “conteúdo latente” dos contos de fadas nos conduz de volta à psicanálise e às análises propostas por Bettelheim, fundamentais se quisermos compreender o tipo de diálogo que Carter estabelece com as teorias psicanalíticas em *A câmara sangrenta*, já que *A psicanálise dos contos de fadas* constitui não apenas um dos principais interlocutores de Carter nesse livro como foi também um dos motivadores centrais de algumas histórias da coletânea. Quanto a isso, na mesma entrevista a Haffenden, ela diz: “eu não estou segura de que os contos de fadas sejam tão consoladores como ele [Bettelheim] sugere”⁴ (CARTER, 2019, s/p. Tradução minha.), e acrescenta: “alguns

² No original: “My intention was not to do ‘versions’ or, as the American edition of the book said, horribly, ‘adult’ fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginnings of new stories.” (CARTER, 2019, s/p)

³ No original: “When she was asked in 1985 if her intention had been to subvert and feminise a patriarchal form, she said: ‘Not really. I was taking... the latent content of those traditional stories and using that; and the latent content is violently sexual. And because I am a woman, I read it that way.’ She was being a little bit disingenuous – she knew perfectly well that to write frankly about female sexuality was to upset a cultural norm – but her remarks suggest that she was becoming irritated by the ways commentators were sealing the significance of the stories within the sphere of gender politics.” (GORDON, 2017, p. 268)

⁴ No original: “I’m not sure that fairy tales are as consoling as he suggests.” (CARTER, 2019, s/p)

dos contos em *A câmara sangrenta* são o resultado de uma briga furiosa com Bettelheim.”⁵ (*Ibid.*, s/p. Tradução minha)

Mesmo discordando “furiosamente” de Bettelheim, fica claro que a ideia de que os contos de fadas possuem um subtexto intensamente ligado ao universo psicanalítico – o conteúdo latente, implícito e encoberto pela camada mais “superficial” do texto – teve um impacto imenso na concepção dos contos que compõem *A câmara sangrenta*. Contudo, sua interpretação desse material, ainda que inspirada pela leitura de Bettelheim, difere em larga escala daquela elaborada pelo psicanalista, na medida em que para ele os contos oferecem uma perspectiva mais otimista para os leitores (na visão de Bettelheim, as crianças) sobre os temores e desafios próprios da idade, como a dificuldade de lidar com o Édipo, de conciliar o princípio de prazer com o de realidade, de encarar a castração, a privação e a frustração, de fazer uma solução de compromisso adequada entre os impulsos do id, as demandas do eu e as condições do supereu, e assim por diante.

Carter, por outro lado, sugere com seus contos que as soluções oferecidas pelos contos de fadas frequentemente fazem uma defesa de valores que exigem de seus personagens uma boa dose de abnegação, autocontrole, obediência e passividade, muitas vezes condenando as personagens que desejam e agem em causa própria – como Chapeuzinho Vermelho, que, desobedecendo os conselhos da mãe ao se demorar no caminho e conversar com o lobo, é devorada, ou a esposa de Barba Azul, que quase é morta porque foi curiosa “demais” – e enaltecendo as mais passivas, que se doam e estão muito dispostas a se sacrificar pelo bem de outros, como é o caso da Bela, em “A bela e a fera”, de Branca de Neve, e da Bela Adormecida, por exemplo. Nesse sentido, em contos como “A filha da neve” e “A senhora da casa do amor”, Carter demonstra um grande desacordo com Bettelheim quanto à interpretação esperançosa e positiva que o autor faz da passividade como necessária para se alcançar a verdadeira feminilidade, assim como, em “A companhia dos lobos”, a autora parece

⁵ No original: “Some of the stories in *The Bloody Chamber* are the result of quarrelling furiously with Bettelheim.” (CARTER, 2019, s/p)

adotar uma posição de defesa do *id*, mostrando como, às vezes, acolher o que vem dele pode ter resultados interessantes.

Por dar prioridade ao subtexto, em relação ao texto literal e material dos contos de fadas, a leitura de Carter muitas vezes é bastante desafiadora, pois exige da crítica um cuidado maior na escolha do percurso analítico, uma vez que seus contos têm um caráter duplo, trabalhando ambigualmente com lógica dos contos de fadas com que dialoga, já que os contos de *A câmara sangrenta* tanto modificam e criticam essas histórias como também as preservam em maior ou menor medida, apropriando-se delas no seu próprio tom, a partir de motivações e interesses próprios. A respeito desse procedimento de escrita de Carter, Soman Chainani propõe o seguinte modelo de interpretação:

Podemos entender melhor a metodologia revisionista de Carter se considerarmos que ela reescreve em termos de um modelo de duas partes: um texto “acima do solo” e um subtexto “subterrâneo” motivador. (...) Esse modelo inverte a narrativa mais comum que tem seu conteúdo intelectual/racional na superfície e o conteúdo mítico/sexual abaixo dele.⁶ (CHAINANI, 2003, p. 220. Tradução minha.)

Tendo isso em vista, podemos compreender a presença de uma grande carga de indecidibilidade em relação aos sentidos das histórias de Carter, pois, ao colocar no plano literal de seus contos o que era o subtexto dos contos de fadas, ou seja, colocando o conteúdo sexual “acima” e o intelectual como seu subtexto, ela gera novas perguntas que seriam ignoradas se a resposta do sentido dos contos terminasse na descoberta de um sentido secretamente sexual. Significa perguntar: uma vez revelada a presença de um sentido sexual nos contos de fadas – que nos contos de Carter aparece abertamente –, o que mais podemos apreender a partir deles? E de que maneira a presença do sexual nos contos de fadas orienta a compreensão das dimensões política e psicanalítica do universo real de que vieram? Quais as consequências do tipo de dinâmica que os contos de fadas oferece como ideal para as mulheres, sob um ponto de vista feminista? Parece ser com perguntas como estas que os

⁶ No original: “We can best understand Carter’s methodology of revision if we consider her rewrites in terms of a two-part model: an ‘above-ground’ text and an ‘underground’ motivating subtext. (...) This model thus inverts the more common narrative that has its intellectual/rational content on the surface and the mythical/sexual subtext beneath it.” (CHAINANI, 2003, p. 220)

contos de Carter se relacionam, oferecendo suas próprias respostas, interpretações e alternativas.

Outro ponto fundamental é que Carter se aprofunda no subtexto psicanalítico sem abandonar a materialidade das condições históricas que circunscrevem os comportamentos de suas personagens, lançando luz sobre a importância dos aspectos sociais nas tramas de suas narrativas. Em relação a isso, seus contos não nos deixam esquecer que, para além das angústias e anseios psíquicos que movimentam a vida interior das personagens, há fatores sociais e históricos, como poder aquisitivo, status, classe, direitos, e vínculos familiares e jurídicos – filial, matrimonial – que interferem diretamente nas decisões e perspectivas abertas a esses personagens. Nesse sentido, a literatura de Carter está em grande sintonia com o argumento de Marina Warner, em *Da fera à loira* (1994), quando ela escreve que:

Em certo sentido, a interpretação histórica do conto de fadas oferece mais alento ao ouvinte ou leitor do que a abordagem psicanalítica ou a mística, porque revela como o comportamento humano está inserido em circunstâncias materiais, nas leis do dote, na posse de terras, na obediência feudal, nas hierarquias domésticas e disposições maritais, e que quando esses fatores passam e se modificam, os comportamentos também podem mudar. (WARNER, 1999, p. 21)

Mais à frente, no mesmo livro, Warner ainda acrescenta:

Os contos de fadas, ou contos maravilhosos, por mais improváveis que sejam os incidentes que contêm ou fantásticos os encantamentos que inventem, assumem a cor das circunstâncias reais em que são ou foram contados. Enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam as condições específicas da sociedade que o narrou e recontou dessa forma. (WARNER, 1999, p. 245)

A perspectiva de que os contos de fadas estão ancorados na realidade, e que essa realidade pode ser alterada modificando-se os fatores sociais de sua organização – como regime de bens, tipo de divisão do trabalho, direito ao divórcio, direitos reprodutivos e biopolíticos, etc – nos permite ler em contos como “A câmara sangrenta” e “A noiva do tigre” críticas sociais de narrativas como as de “Barba azul” e “A bela e a fera”, como contos que dizem respeito à dimensão econômica da dinâmica matrimonial, pois, num caso, a

narradora é conquistada pelo Marquês porque ele é rico o bastante para lhe oferecer todo o conforto e segurança financeira que poderia desejar, e, em outro, Bela é o próprio “bem” com que seu pai paga a dívida que devia à Fera. Em um caso e em outro, a economia, para a mulher, se mostra como baseada na possibilidade de um contrato matrimonial, no qual uma das partes entraria com o dinheiro e a outra com a concessão de seu próprio corpo para uso do parceiro.

No entanto, alguns dos leitores de Carter, com especial destaque para Patricia Duncker (1984) e Avis Lewallen (1988), fizeram sérias críticas a Carter por considerar que *A câmara sangrenta* fracassa na tentativa de remodelar as estruturas patriarcais do conto de fadas porque, escrevendo contos formalmente próximos daqueles de que se inspira, ela reproduziria a ideologia subjacente ao gênero, no sentido de que o conto de fadas, enquanto modelo narrativo, seria indissociável da estrutura de valores patriarcais na qual se desenvolveu. Para Duncker,

Carter reescreve os contos seguindo à risca suas estruturas originais. Os personagens que ela recria devem, em certa medida, continuar a existir enquanto abstrações. A identidade continua a ser definida pelo papel, de modo que mudar a perspectiva da voz impessoal para a voz interna confessional, como ela faz em vários dos contos, meramente explica, amplifica e reproduz ao invés de alterar a psicologia original, profunda e rigidamente sexista.⁷ (DUNCKER *apud* LEWALLEN, 1988, p. 146-147. Tradução minha.)

Por sua vez, Lewallen, que faz uma leitura relativamente alinhada à de Duncker, mas atenta para a ironia do texto de Carter, argumenta que “o problema com a tentativa de Carter de evidenciar a relação entre os contos de fadas e a realidade, um exercício produtivo, é que a ação das heroínas está contida nos mesmos parâmetros ideológicos.”⁸ (LEWALLEN, 1988, p. 157. Tradução minha.)

⁷ No original: “Carter is rewriting the tales within the strait-jacket of their original structures. The characters she re-creates must, to some extent, continue to exist as abstractions. Identity continues to be defined by role, so that shifting the perspective from the impersonal voice to the inner confessional narrative, as she does in several of the tales, merely explains, amplifies and reproduces rather than alters the original, deeply, rigidly sexist psychology of the erotic.” (DUNCKER *apud* LEWALLEN, 1988, p. 146-147)

⁸ No original: “The problem with Carter’s attempts to foreground the relationship between fairy tales and reality, a productive exercise, is that the action for the heroines is contained within the same ideological parameters.” (LEWALLEN, 1988, p. 157)

Chama a atenção o fato de que, para essas críticas, as mudanças que Carter faz em seus vários de seus contos, tornando-os mais brutos e concisos, como em “A filha da neve”, mais explícitos, como em “A noiva do tigre”, mais atuais, como “O sr. Lyon faz a corte”, mais complexos e realistas, como “A câmara sangrenta”, ou escandalosamente debochados, como em “O gato de botas”, parecem contar pouco. Igualmente, o uso da ironia, dos excessos e os novos desfechos em tantas de suas histórias são pouco considerados pelas autoras em questão, sobretudo Duncker, motivo pelo qual acredito que esse ponto específico de suas críticas não se sustente de fato, pois, embora seja mesmo uma questão que a forma afete o conteúdo, e, em alguma medida, o restrinja ou direcione, não é certo que venha a ser um impeditivo para a apropriação crítica e o manejo criativo de seus temas, incluindo entre essas possibilidades a de reescrita pelo viés feminista, ou pelo olhar de uma escritora que leva para a literatura as questões que o fato de ser mulher trouxeram à sua experiência.

Além disso, é importante observarmos que há outras tradições e textos, fora os contos de fadas, alimentando as histórias de *A câmara sangrenta*, das quais podemos destacar, pelo espaço proeminente nas narrativas, o modo gótico, que aparece com significativa relevância nos contos da coletânea. Não por acaso, já que o gótico e o conto de fadas, bem como o folclore, passaram por um processo conjunto de criação e difusão que em larga medida os uniu e confundiu suas fronteiras, como explica Carina Hart:

Entre a Grã-Bretanha e a Alemanha houve nesse período [entre o final do século 18 e o início do 19] um contínuo intercâmbio de textos, comunicações, histórias e estilos que cruzaram e borraram as distinções entre o gótico, o folclore e o conto de fadas, resultando num conjunto de tradições intimamente entrelaçadas.⁹ (HART, 2020, p. 8. Tradução minha.)

Do gótico, encontramos nas histórias de Carter o apreço pelas grandes mansões em ruínas, paisagens desoladas, florestas perigosas, maridos suspeitos, heroínas românticas e simulacros de seres humanos, como autômatos, lobisomens e vampiros, por exemplo, com remissões diretas a Drácula, Carmilla (CARTER, 2017, p. 45) e Nosferatu (*Ibid.*, p. 166), e

⁹ No original: “Between Britain and Germany there was in this period [late 18th/early 19th centuries] a continual interchange of texts, communications, stories and styles that crossed and blurred distinctions between Gothic, folklore and fairy tale, resulting in a set of closely intertwined traditions.” (HART, 2020, p. 8)

citações de alguns dos poetas do romantismo inglês que exerceram uma grande influência no imaginário gótico (PUNTER, 2013, p. 87), sumariamente evocados ao longo de *O rei dos elfos*.

“Nós vivemos em tempos góticos”¹⁰ (CARTER, 2016, s/p. Tradução minha), Carter escreveu, no posfácio a *Fireworks* (1974), sem maiores explicações sobre o sentido da frase. Seja como for, dá lugar à ideia de que sua literatura lida não tanto com questões do passado, mas com questões atuais, contemporâneas à autora, já que a escolha de uma literatura marcadamente gótica para um período gótico parece indicar uma busca pela sintonia com o tempo. O gótico, em conjunto com os elementos do conto de fadas, afasta o texto de um realismo muito literal e cotidiano, deixando em seu lugar a preferência por recursos com o apelo ao simbolismo e o uso de certas imagens consagradas, o que, no entanto, não promove a impressão de uma leitura datada, sem conexão com o presente, mas de um cenário fantástico que se vale das figuras e temas conhecidos na literatura do gênero para trazer ao debate assuntos que continuam a inquietar, que insistem e ecoam ao longo do tempo.

Carter escreve brevemente a respeito do gênero em *Notes on the Gothic Mode* (1975), em que explica seu modo de entender a literatura gótica, pontuando:

(...) todo excesso tende à abstração, e o modo gótico tende a fazer abstrações a partir do romantismo. Ele lida diretamente com o imaginário do inconsciente – espelhos, o *self* externalizado, o mundo sob a lua, autômatos, florestas assombradas, objetos sexuais proibidos. Personagens e eventos são exagerados além da realidade para se tornarem símbolos, idéias, paixões. Seu estilo tende a ser ornado, antinatural – e isso opera contra o perene desejo humano de crer no mundo como fato. E assim como a psicanálise – que projeta a ideia gótica do crime primevo, parricídio e incesto materno (que curiosamente sempre parecem ser *a mesma coisa*) como modelo de toda experiência humana – ele não tira nenhuma lição moral desse imaginário. As lições morais talvez estejam implícitas nesse imaginário. Mas ele retém uma função moral singular: a de provocar inquietação.¹¹ (CARTER, 1975, p. 134. Tradução e ênfase minhas.)

¹⁰ No original: “We live in Gothic times.” (CARTER, 2016, s/p)

¹¹ No original: “(...) [A]ll excess tends toward abstraction, and the Gothic mode tends to make abstractions from romanticism. It deals directly with the imagery of the unconscious – mirrors, the externalized self, the world under the moon, automata, haunted forests, forbidden sexual objects. Character and events are exaggerated beyond reality, to become symbols, ideas, passions. Its style tends to be ornate, unnatural – and this operates against the perennial human desire to believe the word as fact. And like psychoanalysis – which projects the Gothic idea

É significativo pensar a literatura de Carter, em *A câmara sangrenta*, a partir desse prisma: o de provocar esse sentimento de “*unease*” – inquietação, desconforto, angústia, etc. Esse é um bom motivo, aliás, para não brindar o leitor com um final feliz em todas as histórias. Na verdade, finais como os de “O rei dos elfos” e “A filha da neve”, por exemplo, tendem a nos deixar desconcertados. Com efeito, os desfechos das histórias de Carter mais intrigam que respondem, já que, via de regra, seguem o modelo dos finais abertos, em que o fim da história não significa seu encerramento: exige-se ainda do leitor um esforço a mais para dar sentido a esses fechamentos, já que eles, muitas vezes, inserem novas informações cujo lugar na trama até então constituída nem sempre é claro, como o apelo do rei dos elfos à narradora como “mãe” (CARTER, 2017, p. 156), a queixa da Condessa de que a rosa oferecida pelo Conde “morde” (*Ibid.*, p. 160) e a ambígua “vergonha” de que a narradora de “A câmara sangrenta” é poupada pelo fato de Jean-Yves não poder ver a mancha deixada pela chave da câmara em sua testa. (*Ibid.*, p. 68)

Além dos finais, parecem ser heranças góticas a atmosfera e os acontecimentos sinistros das histórias – à exceção notável de “O gato de botas”, o mais solar dos contos da coletânea –, que transformam o tom “açucarado” dos contos de fadas como os temos recebido hoje, sobretudo por intermédio dos filmes da Disney, no tom “inquietante” que é característico tanto de suas raízes em Perrault e Grimm como na tradição gótica. A fluidez dessa aproximação, porém, deixa claro o fato de que as narrativas dos contos de fadas já trazem em si muitos elementos que, quando observados com a necessária atenção, podem ser verdadeiramente tenebrosos: a esposa de Barba Azul encontra os corpos degolados das ex-esposas de seu marido e arrisca-se a tornar-se a próxima vítima, Bela é obrigada a se casar com um monstro que ameaça matar seu pai se ela não ocupar seu lugar Branca de Neve é perseguida por uma madrasta implacável, a Bela Adormecida passa cem anos num sono

of the Primal Crime, parricide and mother-incest (which, curiously enough, always seem to be the *same thing*) as the model of all human experience – it does not draw any moral lessons from the imagery. The moral lessons, perhaps, are implicit in the imagery. But it retains a singular moral function: that of provoking *unease*.” (CARTER, 1975, p. 134)

profundo como a morte, e Chapeuzinho Vermelho e sua avó são literalmente devoradas por um lobo, do qual são salvas na versão dos Grimm, mas não na de Perrault.

A violência de Carter nessas histórias, portanto, não é absolutamente uma inovação original da autora. De fato, muitos contos de fadas trazem a violência explícita de forma extrema e brutal, a ponto de encontrarmos neles exemplos de canibalismo (como em “A história da avó”), estupro (“Sol, Lua e Talia”), sequestro e assassinato (“O noivo bandido”), além de confinamento (“Rapunzel”), tortura (“A pastora de gansos”), mutilação (“Cinderella” e “A moça sem mãos”) e tentativa de incesto (“Mil peles” e “Pele de asno”), além de uma presença generalizada da miséria, das punições físicas e do abuso infantil.

Nesse sentido, é curioso que, ao mesmo tempo que os contos de fadas vão se tornando cada vez mais leves, com as adaptações infantis sempre buscando extirpar deles o seu “excesso”, muitos elementos da literatura gótica deixam de ser lidos como “monstruosos” e passado a ser fetichizados (HART, 2020, p. 3-4), como as próprias figuras de vampiros e lobisomens, que se tornaram personagens com *sex appeal*, a exemplo dos personagens das sagas de Anne Rice (*As crônicas vampirescas*) e Stephenie Meyer (*Crepúsculo*), por exemplo, enquanto a produção cinematográfica de filmes de terror investe em tecnologia e maquiagem de ponta para criar cenas cada vez mais explícitas e macabras. Esse processo – que leva os contos de fadas cada vez mais para o campo do infantil, torna os monstros góticos seres sedutores e acentua a violência do terror, às vezes de forma tão gritante (sobretudo no cinema) que só pode ser consumido por um público adulto – afasta os gêneros do conto de fadas e do gótico um do outro e por vezes nos faz perder de vista que, em seu nascimento, eram conjugados um com o outro, chegando a confundir-se, tamanha a sua proximidade.

Em Carter, o efeito dessa reaproximação, ao fazer com o que o leitor/expectador relance seu olhar para o tema explorado – provocando algo da ordem da desfamiliarização ou do estranhamento brechtiano –, pode ser muito conveniente aos interesses de uma escrita feminista, uma vez que explicita a própria violência das estruturas patriarcais, como explica Hart:

O conto de fadas gótico moderno tende a assumir uma posição feminista. Por intensificar a perseguição à heroína e goticizar as estruturas patriarcais que a aprisionam, os textos de contos de fadas góticos oferecem uma crítica às instituições patriarcais. Contudo, eles tipicamente não rejeitam o casamento, mantendo-o como um final feliz numa nostalgia negativa que violentamente rejeita as opressões do casamento mas no mesmo movimento nostálgicamente revive a fantasia da perfeita união nupcial.¹² (HART, 2020, p. 11. Tradução minha.)

A consideração de Hart se aplica muito bem aos contos de *A câmara sangrenta*, em que as histórias, mesmo assumindo uma perspectiva feminista, insistem exaustivamente nos laços amorosos heterossexuais, afirmando a possibilidade e a viabilidade de relações genuínas entre homens e mulheres, sob determinadas condições, a despeito dos desafios que as instituições patriarcais e as próprias dinâmicas psíquicas possam colocar no caminho de sua construção.

Efetivamente, a posição feminista de Carter encontra um espaço muito singular entre as intelectuais da segunda onda, entre as décadas de 1960 e 1980, uma vez que Carter evoca recorrentemente em seus textos questões relativas a temáticas caras ao pensamento da época, como a relação entre anatomia e comportamento, ou entre o sexo e o gênero, a ideia da feminilidade como algo artificial e performado, a sexualidade como um espaço de relações de poder entre os sexos, a necessidade de autonomia financeira e sexual das mulheres, etc, mas nunca parece apontar para a ideia de que os culpados da situação de opressão das mulheres sejam apenas os homens, nem esquece de considerar a parcela de contradição que há na relação das forças psíquicas com a vida social, que nem sempre se alinham nos mesmos interesses. Além disso, Carter compra sua parte na briga sobre a legitimidade da pornografia (literária), com a publicação de *The Sadeian Woman*, ao propor que a pornografia pode ser usada na literatura como uma ferramenta para criticar as

¹² No original: "(...) the modern Gothic fairy tale tends towards a feminist position. By intensifying the heroine's persecution and gothicising the patriarchal structures that constrain her, Gothic fairy tale texts offer a critique of patriarchal institutions. However, they typically do not reject marriage, maintaining it as a happy ending in a negative nostalgia that violently disclaims the oppressions of marriage but in the same movement nostalgically revives the fantasy of a perfect nuptial union." (HART, 2020, p. 11)

relações entre os sexos e, portanto, em alguns casos, pode servir bem às mulheres na luta por sua emancipação.

Pode-se perguntar, é claro, qual a relevância de situar a literatura de Carter no âmbito do debate feminista, já que nem todos os seus potenciais leitores se qualificariam dessa forma e, para alguns, esse rótulo poderia até mesmo criar uma barreira ou um afastamento em relação ao texto. O que considero essencial, em relação a essa questão, é que embora seja possível apreciar a obra de Carter em termos estéticos e literários – admirando, por exemplo, seu estilo, seu léxico, sua maneira de produzir narrativas criativas e complexas –, uma parte considerável do prazer de sua leitura e do próprio entendimento de seu projeto literário está em reconhecer e vibrar com suas críticas às instituições patriarcais e aos estereótipos de gênero. Nesse sentido, um leitor que não esteja a par do debate feminista – sobretudo aquele do período em que Carter escreve – possivelmente terá dificuldade em apreender uma parte do subtexto, do “conteúdo latente”, de seus contos, pois, como aponta Merja Makinen, “*A câmara sangrenta* está claramente se dirigindo a um leitor historicamente situado no começo dos anos 1980 (e depois) informado do feminismo, e levantando questões sobre as construções culturais da feminilidade.”¹³ (MAKINEN, 1992, p. 6. Tradução minha.)

De fato, uma das consequências do engajamento de Carter com o feminismo é um direcionamento da crítica, em sua recepção e interpretação da obra de Carter, para as questões de gênero, que estão presentes em grande parte de seus escritos, senão em todos eles. Com efeito, a maneira como Carter trabalha os fenômenos de gênero em seus textos é algo que marca, já que ela define com clareza que escreve de uma perspectiva feminina, sendo a maioria de suas narradoras e personagens centrais mulheres, ao mesmo tempo que toma a produção artificial da feminilidade como um dos temas fundantes da sua obra. Carter cria personagens “femininas”, no sentido de serem lidas como mulheres e, algumas vezes, de caírem em estereótipos de gênero, mas sistematicamente trabalha para desconstruir uma noção de feminilidade que se crê inata e essencial. Essa desconstrução

¹³ No original: “*The Bloody Chamber* is clearly engaging with a reader historically situated in the early 1980s (and beyond) informed by feminism, and raising questions about the cultural constructions of femininity.” (MAKINEN, 1992, p. 6)

feminista, de que Carter faz uso em tantas de suas narrativas, se articula vivamente com o que a autora reclama em *Notes from the Front Line* (1983), em que escreve: “Eu estou no negócio da demitologização. Estou interessada em mitos – embora eu seja muito mais interessada em folclore – só porque eles são mentiras extraordinárias inventadas para tornar as pessoas menos livres.”¹⁴ (CARTER, 1998, p. 38. Tradução minha.)

Nessa lógica, o próprio gênero pode ser entendido como um tipo de mito a ser “demitologizado”, lado a lado com os mitos arquetípicos, o mito da anatomia enquanto destino, o mito da mulher castrada, do instinto materno, do binarismo, da rivalidade intrínseca entre mulheres, e tantos outros mitos que condicionam a opressão patriarcal, com mais ou menos sutileza. É o que também indica Patricia Brooke, ao considerar que “muitos dos contos de fadas revisionistas de Carter reivindicam que o ostensivo deslocamento social, sexual e físico das mulheres da ação no mundo não é uma posição inevitável, mas um mito.”¹⁵ (BROOKE, 2004, p. 68. Tradução minha.) Em vista disso, buscar compreender as maneiras com que Carter aborda a temática das experiências femininas na sua literatura é crucial, posto que ao narrar histórias em que se apresentam personagens diversas e complexas, ela cria imagens de personagens femininas não são planificadas e homogeneizadas simplesmente por compartilharem um gênero, mas que têm no gênero um entre outros fatores pelos quais são atravessadas, dentre incontáveis outros elementos que modificam as formas como se pode perceber e agir no mundo.

Outro ponto que merece destaque é o uso que Carter faz das representações da sexualidade em seus textos, que para a época era uma abordagem verdadeiramente ousada do tema, como relembra Hera Cook, no artigo *Angela Carter’s “The Sadeian Woman” and Female Desire in England 1960–1975* (2014), ao assinalar que “é fácil agora esquecer o quão genuinamente chocante era que mulheres inglesas escrevessem/falasse explicitamente sobre sexualidade nos anos 1970.”¹⁶ (COOK, 2014, p. 939. Tradução minha.) No mesmo texto,

¹⁴ No original: “I’m in the demythologising business. I’m interested in myths – though I’m much more interested in folklore – just because they *are* extraordinary lies designed to make people unfree.” (CARTER, 1998, p. 38)

¹⁵ No original: “Many of Carter’s revisionary fairy tales demand that women’s ostensible social, sexual, and physical displacement from action in the world is not an unavoidable position but a myth.” (BROOKE, 2004, p. 68)

¹⁶ No original: “It is easy now to forget how genuinely shocking it was for British women to write/talk explicitly about sexuality in the 1970s.” (COOK, 2014, p. 939)

Cook explica que só nessa década começam a aparecer nas novelas inglesas descrições mais detalhadas de corpos, incluindo partes íntimas, e de eventos privados como usar o banheiro. (*Ibid.*, p. 948) Já em termos de sexualidade feminina, sua pesquisa revela que, no contexto literário da passagem das décadas de 1960 para 1970, as mulheres que iniciavam a atividade sexual eram tipicamente retratadas como interesseiras ou perversas, o adultério era o tema da moda, trazendo a ruína das personagens que se arriscavam nesse terreno, e a grande alternativa para as personagens que não eram nem tão frígidas nem tão dominatrixes era a de curtir o sexo no contexto estrito e domesticado do casamento. (*Ibid.*, p. 941-945)

Se essa era a ordem do dia, a forma como Carter escolheu trazer o corpo e a sexualidade para seus textos é algo, no mínimo, fora da curva. Nos contos de *A câmara sangrenta* – em que não chega a ser ousada nesse sentido como é, por exemplo, em *A paixão da nova Eva* (1977), cujas descrições são ainda mais explícitas e obscenas –, Carter narra a excitação e o erotismo incipiente da narradora de “A câmara sangrenta”, o sexo adúltero alegre e festivo do Mestre de Fígaro e a senhora Pantaleone, em “O gato de botas”, o jogo de sedução entre “Chapeuzinho” e o caçador/lobo em “A companhia dos lobos”, e descreve os corpos de vários de seus personagens, tanto femininos como masculinos, qualificando, por exemplo, a cor, a textura ou o tamanho de seios, mamilos, pele, língua, barba, olhos, pelos e até genitais.

Nos contos de *A câmara sangrenta*, Carter faz uso de narrações e descrições íntimas, como as exemplificadas, a partir da ideia de “pornografia moral” que desenvolve em *The Sadeian Woman*. Nele, Carter defende a ideia de que “um pornógrafo moral pode usar a pornografia como crítica das relações vigentes entre os sexos.”¹⁷ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.) Por exemplo, no conto que abre a coletânea, a relação de dominação entre o Marquês e a narradora se reflete nos seus gêneros, nas suas idades, na sua riqueza/pobreza e nas sua forma de se relacionar sexualmente. Desse modo, Carter insinua que o que alimenta a fantasia sexual do Marquês, nesse caso, é a sua condição dominadora como homem, membro de uma aristocracia e sedento de poder. E o que alimenta a fantasia da narradora é a atração pelo que esse homem representa, o que quase a leva ao cadafalso. Assim, não se

¹⁷ No original: “A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes.” (CARTER, 2015, s/p)

trata para a autora de escrever pornograficamente com o fim de oferecer ao leitor cenas propícias à excitação sexual, mas de não excluir o âmbito do desejo e, portanto, de se apropriar das imagens e cenas de corpos, fantasias e relações sexuais em que algo mais se revele.

Para ela, que de certo modo assume o papel de “pornógrafa moral” em *A câmara sangrenta*, a pornografia cuja finalidade única ou maior seria a de excitar sexualmente, sem se comprometer com o questionamento crítico de outras relações em questão na sexualidade humana, é reacionária, porque “nega (...) [ou] ignora o contexto social no qual a atividade sexual tem lugar, que modifica a própria natureza dessa atividade”¹⁸ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.), e serve, portanto, à manutenção do status quo, mantendo o sexo num limbo alheio às relações sociais e reforçando estereótipos de gênero como categorias universais. É só quando a escrita pornográfica encontra a arte e as questões do mundo real que, para Carter, ela pode atingir um potencial subversivo desejável ao feminismo, por afetar o modo como o leitor compreende as relações entre os sexos e abalar as certezas sobre esses falsos universais – alguns dos mitos a serem desconstruídos.

Foi por entender que as linhas centrais dos contos de *A câmara sangrenta* passam pelas questões da vida psíquica – a subjetividade, o desejo, o amor – e da vida social e política das mulheres – na sua relação com o matrimônio e o acesso a bens materiais para sua autonomia – que escolhi trabalhar essas histórias a partir das perspectivas da psicanálise e do feminismo, procurando trazer para as análises questões relativas a ambos os campos. Para estabelecer os interlocutores desse diálogo, recorri a diversos autores, conforme suas ideias fossem mais ou menos relevantes para os contos em questão, e por isso incluindo um quadro diversificado de autores, como Bruno Bettelheim, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Georges Bataille, Kimberly Lau, Harriet Linkin, Merja Makinen, René Girard, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, Robert Darnton, Barbara Creed, Deleuze, entre diversos outros. Além deles,

¹⁸ No trecho: “pornography reinforces the false universals of sexual archetypes because it denies (...) [or] ignores... the social context in which sexual activity takes place, that modifies the very nature of that activity.” (CARTER, 2015, s/p)

procuramos estabelecer laços entre os contos de *A câmara sangrenta* e as ideias de uma Carter teórica/crítica em seus textos não-ficcionais, especialmente os artigos coletados em *Shaking a Leg* (1997), os manuscritos e notas disponibilizados no site da *British Library*, os ensaios de *The Sadeian Woman* (1978) e trechos particularmente relevantes de entrevistas. Evidentemente, não é o caso de simplesmente dar à autora a palavra final sobre o sentido ou os sentidos de sua obra – que sempre ultrapassam o que um autor pretende dizer –, mas de buscar nesses textos algumas pistas sobre como Carter pensa a respeito de intertextos e questões que chama para os contos, o que não significa que tenha proposto aqui nenhuma crítica genética.

Nos capítulos que se seguem, propus uma análise para cada um dos dez contos da coletânea, buscando compreender como seus temas se articulam com os intertextos evocados e qual posição assumem a esse respeito, considerando que para Carter “uma narrativa é um argumento colocado em termos ficcionais.”¹⁹ (CARTER, 1997, p. 497. Tradução minha.) Nesse sentido, a proposta do trabalho inclui interpretar criticamente os contos enfatizando sobretudo o que eles apresentam ‘em termos ficcionais’ como argumento, numa tentativa de ressitua-los em termos teóricos, ou seja, buscando compreender o que os contos dizem para além das histórias que contam. Consideramos ainda que os contos de Carter dizem tanto da leitura da autora sobre as obras a que seus contos se remetem, pela via intertextual, quanto de sua interpretação da sociedade e da psique humana, pelo viés interdiscursivo, criando um verdadeiro *pot-pourri* com dezenas de referências a autores, obras, artistas, teorias, etc., que sobrepõem histórias, leituras e proposições teóricas cujos sentidos não são sempre facilmente assimiláveis, e que convidam o leitor a tentar decifrar seu enigma, sob pena de ‘perder a piada’. Como Mary S. Pollock escreve sobre Carter, “a densa intertextualidade e a exuberância do seu trabalho parecem ressoar em tantos pontos com o pós-modernismo contemporâneo e a teoria pós-estruturalista que a escolha com que os críticos se deparam parece ser entre a superficialidade e uma profundidade impossível.”²⁰

¹⁹ Trecho original: “For me, a narrative is an argument stated in fictional terms”. (CARTER, 1997, p. 497)

²⁰ No original: “The dense intertextuality and lush surfaces of her [Carter’s] work seem to resonate at so many points with contemporary postmodernism and postructuralist theory that the choice facing the critic seems to be between superficiality and impossible depth.” (POLLOCK, 2000, p. 35)

(POLLOCK, 2000, p. 35. Tradução minha.) Frente a essas opções, optamos por um fracasso – ou sucesso – relativo, fugindo da superficialidade mesmo sabendo da impossibilidade de extrair do texto de Carter tudo o que ele tem a oferecer.

Afinal, como toda literatura, ela nunca cessa de se dizer, cabendo a nós, na posição de críticos e leitores, saber que em dado momento é preciso fechar o livro com o que ficamos dele. Por isso mesmo, é ponto-pacífico dizer que essa leitura não procura esgotar as possibilidades interpretativas do texto e nem pretende dar a discussão por encerrada, já que, de fato, o texto de Carter nos coloca frente a um palimpsesto para o qual existem diversos caminhos – nenhum deles o melhor, mas alguns deles, acreditamos, mais produtivos e justos com a obra e com a autora. Esperamos com esse trabalho oferecer um bom percurso para os que ainda se dispõem a flunar pelos labirintos da câmara sangrenta.

A câmara sangrenta

“Barba Azul” é sem dúvida um dos mais memoráveis contos de fadas escritos por Charles Perrault (1697). Nele, a mais jovem de duas irmãs é seduzida por um cavalheiro em tudo irrepreensível, exceto por uma estranha e repulsiva barba azul, e, como passamos a saber no fim da história, pelo péssimo hábito de degolar suas esposas ao descobrir suas transgressões. “A câmara sangrenta”, por sua vez, nos apresenta uma releitura dessa narrativa com importantes transformações, tanto no estilo do texto como na sua extensão, perspectiva, voz narrativa, contextualização e detalhamento. Embora outros pontos pudessem ser enumerados, é pertinente a lista feita por Robin Ann Sheets (1991) a esse respeito, ao apontar que

Angela Carter faz quatro importantes transformações no conto. Primeiro, ela retrata o marido, a quem renomeia como “o Marquês”, como um patrono das artes e colecionador de pornografia, assim demonstrando uma base cultural para o seu sadismo e sugerindo uma relação entre arte e agressão. Segundo, ela confere complexidade moral e controle narrativo à esposa, que conta a história do seu próprio ponto de vista. Terceiro, ela desenvolve o personagem do segundo marido, para que ele apresente uma forma de masculinidade alternativa à do Marquês. Quarto, ela restaura a proeminência de uma figura surpreendente e ominosamente ausente dos contos de fadas, da ficção pornográfica e da teoria freudiana do desenvolvimento feminino: a mãe amável, forte e corajosa.²¹ (SHEETS, 1991, p. 644-645. Tradução minha.)

Em termos de estrutura – isto é, dos acontecimentos da história –, o texto de Carter acompanha o de “Barba Azul” no sentido de que, assim como no conto de Perrault, a jovem é seduzida por um homem mais velho, viúvo, estranho e muito rico, fracassa no teste da porta proibida, para a qual o marido lhe entrega a chave, é condenada à morte por ele, que

²¹ No original: “Angela Carter makes four important changes in the tale. First, she depicts the husband, whom she renames “the Marquis,” as a patron of the arts and collector of pornography, thereby demonstrating a cultural foundation for his sadism and suggesting a relationship between art and aggression. Second, she grants moral complexity and narrative control to the wife, who tells the tale from her own point of view. Third, she develops the character of the second husband so that he stands as an alternative to the type of masculinity represented by the Marquis. Fourth, she restores to prominence a figure who is strikingly, ominously, absent from fairy tales, from pornographic fiction, and from the Freudian theory of female development: the strong, loving, and courageous mother.” (SHEETS, 1991, p. 644-645)

pretende executá-la com suas próprias mãos, e é salva no último minuto, herdando sua fortuna e se casando novamente. Essa proximidade, no entanto, é relativa, e serve tanto para tornar o diálogo com Perrault reconhecível quanto para acentuar o contraste entre as duas narrativas nos seus outros aspectos, uma vez que a escrita de Carter possibilita, entre outras coisas, vislumbrar os atores da história como personagens mais esféricos, dotados de complexidade psicológica, inscrição histórica e cultural, e modulações de gênero, idade e condições materiais, que pesam na sua forma de agir e de pensar no interior da narrativa, diferentemente do conto “Barba Azul”, que, talvez por sua brevidade, mostra muito pouco da vida interior de seus personagens. Além disso, Carter também enfatiza a discrepância econômica e etária entre o Marquês e a narradora, evidencia o comportamento do Marquês como sadismo, e, ao menos num primeiro momento, aponta para a vulnerabilidade da narradora, que fica cega com o desejo de ser desejada e deslumbrada com a promessa de ascensão econômica que o casamento lhe trazia. Finalmente, Carter também nos faz rever o papel da mãe na história, colocando, no lugar da mãe praticamente ausente de “Barba Azul”, uma mãe participativa, inspiradora, extremamente corajosa e disposta a ajudar a filha no momento de maior necessidade.

Por tudo isso, o texto é capaz de instigar uma série de reflexões sobre as dinâmicas de poder envolvidas nas relações amorosas, as quais são atravessadas pelo desnível em variáveis como poder aquisitivo, *status*, erudição, experiência, etc, e, algumas vezes, como no conto, pela atração sadomasoquista. Em vista disso, é particularmente interessante, em “A câmara sangrenta”, a maneira como Carter apresenta uma fração dessas dinâmicas ao longo da história, fazendo que a narradora, à medida que avança em seu relato, nos mostre o percurso que a levou a se envolver na trama sádica do Marquês.

Um primeiro aspecto a levar em conta, portanto, é o histórico da narradora e sua situação quando o Marquês passa a cortejá-la. O que sabemos, o que ela mesma diz no início do seu relato, é que tinha dezessete anos, era filha de uma viúva pobre, órfã de pai, e pianista. (CARTER, 2017, p. 19-20) Também percebemos, sem que ela o diga dessa forma, que apesar de o amor não ser o principal motivo para ela se casar com o Marquês – pois a

mãe pergunta três vezes se ela o ama e tudo o que ela é capaz de responder é que tem certeza de que quer se casar com ele (*Ibid.*, p. 16) –, a narradora é uma jovem romântica, envolvida pelo desejo de ser vista e desejada e de fazer parte de uma dessas histórias do grande amor, cujo protótipo ela encontra no *Tristão e Isolda* de Wagner, como sugere sua fala: “Meu coração inchou e doeu tanto durante o *Liebestod* que pensei que devia realmente amá-lo. Sim. Amava. Apoiada em seu braço, todos os olhos estavam sobre mim.” (*Ibid.*, p. 21)

O desencontro entre a sua forma juvenil e romântica de imaginar o amor e o fetichismo libertino do marquês também aparece mimetizado na ida da jovem à biblioteca do marido, onde encontra livros de temática ocultista de Huysmans e de Éliphas Lévi, mas nenhum romance “Júlia” ou “Sabrina”, que teria preferido. Confirmando seu espírito romântico e adolescente, ela se queixa:

Nada ali que interessasse a uma garota de dezessete anos de idade à espera de seu primeiro abraço. Eu gostaria, mais do que tudo, de encontrar um romance de folhas amareladas; queria me enroscar no tapete diante do fogo ardente, perder-me num romance barato, mastigar chocolates recheados com licor pegajoso. (CARTER, 2017, p. 30)

Em seu romantismo,²² ela também faz notar uma expectativa, uma curiosidade em relação ao sexo que parte de um misto de conhecimento e desconhecimento, uma vez que ela “era inocente, mas não ingênua” (*Ibid.*, p. 31), pois, embora fosse virgem, sabia no que consistia a prática sexual entre amantes, como sua mãe havia lhe revelado. É a partir dessa figura, aliás, que podemos buscar compreender o histórico da narradora até ali, por ser uma mãe que, além de ter “de bom grado, escandalosa e desafiadoramente, empobrecido por causa do amor” (*Ibid.*, p. 16), também vendeu todas as jóias, até o anel de casamento, para pagar as mensalidades da escola de música da filha (*Ibid.*, p. 26), além de ser autora de façanhas como ter “enfrentado um barco cheio de piratas chineses, cuidado de uma aldeia quando de uma visita da praga, [e] atirado num tigre comedor de gente com suas próprias mãos.” (*Ibid.*, p. 16)

²² Romantismo, aqui, pensado como idealização do amor. A narradora ama a *ideia* de amar e, sobretudo, de ser amada, de modo que, mesmo que não ame o Marquês, a ideia que faz do amor, seguindo uma vertente imaginária, sustenta sua fantasia narcísica.

Num primeiro tempo, o contraste entre a mãe e a filha chega a ser gritante, pois a mãe está disposta a empobrecer para se casar por amor, e disposta até mesmo a vender a própria aliança para garantir à filha uma profissão, sendo, nesse sentido, apaixonada, mas pragmática. Ao contrário do que acontece com a filha, seu romantismo tem como base o amor por um objeto/ser real, o próprio marido, enquanto a narradora vivencia o amor num nível quase que inteiramente imaginário, já que escolhe se casar com o Marquês não por seu amor a ele, mas pela possibilidade de viver um conto de fadas *from rags to riches* (algo como “dos trapos à riqueza”, em tradução livre). Também nisso salta aos olhos outra diferença importante em relação à mãe, pois em seu materialismo – isto é, sua atração pelas promessas de enriquecimento e ascensão social – a narradora se deixa seduzir por uma série de presentes valiosos e pequenos luxos, que para a mãe teriam sido desimportantes. Só muito depois, quando a narradora finalmente se interroga nesse sentido, é que começa a entender a dimensão do acordo que aceitou ao se casar com o Marquês, ao se perguntar: “Haveria jóias suficientes em todos os seus cofres para me recompensar por aquela desagradável situação? Será que naquele castelo haveria riquezas bastantes para me recompensar pela companhia do libertino com quem eu devia compartilhá-lo?” (*Ibid.*, p. 39)

Temos, assim, um delineamento do perfil da narradora, sob a forma de uma personagem jovem, pianista, de origem pobre, materialista e romântica, filha de uma mãe ‘índomável’ e ‘selvagem’. Do outro lado, temos a construção do Marquês como um homem de idade, já grisalho, três vezes viúvo, “rico feito Crespo” (CARTER, 2017, p. 20), de ascendência aristocrática, admirador e colecionador de arte erótica/pornográfica, acionista em Wall Street e libertino como os personagens do Marquês de Sade, com quem guarda considerável semelhança, como o título de nobreza e o próprio sadismo. Diferentemente do personagem de Perrault, o Marquês de “A câmara sangrenta” não tem a barba azul, mas possui um distintivo cheiro de couro, insistentemente apontado pela narradora, e um rosto sem expressão, que conferem a ele o ar sinistro que a barba de Barba Azul deveria ter, mas em um tom mais realista, que o distancia da magia do conto de fadas.

Vindos de meios tão distintos, a narradora e o Marquês se conhecem num salão em Paris onde ela se apresentava como pianista, durante um chá em que ele era convidado. Surpresa que ele tivesse se interessado por ela, depois de ter sido casado com três divas – uma Condessa romena, uma modelo de pintores famosos e uma grande cantora de ópera –, a moça se depara com um enigma a respeito do que poderia, nela, ter despertado a atenção do Marquês. Assim, buscando decifrar a natureza do seu desejo por ela, a narradora chega a duas principais alternativas; na primeira, ela formula sua resposta ao enigma nos termos: “então percebi, com um choque de surpresa, como devia ter sido a minha inocência que o cativara – a música silenciosa, ele disse, do meu desconhecimento.” (*Ibid.*, p. 34) Na segunda, ao dizer: “corei novamente, sem ser notada, ao pensar que ele poderia ter me escolhido porque, na minha inocência, pressentia um talento raro para a degradação.” (*Ibid.*, p. 36), a narradora já propõe uma resposta ligeiramente mais sofisticada, por estar mais ciente de que a atração que o Marquês tinha por ela poderia não se dar somente em termos positivos, suplementando o termo positivo da inocência com o termo negativo da degradação, e já indicando uma intuição a respeito da sua própria sexualidade, por estarem os dois termos ligados ao campo da moral sexual, inocência mais próxima da pureza e da virgindade, e degradação da sexualidade libertina.

É principalmente devido à construção esférica e psicologizada dos dois personagens que a própria narradora pode ter a percepção de que há algo estranho, enigmático e incômodo no interesse do Marquês por ela. Afinal, o status e a riqueza do Marquês lhe permitiriam, ao menos supostamente, uma ampla gama de opções entre as possíveis pretendentes, que talvez desfrutassem de mais prestígio – como as três esposas anteriores – e fossem escolhas mais óbvias para um aristocrata. Nessa lógica, a escolha pela narradora, uma menina muito jovem, pobre e órfã, estaria na contramão das expectativas, de modo que para forjar uma explicação para o fato de ter sido a escolhida a narradora mergulha na fantasia de que o Marquês a quis como esposa por desejá-la intensa e profundamente, o que produz sobre ela o efeito de uma força quase insuportável, como admite ao narrar: “Ah!, como ele deve me desejar! E era como se o peso imponderável do seu desejo fosse uma força que eu talvez não

conseguisse suportar, não em virtude de sua violência, mas por causa de sua própria gravidade.” (CARTER, 2017, p. 19) Interessa aqui observar que essa maneira como a narradora se posiciona diante do desejo do Marquês se parecia com a forma com que Lacan situa o desejo histórico em *As formações do inconsciente* (Seminário 5, 1957-1958), em que diz: “com efeito, o desejo da histérica não é o desejo de um objeto, mas o desejo de um desejo, um esforço de se manter em frente ao ponto no qual ela convoca seu desejo, o ponto onde está o desejo do Outro.” (LACAN, 1999, p. 419) É pelo desejo do Outro, encarnado no desejo do Marquês, do qual ela está convicta, que a narradora se sente atraída; é o seu olhar avaliador de “um perito inspecionando cavalos”, “de pura ganância carnal” (CARTER, 2017, p. 22) que desperta o seu desejo, a ponto de que, após flagrar esse olhar, a narradora se casa com o Marquês já no dia seguinte.

À parte isso, na decisão de aceitar a proposta de casamento, unem-se ainda os muitos e preciosos presentes dados pelo Marquês à narradora, que exercem sobre ela um deslumbramento absoluto, como os ingressos para assistir à ópera, o anel de opala, a gargantilha de rubis, as peles e os vestidos de marcas luxuosas, além da promessa de uma vida abastada, como marquesa e castelã de dezenas de criados prontos a servi-la. Tanto em “A câmara sangrenta” como no conto de Perrault, a riqueza material do marido é um fator determinante na sedução da jovem esposa, e tacitamente sugere que o motivo para que Barba Azul e o Marquês se achem no direito de fazer o que quiserem com as esposas está ligado ao fato de serem opulentamente ricos, como Anne Williams argumenta em *Art of Darkness* (1995), referindo-se a “Barba Azul”:

Essa propriedade lhe dá o poder de comprar a série de esposas que poderiam de outro modo tê-lo rejeitado; se a sua estratégia com a última esposa era típica, ele seduziu todas elas com as promessas de prazer e de segurança que a riqueza proporciona. A propriedade também permitiu a Barba Azul perseguir sua carreira sádica de tentar e assassinar esposas. A última mulher, sem nome, que passa da categoria de “filha mais jovem” para a de “esposa de Barba Azul”, encontra-se numa aporia do patriarcado: uma Pandora ou Eva burguesa.²³ (WILLIAMS, 1995, p. 41-42. Tradução minha.)

²³ No original: “This property gives him [Bluebeard] the power to buy the series of wives who might otherwise have shunned him; if his strategy with the last was typical, he seduced them all with promises of the pleasure as well as the security that wealth brings. Property also enables Bluebeard to pursue his sadistic career of

Não por acaso, esse misto de atração pela riqueza, vaidade e curiosidade sexual cega a narradora para os sinais de perigo e de estranhamento em relação ao Marquês, que só retrospectivamente parecem se encaixar e fazer sentido na narrativa, como sua viuvez recorrente e recente, em circunstâncias suspeitas, a expressão vazia e mascarada, o “rosto estranho e pesado, quase que de cera, [que] não acumulava as rugas da experiência”, a “calma estranha e sinistra de um vegetal senciente” (CARTER, 2017, p. 18), etc. Sem ser capaz de dar a devida importância a esses sinais, a narradora torna-se cúmplice da sua própria emboscada, evitando ver o que não gostaria até o momento derradeiro em que decide investigar a verdadeira natureza do marido, o que só acontece já bem tarde no decorrer da narrativa.

Nesse ínterim, diversas vezes ela reitera a ideia de que foi comprada, ou, melhor dizendo, de que *se vendeu*, do que o Marquês também tem a consciência clara e não faz nenhum esforço para manter essa ideia em segredo. Na verdade, esse entendimento é insistentemente retomado ao longo da história, transparecendo várias vezes nas imagens e no léxico de trechos como: “– Veja – ele disse, apontando para aquelas moças elegantes [a narradora, refletida muitas vezes pelos espelhos]. – *Adquiri um harém inteiro!*” (*Ibid.*, p. 27. Ênfase minha.), em que a ideia de aquisição se une à do harém para deixar clara a ideia de compra e posse, além de remeter às ilustrações clássicas de “Barba Azul”, em que este é representado como um turco,²⁴ evocando ainda, implicitamente, o sultão assassino de mulheres de *As mil e uma noites*.

Mais tarde, no momento em que o Marquês despe a esposa pela primeira vez, a ideia do relacionamento como uma transação comercial reaparece, às claras, quando ela descreve: “Ele me despiu, gourmand que era, como se estivesse despindo as folhas de uma alcachofra. (...) E assim o *meu comprador desembrulhava seu produto.*” (*Ibid.*, p. 28. Ênfase minha.) Depois,

wife-temptation and murder. The nameless last woman, who moved from the category of ‘younger daughter’ to that of ‘Bluebeard’s wife,’ finds herself in patriarchy’s double bind: a bourgeois Pandora or Eve.” (WILLIAMS, 1995, p. 41-42)

²⁴ “Tornou-se um costume, a começar pelas primeiras xilogravuras da primeira edição, e depois com as aquarelas de Arthur Rackham e de artistas posteriores, retratar Barba Azul como um oriental, um turco de pantalonas e turbante, montado num cavalo, que agarra a mulher pelos cabelos enquanto se prepara para decapitá-la com sua cimitarra.” (WARNER, 1999, p. 276)

quando o Marquês diz que sairá da França por seis semanas e a narradora protesta, dizendo que é sua lua de mel, ele responde: “Sei muito bem que *esta criança que comprei* com um punhado de pedras coloridas e peles de animais mortos não vai fugir.” (*Ibid.*, p. 33. Ênfase minha) Ainda mais tarde na história, depois de a narradora descobrir a câmara sangrenta, a insistência no léxico comercial continua, como quando ela diz que “Meu primeiro pensamento, quando vi o anel pelo qual *eu tinha me vendido* para aquele destino, foi como escapar.” (*Ibid.*, p. 51. Ênfase minha), e ainda quando, logo antes de tentar decapitá-la, o Marquês provoca Jean-Yves, o jovem e cego afinador de pianos que se apaixona pela narradora, com a questão maliciosa: “– Um cego guiando outro cego, é isso? Mas será que mesmo um jovem apaixonado como você pensa que ela estava realmente cega aos seus próprios desejos quando aceitou meu anel? Devolva-me o anel, puta.” (CARTER, 2017, p. 64. Ênfase minha)

A insistência com que Carter retoma e evidencia a noção de que o casamento da narradora com o Marquês foi motivado por interesses econômicos, pelo fato de a narradora ter se tornado absolutamente cativa do mundo de glamour e luxo para o qual o Marquês lhe abria as portas, comportando-se, ao menos na visão dele, como uma prostituta, nos fornece uma boa pista para interpretar a indelebilidade da mancha transferida da chave da câmara sangrenta para a testa da narradora, à qual ela retorna no final de seu relato ao nos confidenciar que fica feliz por Jean-Yves não poder vê-la, porque a poupa dessa vergonha. (*Ibid.*, p. 68) Mas, afinal, que vergonha é essa?

A interpretação de Avis Lewallen, em *Wayward Girls but Wicked Women?* (1988), é a de que o final da história é injusto. Ela pontua que “o *dénouement* [desfecho] nos oferece a vingança feminina contra a tirania masculina, mas a heroína deve usar a marca da sua ‘vergonha’ na testa para sempre. Ser marcada como culpada, apesar do reconhecimento da manipulação a que ela foi submetida, parece algo injusto.”²⁵ (LEWALLEN, 1988, p. 152. Tradução minha.) E

²⁵ No original: “The *dénouement* gives us female revenge against male tyranny, but the heroine must wear the mark of her ‘shame’ on her forehead for ever. To be branded as guilty, despite recognition of the manipulation to which she has been subject, seems somewhat unfair.” (LEWALLEN, 1988, p. 152)

acrescenta: “de fato, o conto *A câmara sangrenta*, pela sua equivocação, beira o reacionário.”²⁶ (*Ibid.*, p. 157) Lewallen interpreta a mancha da vergonha como uma forma de Carter de culpabilizar a narradora por sua sexualidade, isto é, pela curiosidade, atração e práticas sexuais que a mobilizam ao longo da narrativa, enfatizando em sua crítica o incômodo relativo a ser manipulada a “simpatizar com o masoquismo”. (*Ibid.*, p. 151. Tradução minha.) Embora discorde dessa interpretação, na medida em que o texto não nos orienta a tomar o desejo e/ou o sexo como as razões pelas quais a narradora é marcada, mas, talvez, o fato de ela se engajar em práticas sadomasoquistas *em razão do seu materialismo*, como é o entendimento de Robin Ann Sheets (1991, p. 650) e Kathleen Manley. (1998, p. 79-80), concordo com Lewallen de que ter que levar a marca vexaminosa a despeito de sua manipulação é injusto. No entanto, essa injustiça pode ser lida ainda de uma outra maneira, considerando a marca vermelha que a narradora é obrigada a levar na testa como análoga à letra A que Hester Prynne leva bordada no peito como a punição pelo seu adultério, na Boston puritana de *A letra escarlata* (1850), de Hawthorne.²⁷ Assim como a narradora de “A câmara sangrenta”, Prynne é condenada a carregar a insígnia vexaminosa e ser alvo do burburinho, mas consegue aceitar esse papel com certa honra por não entender como pecado e crime o ato pelo qual foi julgada, conforme nos diz Nina Baym:

Embora Hester sofra enormemente pela vergonha de sua desonra pública e pelo isolamento que seu castigo impõe, jamais consegue aceitar, no íntimo de seu coração, a interpretação puritana para o seu ato. Para ela, é inseparável do amor, de seu amor por Dimmesdale, de seu amor por Pearl. Como não acredita que fez algo de mau, mantém o amor-próprio e sobrevive à sua pena com dignidade, graça e o caráter cada vez mais fortalecido. (BAYM, 2011, s/p)

Se, assim como Prynne, a narradora de Carter conhece a verdade de sua situação bem o bastante para sair da questão do quão culpada ou inocente é de fato, e para poder amadurecer com a experiência, a marca vermelha na testa não será necessariamente uma

²⁶ No original: “Indeed, ‘The Bloody Chamber’ tale, through its equivocation, borders on the reactionary.” (LEWALLEN, 1988, p. 157)

²⁷ Agradeço a observação dessa aproximação à Aline Magalhães, minha orientadora, que me chamou a atenção para a relação entre as duas obras.

atestação de sua culpa, mesmo que continue a lhe causar vergonha, seja por lembrá-la de sua participação infeliz na aliança com o Marquês, seja por expô-la à fofoca e ao escândalo. Nesse sentido, simpatizo com a impressão de Lewallen de que a narradora sofre uma injustiça por não poder esconder sua mancha, porque, conhecendo de perto sua situação, a partir do relato a que temos acesso, a complexidade da sua história não condiz com um julgamento simples; todavia, um julgamento precipitado e cruel é justamente o que o rumor público cria. Contando a história pelo ponto de vista da esposa, Carter nos convida a não nos incluir no rol dos que irão se unir para julgá-la e condená-la, abrindo espaço para uma postura mais solidária em relação à narradora sem precisar, para isso, sanitizar a sua imagem.

Contudo, o argumento de Lewallen de que o conto se aproxima de uma posição reacionária não deve ser totalmente descartado, já que *A câmara sangrenta* também é bastante crítico do sadomasoquismo. Quanto a isso, é sintomática a maneira como o Marquês adia a relação sexual com a narradora, quando a despe, dizendo a ela que “a expectativa é a parte principal do prazer.” (CARTER, 2017, p. 28) Esse adiamento calculista e distanciado contrasta com o momento em que, ao perceber o espanto da narradora por ter encontrado ilustrações sádicas e pornográficas na sua biblioteca, o Marquês é tomado como que por um arrebatamento, seu apetite sexual desperta, e ele a leva para a cama, obrigando-a a usar a gargantilha de rubis – o objeto do seu fetiche, indiciando seu desejo pela decapitação em porvir. Fica claro, pela forma como a cena se passa, que depois do prazer de ver a narradora horrorizada, é esse objeto que ganha o foco da sua atenção, explicitando ainda mais sua perversidade, como vemos no trecho em que isso é narrado:

Ele me fez colocar minha gargantilha, a relíquia de família de uma mulher que tinha escapado da guilhotina. Com os dedos trêmulos, coloquei a joia sobre meu pescoço. Estava gelada e me causou um calafrio. Ele enroscou os meus cabelos numa corda e levantou-os de cima dos meus ombros, de modo a melhor poder beijar os sulcos abaixo das minhas orelhas, cobertos de levíssima penugem; isso me fez estremecer. E ele beijou aqueles rubis flamejantes, também. Beijou-os antes de beijar minha boca. Arrebatado, ele entoou:

– De seu vestuário ela guarda / apenas as joias que o bulício inquieta.

Uma dezena de maridos empalava uma dezena de noivas enquanto as gaivotas lamuriosas balançavam-se em trapézios invisíveis no ar vazio lá fora. (CARTER, 2017, p. 31-32)

É digna de nota a afinidade do Marquês com Baudelaire, cujos versos são trazidos algumas vezes ao longo do conto, além dos que ele recita na última cena (“Do seu vestuário...”), como em “o prazer supremo e único do amor é a certeza de se estar causando mal”, (*Ibid.*, p. 45) transcrito na carta de Carmilla, a última das esposas assassinadas, e em “há uma notável semelhança entre o ato de amor e as ministrações de um torturador” (*Ibid.*, p. 48), que a narradora associa à sua experiência na cama de casada e relembra ao descobrir o cavalete de tortura na câmara sangrenta. Na verdade, pela associação com o Marquês e por esse intermédio, Carter sugere vez após vez que a alta cultura e a arte não estão imunes à perversidade: pelo contrário, estão atravessadas pelo fetichismo e pelo sadismo, que estariam na raiz de inúmeras obras de artistas aclamados, como também indica Foucault ao propor que o sadismo não é o nome de uma prática sexual, mas um “fato cultural”. (FOUCAULT, 2020, s/p) Na coleção exemplar do Marquês, que inclui quadros de Rops, Moreau, Ensor, Gauguin, Watteau, Poussin e Fragonard, entre outras obras cuja autoria não é mencionada, há um teor notoriamente perverso, com temáticas que incluem crianças nuas em situação vexaminosa, imolação de mulheres, vítimas sacrificiais, “virgens tolas”, o rapto das sabinas, e outras representações afins. (CARTER, 2017, p. 28-47 *passim*)

Descrevendo os temas das obras da coleção do Marquês, Carter estabelece uma aproximação arriscada entre a representação artística e a fantasia sádica, por vezes misógina, da qual essas obras se alimentam. Ao demonstrar como esses quadros, que são de alguns dos grandes representantes do cânone europeu, exaustivamente produzem representações de mulheres sendo agredidas, sacrificadas, assassinadas, etc., Carter nos leva a refletir se esses artistas/obras criticam a violência que representam ou se gozam dela, no que paira certa indecibilidade. Quanto aos artistas, seria impossível dizer o que os motivou a escolher tais cenas para suas pinturas, e não parece adequado fazer o julgamento das suas fantasias a partir dessas obras, como numa psicocrítica; já no caso do Marquês, entretanto, dá-se a entender que a afinidade que tem com essas obras passa pelo prazer, seja ele estético

ou erótico, ou ambos, pois os dois campos têm esse elemento em comum; de um ou de outro modo, ele encontra em tais obras o prazer de ver representada sua fantasia.

Além de condenar o sadismo do Marquês, sobretudo porque o conto é narrado por uma de suas vítimas, a que sobreviveu, o conto também provoca um questionamento sobre a posição da própria narradora ao se envolver nessa história e a miscelânea de sentimentos contraditórios que ela experimenta nessa participação, na qual tem sua parcela de responsabilidade, como Lorna Sage (1998) expõe em sua visão de que “a leitura [de Carter] de Sade e dos contos de fadas é precisamente um ataque a essa versão das mulheres como livres de culpa, como não tendo nenhuma participação na construção do seu mundo, e de si mesmas.”²⁸ (SAGE, 1998, p. 58. Tradução minha.) Afinal, qual foi a parte que coube a essa narradora na construção da sua história? De que maneiras suas escolhas a encaminharam para o desencadeamento que conhecemos na narrativa?

É curiosa, em relação à sua posição frente aos acontecimentos no castelo do Marquês, por exemplo, a maneira como a narradora relata o momento após a experiência da defloração, quando o Marquês lhe fala de forma apologética, desculpando-se por tê-la machucado com sua impetuosidade, e a reação dela é de chorar e se agarrar a ele, para o que ela oferece a explicação: “Agarrei-me a ele como se só quem tivesse infligido a dor pudesse confortar-me por tê-la sentido.” (CARTER, 2017, p. 33) Nessa cena, em que a narradora aceita entrar no jogo da dor e do prazer, a marca que surge dessa experiência é a da ambivalência: a narradora sabe que foi o Marquês quem a machucou, mas no lugar de voltar-se *contra* ele, ou de voltar-se para algum outro em busca de conforto, ela se volta justamente *para* ele. É pela própria ambivalência dessa experiência que se explica o fato de que, onde caberia esperar que a narradora sentisse raiva ou hostilidade em relação ao Marquês, o que surge é um reforço do vínculo erótico, embora marcado pela dor. Tanto é o caso que, mais tarde, depois que o Marquês deixa o castelo, a narradora novamente se vê às voltas com a ambiguidade das sensações que essa experiência provoca nela, e que ela reconhece: “Fiquei deitada na nossa ampla cama com uma companheira insone, minha sombria curiosidade recém-nascida.

²⁸ No original: “Her [Carter’s] reading of Sade, and of fairy tales, is precisely an attack on this version of women as blameless, as having no part in the construction of their world, and of themselves.” (SAGE, 1998, p. 58)

Fiquei deitada na cama sozinha. *E ansiava por ele. E ele me repugnava.*” (Ibid., p. 39. Ênfase minha.) Fato é que Carter não ignora que há contradição no cerne do desejo, deixando evidente que a narradora sente tanto a repulsa como a volúpia pelo Marquês, ainda que – e talvez *porque* – ele a tenha machucado. Encontramos nela não a recusa ao sadismo do Marquês, mas sua contraparte, a admissão de que, ao menos em parte, encontra satisfação na posição masoquista.

Nesse sentido, a narradora, como todos, vivencia a sexualidade de um modo que não é regido apenas pela lógica, e, sobretudo, que não é regido por uma lógica binária e excludente, em que fosse necessário que apenas uma das sensações, atração ou repulsa, se estabelecesse. Pelo contrário, o que o conto nos indica, e que está de acordo com a teoria freudiana, é que é possível experimentar a um só tempo sentimentos ambíguos, conflitivos em relação a uma situação, mesmo que essa situação venha a ser traumática, de modo a ser possível obter satisfação até na própria dor, como explica Freud em *O problema econômico do masoquismo* (1924).

Todavia, o que Carter argumenta em *The Sadeian Woman* (1979), emprestando a ideia de Kate Millett de *Sexual Politics* (1970), é que a sexualidade não pode ser compreendida “no vazio” (MILLETT, 1971, p. 149), como o conto exemplifica muito bem, já que a forma como as pessoas se engajam nas relações sexuais tem a ver com sua condição histórica, social e econômica no construto que orienta e hierarquiza as diferentes categorias políticas – especialmente de classe, de gênero e de raça – de que fazem parte, de modo que, para Carter, a sexualidade constitui um micro-cosmo das relações sociais da macroestrutura. Assim como no *slogan* feminista do Movimento de Libertação das Mulheres, dos anos 1960-1980, também para Carter “o privado é político”.²⁹

À vista disso, haveria um impasse entre a liberação sexual irrestrita, pauta de um feminismo liberal individualista, e a emancipação das mulheres de sua condição de opressão num sentido mais amplo, pois, se as práticas sexuais refletem as estruturas políticas, aceitar as práticas sado-masoquistas reforçaria a analogia entre masculino/dominador e

²⁹ Cf. HANISCH, Carol. *The personal is political*. Disponível em: <<https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>. Acesso em: 21 jun. 2022

feminino/dominado, pelo menos no terreno das relações heterossexuais, como argumenta Elizabeth Ann Kaplan:

As mulheres queriam, com razão, se aceitar sexualmente, independentemente de quais fossem os mecanismos de excitação. Mas simplesmente celebrar o que quer que nos dê prazer sexual me parece tanto problemático como fácil demais: precisamos analisar como é que certas coisas nos excitam, como a sexualidade foi construída no patriarcado para produzir prazer em modelos de dominação-submissão, antes de advogarmos por eles.³⁰ (KAPLAN, 2010, p. 214. Tradução minha.)

Nessa perspectiva, considerando que as dinâmicas sexuais têm implicações éticas para além do prazer ou desprazer de cada um, seria necessário acrescentar ao argumento de Lewallen, visto anteriormente, de que “A câmara sangrenta” “beira o reacionário” em termos de sexualidade feminina, é que, se há um moralismo por parte de Carter, não é o moralismo puritano, mas algo que poderíamos chamar de um “moralismo feminista”³¹, isto é, uma atenção que Carter nos chama para o fato de que as relações de dominação-submissão com que a narradora consente em participar – pelo fascínio ambíguo que exercem sobre ela e pela sua posição “comprada”, de que já falamos – são as mesmas que, no limite, por espelhamento e ampliação, quase a levam à morte pela mão do Marquês. Contudo, é importante o que Sheets salienta a esse respeito, isto é, que “o masoquismo pode ter servido bem os seus interesses durante a corte e o encontro sexual inicial: talvez ela tenha assumido um papel passivo para disfarçar sua curiosidade sobre o sexo e o seu desejo por riqueza. Mas ela não fez nenhum acordo para morrer.”³² (SHEETS, 1991, p. 652. Tradução minha.)

³⁰ No original: “Women wanted, rightly, to accept themselves sexually, whatever the turn-on mechanism. But to simply celebrate whatever gives us sexual pleasure seems to me both problematic and too easy: we need to analyse how it is that certain things turn us on, how sexuality has been constructed in patriarchy to produce pleasure in the dominance–submission forms, before we advocate these modes.” (KAPLAN, 2010, p. 214)

³¹ Isto é, a ideia de que a liberdade sexual irrestrita, acrítica e hiperindividualista entra em conflito com os interesses da agenda feminista, sobretudo por não levar em conta e não problematizar as relações de poder envolvidas no campo das trocas sexuais. Por esse motivo, parte do feminismo questiona a legitimidade da indústria pornográfica, da prostituição, das relações sado-masoquistas, do envolvimento com “sugar daddies”, etc., por considerar que essas práticas tendem a reproduzir padrões de dominação-submissão ligadas ao gênero (em que masculino = dominador e feminino = dominado) que, além de potencialmente prejudiciais no campo individual, repercutem negativamente no macro, reafirmando as estruturas de poder patriarcais.

³² No original: “Masochism may have served her interests during the courtship and the initial sexual encounter: perhaps she assumed a passive role as a way to disguise her curiosity about sex and her desire for wealth. But she did not contract for death.” (SHEETS, 1991, p. 652)

O que fica nítido é que, mesmo que a narradora tenha sido cúmplice para entrar na sua própria armadilha, houve da parte do Marquês uma manipulação premeditada para que as coisas acontecessem exatamente conforme ele desejava. Afinal, ele diz a ela que ficará fora durante várias semanas, dá a ela a chave da porta da câmara (para quê?) e a proíbe de ir, mas diz que é uma saletinha sem graça, para onde vai quando quer se imaginar solteiro outra vez. Tudo isso – a viagem, a entrega das chaves junto da proibição, o mistério – serve precisamente para induzir a narradora a transgredir a interdição, “cair em tentação”, e assim justificar a sua vingança, ao retornar, no anseio de decapitá-la, a exemplo do martírio de Santa Cecília, representada no quadro com o qual ele a havia presenteado em razão de seu casamento, por ela ser uma pianista e a santa, a padroeira dos músicos.

O que se dá a entender, nesse sentido, é que o Marquês a induz à transgressão, se valendo do fato de que ela estava “por demais iludida pelo seu gosto aparente” por ela para considerar grave a desobediência (CARTER, 2017, p. 46) e vulnerável, desprotegida, longe de todos os seus conhecidos, depois de ele a ter levado – por sua livre vontade, mas sem o conhecimento do que a esperava – da casa de sua mãe, em Paris, para o remoto castelo na Bretanha, onde todos os seus criados eram ou mancomunados com o Marquês ou omissos, à exceção do afinador de pianos, Jean-Yves, que só foi contratado a pedido dela.

Quando ela finalmente se dá conta da manipulação de que foi vítima, a impressão que se tem é de que, a partir desse momento, toda a sua história prévia com o Marquês é resignificada, com o esclarecimento do enigma e da ilusão que até então a tinham tomado, acerca do interesse do Marquês por ela. A partir desse ponto, a narradora se dá conta de que não foi o desejo *por ela* o que o motivou a pedi-la em casamento, mas o desejo que ele tinha de encontrar mais uma vítima, papel para o qual, num primeiro momento, ela serviria muito bem. É nesse tom, como uma súbita epifania, uma repentina compreensão da sua situação, que ela declara:

Eu não acreditava numa única palavra sua. Sabia que *havia me comportado exatamente de acordo com seus desejos*; por acaso ele não tinha me comprado para que eu fizesse isso? *Eu fora enganada e levada a trair a mim mesma*, ingressando naquela escuridão sem limites cuja fonte tinha sido

obrigada a procurar em sua ausência e, agora que eu conhecera aquela sombria realidade sua que só ganhava vida na presença de suas próprias atrocidades, teria que pagar o preço do meu novo conhecimento. O segredo da caixa de Pandora; mas ele me dera ele mesmo a caixa, sabendo que eu deveria me inteirar do segredo. Eu participara de um jogo em que cada movimento era governado por um destino tão opressivo e onipotente quanto o meu marido, pois o destino era ele mesmo; e eu tinha perdido. Perdido naquela charada de inocência e depravação em que ele me envolvera. Perdido, como a vítima perde para o carrasco. (CARTER, 2017, p. 58. Ênfase minha.)

A analogia com o mito de Pandora e, depois, com o da queda de Eva, quando a narradora diz a Jean-Yves que só fez o que o Marquês sabia que ela faria, e Jean-Yves complementa dizendo “como Eva” (*Ibid.*, p. 63), também chama a atenção. Pela aproximação dessas personagens míticas com a própria narradora, a ideia que se transmite é que também é possível ler suas histórias com o viés estabelecido em “A câmara sangrenta”, em que a caixa de Pandora e o fruto proibido do Jardim do Éden seriam armadilhas, que atacam a curiosidade, incluindo é claro a curiosidade sexual, mas também a intelectual, o próprio desejo de conhecimento, e induzem à transgressão da regra.³³

Kate Millett, no já citado *Sexual Politics*, argumenta que a força dessas narrativas na construção de um arquétipo feminino degradado as torna equivalentes à propaganda (antifeminista), tamanha a sua persistência e influência na criação de teses morais sobre a inferioridade da mulher a partir de uma teoria das origens. Para ela,

Os dois mitos principais da cultura ocidental são o clássico conto da boceta de Pandora e a história bíblica da Queda. Em ambos os casos os conceitos primitivos da natureza maléfica da mulher atravessaram uma fase literária final para se transformarem em justificações éticas altamente influentes. (MILLETT, 1971, p. 208)

Por sua vez, Marina Warner, em *Da fera à loira* (1999), indica a similaridade entre essas histórias e a de Perrault, ao notar que “‘Barba Azul’ é uma versão do pecado original em que é permitido a Eva se safar, em que ninguém, para variar, joga a culpa em Pandora.” (WARNER,

³³ O misto de curiosidade e atração pelo que é proibido também evoca algo da ordem do infantil nessas personagens, sugerindo certa aproximação entre o comportamento *atribuído* às mulheres e aquele que seria considerado típico das crianças.

1999, p. 277) Antes dela, o ilustrador Walter Crane também já havia lançado a deixa para a observação dessa semelhança, desenhando numa das ilustrações para o conto de Perrault um mural com a representação de Eva colhendo o fruto da árvore proibida atrás da esposa de Barba Azul, que desce as escadas segurando a chave para o quarto interdito.



Figura 1: Ilustração de “Barba Azul” por Walter Crane (1898).³⁴

³⁴ Disponível em: <<https://journals.openedition.org/feeries/939>>. Acesso em: 26 abr. 2022.

Nas três histórias – a de Pandora, a de Eva, e a da esposa de Barba Azul – e também na quarta, se incluirmos “A câmara sangrenta”, é relevante que todas as personagens “claudicam”, transgridem os interditos a que deveriam estar submetidas, mas, à parte esta última história, em nenhuma das outras é dada ênfase ao fato de serem induzidas a cometer seus crimes, sendo que, no mito grego, o próprio Zeus manda Hefesto moldar Pandora para se vingar de Prometeu, como conta Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* (séc. VIII a. C.), e em *A tentação de Eva* a serpente cumpre um papel importante na decisão de Eva de desobedecer a ordem de Deus, conforme mostra o trecho da Gênesis, na Bíblia:

- (1) Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim?
- (2) E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos,
- (3) Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais.
- (4) Então a serpente disse à mulher: Certamente não morreréis.
- (5) Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal.
- (6) E viu a mulher que aquela árvore *era* boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e *ele* comeu com ela. (Gn 3, 1-6)

O que está em questão, ao ressaltar esse aspecto que as histórias compartilham, sobretudo entre a narrativa bíblica e a de Barba Azul, é que embora nenhuma dessas personagens seja de todo inocente, já que transgrediram às ordens recebidas, o julgamento e a punição parecem desproporcionais ao crime: expulsão do paraíso e pena de morte são condenações vingativas e desmedidas para a desobediência dos “filhos” ou da esposa, e nem em um caso nem em outro se levanta a bandeira do perdão, ou das segundas chances. Para Bruno Bettelheim, que interpreta a mancha indelével da chave como prova da infidelidade da esposa de Barba Azul – associando o sangue ao rompimento do hímen –, a moral do conto de Perrault é a de que “infidelidade conjugal, simbolicamente expressa pelo sangue no ovo ou na chave, é algo que deve ser perdoado. Se o parceiro não entende isso, ele é que sofrerá por isso.” (BETTELHEIM, 1979, p. 341-342)

Deslocando o foco da crítica da desobediência da esposa para a crueldade do marido, complexificando a psique dessas personagens e dando voz à esposa para narrar a história nos seus próprios termos, a partir da sua experiência subjetiva, Carter reorienta o problema da história de Barba Azul, que já não é tanto a transgressão da esposa por abrir a câmara proibida, mas a traição de si mesma por aceitar o jogo do Marquês, por ser cúmplice da sua própria captura ao dar mais valor às coisas materiais que ele podia lhe oferecer que aos sentimentos que ele lhe despertava.

Nisso, há uma defesa tácita ao casamento por amor, que pode até ser parte da ideologia liberal burguesa, no sentido de ser uma escolha guiada por uma lógica moderna e individualista, menos ligada às formas tradicionais de organização política regida por alianças familiares,³⁵ mas que, segundo a direção apontada pelo conto, rende melhores frutos do que se casar por dinheiro. Em *Marriage, a history* (2005), Stephanie Coontz esclarece que

De fato, muitos historiadores, sociólogos e antropólogos pensavam que o amor romântico fosse uma invenção ocidental recente. Isso não é verdade. As pessoas sempre se apaixonaram, e através das eras muitos casais se amaram profundamente. Mas só raramente na história o amor foi visto como a principal razão para se casar.³⁶ (COONTZ, 2006, s/p. Tradução minha.)

O casamento da narradora de “A câmara sangrenta” com Jean-Yves, depois de ser salva do trágico destino traçado para ela pelo Marquês, nos indica essa mudança de perspectiva, com a escolha de um novo marido menos rico e menos viril que o primeiro: afinal, Jean-Yves era o filho de um simples ferreiro da aldeia, mas fazia parte do coral da igreja e, assim como a narradora, amava a música; tinha os olhos cegos, mas “encantadores”, um olhar terno e a capacidade de vê-la claramente com o coração. (CARTER, 2017, p. 40-68 *passim*) Quando

³⁵ Quanto a esse tema, recomendo a leitura do ensaio “Romeu e Julieta e a origem do Estado”, de Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen, no livro *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*, organizado por Gilberto Velho. (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977) Nele, os autores explicitam como o amor e o sacrifício de Romeu e Julieta, tomado como paradigmático no advento de uma ética individualista (porque, ao escolherem o amor, ignoram os desejos de suas famílias por alianças mais vantajosas), o poder familiar, que ao mesmo tempo subjugava as escolhas individuais e desafiava a lei, é reduzido, possibilitando a centralização do poder político na figura do Príncipe.

³⁶ No original: “In fact, many historians, sociologists, and anthropologists used to think romantic love was a recent Western invention. This is not true. People have always fallen in love, and throughout the ages many couples have loved each other deeply. But only rarely in history has love been seen as the main reason for getting married.” (COONTZ, 2006, s/p)

todos os criados deixaram o castelo, às vésperas de o Marquês tentar fazer sua quarta vítima, Jean-Yves é o único que fica, mesmo que pudesse fazer pouco pela “virtuose” a quem se afeiçoara, e é ele quem abre o portão para que a mãe da narradora pudesse entrar como uma fúria e mudar o rumo do espetáculo. Como alternativa ao primeiro marido, Jean-Yves não tem a mesma aura misteriosa nem as muitas riquezas de que o Marquês podia se valer, mas é um companheiro mais leal, amoroso e verdadeiro. Sem os jogos e estratagemas, a narradora pode se casar com ele e usar uma pequena fração da sua herança de viúva – pois a maior parte ela doou para a caridade – para abrir com ele uma escola de música nas redondezas de Paris, onde vivem bem, perto da mãe, e, como ela conta, de vez em quando até se dão o luxo de ir à ópera.

Diferentemente do começo da história, em que a narradora ainda era uma jovem ingenuamente interesseira e iludida, no final o que ela narra reflete uma mudança profunda nas suas prioridades e valores, que indicam um amadurecimento pessoal. Depois do revés do seu primeiro casamento, ela escolhe um parceiro e uma vida mais modestas, e faz uso da história de vida da mãe para apreender um certo *savoir faire* sobre o amor, escolhendo um companheiro a quem ama e que a ama, a despeito de suas faltas. O afinador e a pianista, como um par em sintonia, fazem uma boa parceria na medida em que, metaforicamente, ele a ajuda a acertar o tom, e ela lhe oferece o prazer da música.

Também é significativo que, no final da história, quando a narradora finalmente compreende o que significava ter aceitado ser esposa do Marquês, é a mãe, que parecia estar definitivamente afastada, quem reaparece e salva o dia com a sua “telepatia materna”. (CARTER, 2017, p. 67) Com a sua chegada trovejante, a mãe mostra que a narradora se enganava, no início da história, ao acreditar que “de algum modo [tivesse] deixado de ser filha dela” (*Ibid.*, p. 16) por ter se casado. Embora seja quase nula na história de Perrault, em *A câmara sangrenta* é a mãe quem acaba com a tirania do Marquês, com o que Carter reintegra a figura materna, eminentemente ausente nos contos de fadas, ao seu lugar de protetora e aliada da filha.

Também é graças à mãe, que desde o princípio buscou munir a filha das habilidades para exercer uma profissão, que mesmo tendo voltado a ser pobre depois de sobreviver ao malfadado matrimônio a narradora pôde ganhar a vida e se manter, em virtude da possibilidade de ter uma carreira como musicista, que lhe garante a dignidade de tirar seu sustento do próprio trabalho.

Quanto a isso, o que o conto traz não é a ideia de que basta o amor para o final feliz, mas que a autonomia financeira, pela via do acesso ao trabalho, é um caminho mais seguro que a ascensão por meio do casamento com alguém de posição social mais elevada, e é também um caminho para a liberdade, inclusive a liberdade de ter como companheiro alguém a quem se ama – e não por necessidade, mas por escolha.

O sr. Lyon faz a corte

A fera passou a representar a escolha crucial na vida de uma menina que se tornava mulher: deixar a família (como a palavra sugere, o familiar) pelo desconhecido e não-familiar. A questão da exogamia, ou de deixar a família para se casar, e os perigos que acompanhavam esse sistema, residem no coração do romance.

— Marina Warner, *Da fera à loira*

Como se percebe quase de imediato, a segunda história de *A câmara sangrenta* nos oferece uma atualização do clássico “A bela e a fera”. Embora o conto tenha sido primeiramente escrito por Madame de Villeneuve em 1740, “O sr. Lyon faz a corte”, de Carter, segue mais de perto a versão enxuta publicada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont em 1757,³⁷ porém, com um forte uso da ironia que dá ao texto de Carter um tom paródico.

Logo no início da história, encontramos Bela preocupada com o pai, pois a neve havia derrubado os fios do telefone e ele não poderia lhe comunicar se tivesse algum problema. (CARTER, 2017, p. 71) A menção aos fios de telefone é o primeiro índice da atualização que Carter propõe para a história, trazendo-a para uma ambientação mais moderna que a de Beaumont. Mesmo que para nós isso possa situar o conto num passado recente (afinal, hoje, o pai poderia enviar uma mensagem pelo *Whatsapp* ou *Telegram*, ao invés de telefonar), na época em que o livro foi lançado, em 1979, a impressão provavelmente era a de uma ambientação contemporânea; a esse índice da modernidade se juntarão outros, como a menção ao carro que estragou na estrada e, mais tarde, à oficina mecânica que funciona 24h, deixando claro que a história de Carter não compartilha da atemporalidade comum aos contos de fadas mais tradicionais.

Na verdade, o que esses índices mostram é que a proposta de Carter situa o conto historicamente, trazendo o enredo do conto clássico para perto de seu tempo e de seu próprio país – pois a história se passa na Inglaterra –, e evidenciando, por um lado, a persistência de algumas das questões que sustentam a narrativa de “A bela e a fera” e, por outro, questionando a validade dessa história quando situada no presente, se considerarmos

³⁷ Em função disso, as comparações feitas com a história “original” serão feitas em relação à narrativa de Beaumont, e não de Villeneuve.

que os contos de fadas advogam valores morais. Nesse sentido, a “fidelidade” de Carter ao enredo de Beaumont é justamente a ferramenta privilegiada no processo de desconstrução que entra em andamento, descrito por Anny Crunelle-Vanrigh: “ela [Carter] segue Beaumont para apanhá-la melhor na armadilha. Quanto mais rígida a fortaleza, maior o prazer de lançá-la pelos ares. (...) A sua estratégia é uma de desconstrução.”³⁸ (CRUNELLE-VANRIGH, 2001, p. 132. Tradução minha.)

Com essa perspectiva, fica mais adequado ler o conto de Carter por um viés que não é nem o de uma total adesão à história de Beaumont, nem sua rejeição absoluta. O que se dá, de fato, é uma apropriação iconoclasta da narrativa, capaz de fazer um duplo (e contraditório) movimento: reverenciar o texto canônico, ao tomá-lo como sua referência central, e ao mesmo tempo trazê-lo à baila, movimento que é precisamente o da paródia intertextual pós-moderna³⁹ como descrito por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1988):

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. (HUTCHEON, 1991, p. 170. Ênfase no original.)

Na verdade, a ironia de Carter em alguns trechos chega a ser tão abusiva que quase se torna didática, como é o caso quando o pai de Bela está pensando na filha e se refere a ela como “Bela, sua menininha, *seu animal de estimação*”⁴⁰ (CARTER, 2017, p. 72. Ênfase minha.) É claro, chamar a filha de animal de estimação, por mais carinhoso que se possa ser com um *pet*, é estabelecer uma relação de tutela entre pai e filha, o que pressupõe uma condescendência ligada tanto a um sentimento de posse do outro como à inferiorização

³⁸ No original: “She [Carter] follows Beaumont the better to entrap her. The more rigid the stronghold, the greater the pleasure to blow it up. (...) Her strategy is one of deconstruction.” (CRUNELLE-VANRIGH, 2001, p. 132)

³⁹ De fato, nos anos 1970, quando *A câmara sangrenta* é escrita, a paródia e o pastiche se tornaram recursos centrais para a literatura chamada pós-moderna. Esses procedimentos, no entanto, não demarcam, nem do ponto de vista estético nem do filosófico, uma ruptura com o moderno, pois apenas intensificam algo que já vinha sendo produzido.

⁴⁰ No original: “Beauty, his girl-child, his pet.” (CARTER, 1996, p. 144)

deste que se encontra na categoria animal, na categoria pretensamente irracional, privado de autonomia e de independência. De certo modo, o que Carter está dizendo é que essa é a característica da heroína de “A bela e a fera”: ela é, antes de tudo, a verdadeira “filhinha do papai”. É parte dessa relação o fato de que, em “O sr. Lyon faz a corte”, Bela e o pai passem o começo da história pensando um no outro: Bela, preocupada com a segurança do pai, e o pai desapontado por não conseguir comprar a rosa branca que a filha desejava. Tão estreitamente ligada ao pai, é por amor e senso de dever em relação a ele que Bela, posteriormente, aceitará se tornar a peça chave na reparação da dívida paterna, ainda que isso signifique sacrificar a sua própria liberdade.

De volta à narrativa: com o carro enguiçado na estrada, o pai de Bela sai à procura de ajuda, vestindo seu casaco de pele de carneiro, que o torna simbolicamente frágil aos olhos do anfitrião, e chega a uma “perfeita casa palladiana em miniatura”. (CARTER, 2017, p. 72) Ao entrar, ele confunde a magia do lugar com a riqueza do dono, pois percebe que aquela era a casa de alguém extremamente rico, e que, portanto, era um “lugar privilegiado, onde as leis do mundo que ele conhecia não necessariamente se aplicavam” (*Ibid.*, p. 73) – outra ironia de Carter, agora mirando a excentricidade dos muito ricos. No salão desse lugar encantado, o pai de Bela não encontra seu anfitrião, mas uma King Charles Spaniel com um colar de diamantes em vez da coleira, (*Ibid.*, p. 73) mais um indício, para o hóspede, da opulência dos anfitriões, que contrasta com sua própria ruína financeira.

É a cadela que, fazendo as vezes de governanta da casa, o conduz até um estúdio em que a mesa está posta especialmente para ele, e sai para “cuidar de seus próprios assuntos” (*Ibid.*, p. 74) A humanização da Spaniel – que usa jóias, recebe convidados, cuida dos interesses do mestre, etc –, ao mesmo tempo que contribui para a impressão de magia que paira na atmosfera, reflete de forma invertida o status da própria Bela, especialmente junto ao fato de o pai se referir à filha da forma que vimos, como seu “animalzinho de estimação”. (BROOKE, 2004, p. 74) Afinal, se a Spaniel é um cão humanizado, Bela é uma humana rebaixada à condição de pet, e ambas compartilham as características da docilidade e da solicitude, colocando-se voluntária e gentilmente a serviço de seus “tutores”, a Fera e o pai.

Depois de comer, o pai de Bela encontra, convenientemente deixados para ele, um telefone e o cartão de visita da oficina mecânica, para a qual telefona e descobre que a conta do resgate de seu carro será paga pelo anfitrião, como de costume (CARTER, 2017, p. 74), o que nos leva a supor que essa situação devesse acontecer com certa recorrência. Finalizada a recepção e o préstimo da ajuda, a Spaniel reaparece para anunciar que é hora de ele ir embora. Contudo, é bem na saída que ele comete o erro que dará ensejo ao resto da história, quando decide roubar a última rosa branca do jardim da Fera para presentear a filha, (*Ibid.*, p. 75) transgredindo o interdito tácito, o acordo entre cavalheiros, de não privar o anfitrião de seus bens. Após o furto, a Fera pessoalmente aparece pela primeira vez, revelando ser a criatura que o nome do conto (sr. “Lyon”), o formato leonino da aldrava da porta e o rugido anteriormente escutado já tinham sugerido. A Fera, então, ataca o pai de Bela, e só se recompõe quando este diz que a rosa era para a filha, cuja foto lhe mostra; encantado pelo olhar da jovem, a Fera permite ao pai que leve a rosa para a filha, desde que a traga para o jantar, (*Ibid.*, p. 76) com o que, fica implícito, repararia o dano causado.

Desse modo, a dívida do pai pela má-retribuição à hospitalidade da Fera depende, para ser quitada, de sua filha ser apresentada ao dono da casa, numa metonímia do que virá depois, pois, na verdade, depois do jantar, Bela passará a viver na mansão da Fera, assim como acontece no conto de Beaumont. Desconsidera-se, nessa lógica da transferência simbólica da dívida, que Bela pediu a rosa, mas jamais pediu ao pai para *roubar* a rosa; essa decisão, em última instância, foi dele.

Ainda assim, Bela assume de bom grado o lugar do pai, assumindo também uma dívida que não poderá ser paga com dinheiro, pois, além de ela não o ter, é certo que mesmo se tivesse não serviria à Fera para a quitação da dívida: a moeda de troca, nesse caso, tem de ser nada menos que ela própria. Por isso, além de compartilharem virtudes como a pureza (da virgem/da rosa branca) e a beleza, por exemplo, Bela e a rosa se espelham, equivalendo uma à outra na equação da economia simbólica em jogo; assim, se o pai de Bela subtraiu à Fera

uma rosa, deverá restituir seu anfitrião concedendo a ele a *sua* rosa, numa relação quiasmática.⁴¹

No jantar com a Fera, assim como a expressão “de absoluta doçura e de absoluta circunspeção” na foto de Bela havia chamado a atenção da Fera, (CARTER, 2017, p. 76) o olhar cansado e triste da Fera comove a heroína, (*Ibid.*, p. 77) ainda que ela não deixe de achá-lo estranho e amedrontador. A decoração da sala de jantar também é estranha, descrita como “estilo Queen Anne” (*Ibid.*, p. 77), o que, junto com outros elementos da descrição, faz contraste com a modernidade em que a história se passa, como se nessa casa pairasse a sombra de um outro tempo, de um passado que, malgrados os “avanços” do progresso, persiste na força da tradição e na manutenção de um sistema de costumes, no passado que insiste em não passar.

Assim, a Fera e seu lar, sintetizando seu modo de vida, são estranhos a Bela, uma vez que o leão que a corteja encarna a figura de uma alteridade ao mesmo tempo fascinante e medonha, que causa em Bela uma impressão ameaçadora: “Quando viu as grandes patas pousadas nos braços da cadeira, pensou: são a morte de qualquer herbívoro. E era assim que se sentia, a Senhorita Cordeiro, impecável, sacrificial.”⁴² (CARTER, 2017, p. 77) Como seu pai, que usava o casaco de pele de cordeiro, Bela também se encontra na posição frágil de presa, evocada pelo epíteto “Senhorita Cordeiro” com que ela própria se descreve, indicando algum grau de consciência irônica sobre si mesma, como apontado por Brooke. (2004, p. 73) Levada pelo pai para a sala de jantar do leão, Bela mesmo assim se mantém “impecável” e sorridente, conforme o desejo paterno, uma vez que pondera que “sua visita à Fera devia ser, em alguma escala de mágica reciprocidade, o preço da sorte de seu pai.” (CARTER, 2017, p. 78)

⁴¹ Já em “A noiva do tigre”, o conto seguinte de *A câmara sangrenta*, a relação é invertida, talvez para evitar o silogismo que possibilita a transferência da dívida nos termos apresentados, pois, além de Bela não pedir rosa nenhuma ao pai, é ele quem pede uma rosa à filha. Dessa forma, fica impossível culpá-la pela irresponsabilidade que é do pai, como se logra pensar em “A bela e a fera”. Ao contrário do que acontece em “O sr. Lyon faz a corte”, a Bela de “A noiva do tigre” não se sacrifica pelo pai: é sacrificada por ele sem nenhuma sacralidade, sem o véu do vínculo amoroso entre pai e filha para transformar ou encobrir o sentido da transação.

⁴² No original: “When she saw the great paws lying on the arm of his chair, she thought: they are the death of any tender herbivore. And such a one she felt herself to be, Miss Lamb, spotless, sacrificial.” (CARTER, 1996, p. 147-148)

Bela força um sorriso mesmo quando percebe que não tem escolha senão ficar na casa do sr. Lyon enquanto o pai vai até Londres resolver seus negócios, agora com a ajuda dos advogados da Fera, deixando evidente, pela explicitação da dinâmica da “reciprocidade” mágica de que Bela faz parte, que a ajuda da Fera está condicionada à presença da moça, ou seja, é ela o preço da sua generosidade: é sob a condição de ficar com Bela que a Fera liberta o pai da jovem de seu débito e ainda o ajuda a se reerguer economicamente da falência; ao sorrir, mesmo no desconforto, Bela aceita esse destino, sela o pacto e consente em sacrificar-se pelo bem do pai, como indicia seu próprio léxico: ela é a Senhora Cordeiro, a vítima impecável e “sacrificial”.

Como na história de Beaumont, Bela não se revolta e nem tenta tomar as rédeas do seu destino, mas aceita sua sina com certa resignação. Tamanha passividade não passa despercebida ao narrador da história de Carter, que ironiza abertamente ao dizer: “Não pense que ela não tinha vontade própria; estava apenas possuída por um senso de obrigação incomumente forte e, além disso, teria de bom grado ido até os confins da terra por seu pai, a quem amava muito.”⁴³ (*Ibid.*, p. 78) A ligação entre o amor e o dever filiais, nesse caso, é imbuída nos valores do auto-sacrifício e da aceitação resignada, que acabam se tornando necessários para a manutenção do laço hierárquico entre pai e filha. Assim como no conto de fadas original, é Bela quem precisa sacrificar a sua liberdade para que o pai possa sair ileso da casa da Fera, porém, diferentemente da história de Beaumont, Carter a boa-vontade com que a “Senhorita Cordeiro” aceita ser colocada nessa posição, sem protesto. Quanto a isso, a história de “O sr. Lyon...” não nos conta o que teria acontecido entre ela e o pai se Bela não tivesse aceitado seu papel, mas “A noiva do tigre” dá a pista.

Com o novo acordo, Bela é colocada numa luxuosa suíte que passa a ser o seu quarto, e, uma vez que o pai parte, não encontra nenhuma outra presença humana, embora as bandejas de comida continuassem a surgir no interior do armário. (CARTER, 2017, p. 78-79) Assim, durante certo tempo, suas únicas companhias são a Spaniel e os livros que lia para

⁴³ No original: “Do not think she had no will of her own; only, she was possessed by a sense of obligation to an unusual degree and, besides, she would gladly have gone to the ends of the earth for her father, whom she loved dearly.” (CARTER, 1996, p. 148)

passar o tédio, dentre os quais um, em especial, “uma coleção de contos de fadas franceses delicados e elegantes sobre gatos brancos que tinham sido princesas enfeitiçadas e fadas que eram pássaros” (*Ibid.*, p. 79), nos chama a atenção, por estabelecer uma relação intertextual com outra história bem menos conhecida, escrita por Marie-Catherine d’Aulnoy, *La chatte blanche* (1698, “A gata branca”).

No conto de Madame d’Aulnoy, um rei propõe aos seus três filhos alguns desafios que definiriam quem seria o herdeiro da coroa. Ao longo de suas aventuras, o príncipe mais jovem encontra um palácio em que todos os habitantes são gatos, inclusive a princesa, uma extraordinária gata branca. A gata o ajuda nas suas missões vez após vez, sendo que na última missão ela revela o que já se esperava: que era, na verdade, uma princesa humana enfeitiçada, destinada a permanecer nessa forma felina até reencontrar o amor. No entanto, dentro dessa história, há duas outras: a primeira, que conta como a mãe da princesa a perdeu para as fadas, por quem a princesa acaba sendo criada, e a segunda, sobre como as fadas queriam casá-la com um noivo horrível, mas, uma vez que ela se recusou a aceitar o noivado e tramou para ficar com um príncipe a quem amava, as fadas mataram seu escolhido e a transformaram em gata. No final da história principal, o príncipe mais jovem e a princesa gata, agora restaurada à sua forma humana, se casam, e ela distribui reinos de presente para o sogro e os cunhados.

Ao contrário do que acontece no conto de Beaumont, na história de Madame d’Aulnoy não é o príncipe, mas a princesa, quem sofre a transformação em noiva animal; além disso, diferentemente da Fera, ela não é uma criatura repulsiva, mas uma gata encantadora, que foi condenada a essa forma porque não cedeu ao noivado arranjado pela “família” e não abriu mão do seu amor. Por mais que hoje essas narrativas possam ter adquirido um tom piegas, em vista da super-idealização que fazem do amor romântico, para a época em que foram publicadas a ideia de se casar por amor não era garantida, era uma ideia rebelde, revolucionária, como Marina Warner enfatiza ao explicar o contexto original de recepção:

O conto de fadas da Bela e a Fera supunha, de modo geral, um público composto por mulheres que contavam inteiramente com o fato de serem entregues por seus pais a homens que podiam muito bem parecer-lhes

monstros. A revolução social que instituiu o casamento romântico e camaradescos como a norma alterou de modo irreversível a recepção de tais romances. (...) O eclipse parcial daqueles contos de fadas que criticavam o casamento, em favor dos que o celebravam, originou-se parcialmente da liberdade nova e comparativa de se escolher um parceiro – ou parceiros. (WARNER, 1999, p. 313-314)

Quanto a esse tema, Viveiros de Castro e Benzaquen, no texto *Romeu e Julieta e a origem do Estado* (1977), explicam como o individualismo predominante na ideia de escolher um parceiro por amor, e não o que conviesse melhor aos interesses da família, fundamenta em *Romeu e Julieta* (1597) a legitimação e consolidação do poder central do Príncipe enquanto representante do poder do Estado, em confronto com os poderes familiares dos “clãs” dos Montéquios e dos Capuletos. Ao sacrificarem-se, Romeu e Julieta interrompem o ciclo de disputas entre as duas famílias, que passam a obedecer à mesma lei. “A bela e a fera”, comparada à peça shakespeariana, é um modelo conciliatório: com sorte, a Julieta de Beaumont se apaixonará por aquele de quem seu pai precisa. Também em “O sr. Lyon...” acontece assim. Já na história de Madame d’Aulnoy, a recusa da princesa em aceitar o parceiro escolhido por sua família postiça, as fadas, traz consequências nefastas, *à la* Romeu e Julieta: a perda de sua humanidade e a morte de seu amado. Mas a rebeldia, a longo prazo, acaba recompensando, pois a princesa encontra um novo amor *exatamente igual* ao primeiro e no final volta a ser humana, o que é quase como se Romeu retornasse à vida (ou alguém *idêntico* a ele aparecesse em seu lugar) e Julieta, que apenas parecia ter morrido, acordasse de seu sono sem más surpresas.

Mesmo sendo escritas em períodos relativamente próximos, “A gata branca” em 1698 e “A bela e a fera” de Beaumont em 1757, e hoje podendo ser recebidas mais em função de suas similaridades que de suas diferenças, pois trazem a ideia do amor romântico como a força transformadora que move a redenção pessoal e estabelecem uma simetria social (bons e belos casam-se com bons e belos...), há distâncias consideráveis entre as duas narrativas. Uma delas é que, enquanto Bela é convocada a enxergar além das aparências e/ou domesticar a fera, ou seja, a ver o príncipe que habita o pretendente de aparência monstruosa, ou, ainda, aprender a *torná-lo* um príncipe, a princesa criada por Madame d’Aulnoy não aceita se

casar com alguém que lhe causa repulsa, e quando escolhe um noivo ele já é alguém de boa aparência, dotado de inúmeras habilidades e com quem tem uma ótima convivência ao longo dos três anos em que ele se hospeda no seu palácio. Enquanto a princesa gata ama livremente seu príncipe, Bela precisa *aprender* a aceitar e amar a Fera, porque o destino de sua família depende disso; como consolo, a história de “A bela e a fera” revela, no final, que ele não era um monstro de verdade: ele só tinha essa aparência porque, afinal, o amor de Bela ainda não havia quebrado a maldição. É desse modo que Beaumont, ao fazer do casamento uma espécie de missão heróica, por meio do qual uma moça pode salvar sua família, oferece um consolo apaziguador à jovem condenada a viver com uma Fera, ao propor que se Bela mudar seu modo de olhar para a Fera talvez esta deixe de lhe parecer repugnante e, quem sabe, possa até ser amável; Beaumont prega, portanto, a resignação. Madame d’Aulnoy, por outro lado, cria em “A gata branca” uma heroína que vai na contramão da cultura, não aceitando a escolha que fizeram para ela, mesmo que isso signifique pagar um preço; a história de d’Aulnoy sugere que, para ter o direito de decidir sobre si mesma, é um preço que vale a pena ser pago.

Nesse sentido, embora tenham pontos em comum, por lidarem com a dimensão do amor verdadeiro e seu poder de restabelecer a ordem, as duas histórias veiculam mensagens opostas do ponto de vista da autonomia feminina: em uma, a felicidade virá de uma postura resignada, passiva, enquanto na outra virá da obstinação. Nesse sentido, o “proto-feminismo” de “A gata branca” é sem dúvida um projeto mais ousado. Ao colocar Bela lendo essa história, enquanto vivencia uma trama contemporânea de “A bela e a fera”, Carter atenta para o fato de que existem alternativas que não a aceitação do papel da vítima, que é possível enfrentar as decisões superiores a fim de sustentar um desejo próprio, desde que se tenha coragem para tanto. Colocando uma história dentro da outra, Carter estabelece o contraste entre as narrativas, e indica mais uma vez que Bela, não se rebelando, compactua com a sua própria vitimização.

Em relação a isso, a leitura de Carter difere da que encontramos em *A psicanálise dos contos de fadas* (1976), em que Bruno Bettelheim aponta “A bela e a fera” como a “apoteose” do

ciclo do noivo-animal, (BETTELHEIM, 1979, p. 343) no qual inclui também histórias como “Barba Azul”, “O rei sapo” e “Eros e Psique”, e outras menos conhecidas. A leitura de Bettelheim é a de que a história de “A bela e a fera” simboliza o deslocamento do amor infantil edípico que a menina sente pelo pai para o amor adulto que sentirá pelo noivo, que deixará de ser uma Fera quando ela passar a amá-lo (*Ibid.*, p. 324). Com essa visão, Bettelheim argumenta que “as histórias de noivo-animal transmitem a mensagem de que é principalmente a mulher quem necessita mudar sua atitude frente ao sexo” (*Ibid.*, p. 326) e defende que “só o casamento torna o sexo permissível, transformando-o de algo animalesco em um laço santificado pelo sacramento.” (*Ibid.*, p. 323) Nessa esteira, propõe ainda que “o casamento de Bela com a Fera é a humanização e socialização do id pelo superego.” (*Ibid.*, p. 348) *Grosso modo*, Bettelheim toma como muito positiva a tentativa da história de regular e educar um público feminino para que aprenda a lidar com a sua sexualidade de um modo socialmente autorizado, sem problematizar as maneiras como essa regulação atua na anulação da subjetividade feminina, sempre regida pelo amor a um homem – ora o pai, ora o marido.

Em vista disso, fica mais fácil compreender o porquê da querela de Carter com algumas das interpretações propostas por Bettelheim; nesse caso, em especial, porque a leitura do psicanalista é nitidamente orientada a partir de um prisma de valores patriarcais, extremamente problemáticos de um ponto de vista feminista e liberal. Bettelheim, em sua análise, idealiza o casamento ao situá-lo claramente como a única instância legitimadora da sexualidade, e especificamente o casamento religioso, pela menção à santificação pelo sacramento; além disso, ao localizar o ato de Bela de tomar o lugar do pai apenas no campo do amor edípico, Bettelheim reconhece nela apenas uma filha e depois uma esposa amorosa e virtuosa, e não um modelo feminino socialmente subalternizado e assujeitado, e incapaz de lutar pela própria liberdade. Para ele, passa despercebido o fato de que o conto, ao apaziguar o conflito entre o pai e Bela, fazendo dela uma filha “exemplar”, adere à manutenção de um sistema social hegemônico que mantém suas próprias Belas na condição de opressão em nome do amor.

Nesse sentido, a história que Carter conta em “O sr. Lyon faz a corte” interroga os valores de “A bela e a fera”, enquanto o psicanalista considera o conto seu bastião moral, a “apoteose” dos contos de fadas. Afinal, enquanto para Bettelheim “A bela e a fera” “retrata o que significa o verdadeiro amor.” (BETTELHEIM, 1979, p. 345), o que Carter destaca com sua paródia é que a história exalta o auto-sacrifício, a passividade e a renúncia. Além disso, Carter se afasta da leitura tradicional de “A bela e a fera” como uma grande história de amor, apostando, em vez disso, na ideia de que Bela só aceita se casar com a Fera porque é incapaz de resistir à sua chantagem moral, que coloca sua virtude – sua bondade, sua modéstia – em questão. Na entrevista concedida a John Haffenden (1985), é esse aspecto da narrativa que Carter ressalta:

Parece importante para mim que ‘A bela e a fera’ não venha da tradição oral: é uma história artística, escrita para crianças – assim como as minhas histórias são artísticas – e foi feita como uma história moral perfeitamente afinada. Na verdade, é uma propaganda a favor da chantagem moral: quando a Fera diz que está morrendo por causa da Bela, a única coisa moralmente correta que ela poderia ter dito deveria ser: ‘Então morra’.⁴⁴ (CARTER, 2019, s/p. Tradução minha.)

Em vista dessa fala, e da forma como constrói sua história em “O sr. Lyon faz a corte”, com o exagero, o distanciamento, a ironia, a escolha de metáforas sugestivas, a variação da dimensão temporal, a autoconsciência da personagem de Bela, etc. fica claro que Carter se apropria dos acontecimentos da narrativa de Beaumont com acidez, produzindo o efeito de “destacar o verme da rosa e exibi-lo”, (CARTER *apud* MUNFORD, 2013, s/p. Tradução minha.) na imagem de Carter, o que não é o mesmo que *destruir* a rosa. Na verdade, é tornando claro o que está em jogo nessa história que se poderá produzir um desfecho alternativo, como mostra o exemplo de “A noiva do tigre”, em que Carter leva a ideia de explicitar os problemas éticos de “A bela e a fera” a um novo patamar, e, por isso mesmo, consegue lidar com eles mais diretamente e dar a eles um outro destino.

⁴⁴ No original: “It seems to me important that ‘Beauty and the Beast’ does not come out of oral tradition: it’s an art story, written for children – just as my stories are art stories – and it was intended as a perfectly tuned moral tale. Actually it’s an advertisement for moral blackmail: when the Beast says that he is dying because of Beauty, the only morally correct thing for her to have said at that point would be, ‘Die, then’.” (CARTER *apud* HAFFENDEN, 2019, s/p)

De volta ao enredo de “O sr. Lyon...”, encontramos Bela entediada na sua nova vida pomposa, na mansão da Fera, quando a cadela vem buscá-la e a leva até o estúdio em que seu anfitrião a espera, ao lado de uma bandeja de café que ela deveria servir (CARTER, 2017, p. 79), indicando o início de suas obrigações domésticas, mas também de sua relação afetiva com esse Outro leonino com quem passou a viver. Inicialmente tímidos, os dois começam a conversar sobre assuntos familiares e se envolvem na conversa, tagarelando até passarem da hora. À meia noite, quando Bela vai se recolher, a Fera subitamente beija sua mão, lambendo seus dedos, e olha para Bela, mas nos olhos dele o que ela vê é só seu próprio rosto refletido. Sem dizer nada, a Fera salta e Bela vê, atônita, que ele anda nas quatro patas. (*Ibid.*, p. 80)

A maneira como Bela só vê a si mesma nos olhos da Fera, sem de fato conseguir olhar de volta para a Fera, parece refletir a célebre afirmação de John Berger, em *The ways of seeing* (1972), em que escreve que “Os homens veem as mulheres. As mulheres veem a si mesmas sendo vistas.”⁴⁵ (BERGER, 1972, p. 47. Tradução minha.) A ideia de Berger se relaciona ao conceito de *male gaze*, cunhado por Laura Mulvey em *Visual Pleasure and Narrativa Cinema* (1973), que é a ideia de que culturalmente o prazer de olhar é focalizado a partir de um ponto de vista masculino, cabendo às mulheres a posição passiva de *ser vistas*. (MULVEY, 1999, p. 837) Em sua forma de narrar o fenômeno, no entanto, é notável que Carter desmonta a ideia de que o sofrimento causado por esse arranjo seja unilateral; atentando para o olhar da Fera para a Bela, mas destacando a *cegueira* de Bela com relação à Fera, a quem a heroína não consegue ver, o que se segue é que Bela é incapaz de ver para além de seu reflexo, o que a impede de estabelecer uma conexão com a Fera, por não conseguir ver os vestígios da sua subjetividade através do seu olhar. Desse modo, o conto traz de volta uma das mensagens morais da história clássica, literalizando o desafio que é se abrir para o Outro e enxergar além das aparências.

Ainda nessa linha, a narrativa chama bastante atenção para o fato de que Bela passa os dias sozinha e, em parte por isso, alienada, alheia ao mundo exterior, ocupando-se com leituras, bordados e jardinagem, como condiz (supostamente) com seu gênero e sua nova

⁴⁵ No original: “Men look at women. Women watch themselves being looked at.” (BERGER, 1972, p. 47)

classe. Contudo, é justo pensar que essa estreiteza no campo das experiências não seja inteiramente escolha sua, considerando que ela não é realmente livre. Afinal, Bela está limitada às interações que o espaço e os objetos da mansão da Fera lhe permitem criar, já que, ao assumir a dívida do pai, seu espaço de circulação e vivência reduziu-se à nova morada, e suas relações, à Fera e à Spaniel; como são ricos, Bela não trabalha, não tem o senso de dignidade que o exercício de uma profissão pode conferir: não oferece nada ao mundo que não seja sua própria pessoa, com sua presença encantadora, pois, além de tudo, está condicionada pelos valores que aprendeu a estimar, como a beleza, a meiguice e a feminilidade. Nesse sentido, é fácil entender porque ela não consegue ver a Fera: pela contingência das suas circunstâncias, está ocupada demais descobrindo e admirando seu próprio eu.

Cabe, aqui, a referência à atitude que Simone de Beauvoir nomeia como *narcisista*,⁴⁶ no segundo volume de *O segundo sexo* (1949), sobre a qual afirma: “a verdade do homem está nas casas que constrói, nas florestas que lavra, nas doenças que cura: não podendo realizar-se através de projetos e objetivos, a mulher se esforçará por se apreender na imanência de sua pessoa.” (BEAUVOIR, 2019, p. 443) Beauvoir compreende o narcisismo como um processo de alienação que se paga “às expensas da vida real” (*Ibid.*, p. 457), pois, totalmente tomada por seu eu, a narcisista “não se preocupa em estabelecer qualquer relação real com os outros.” (BEAUVOIR, *loc. cit.*) Não por acaso, é nesse lugar que a Bela de *O sr. Lyon faz a corte* se encontra, um lugar que terá dificuldade de abandonar, talvez pelo ganho secundário que seu aprisionamento lhe traz: afinal, mesmo que sua vida ali seja mais estreita, no seu posto ao lado da Fera ela encontra um bom palco para ser a principal estrela, pois ali ela é absolutamente indispensável e insubstituível – sem ela, a Fera não vive.

Com o passar do tempo, Bela percebe que está feliz na mansão da Fera, embora a estranheza dele continue fazendo-a recuar a seu toque a cada noite; quando o telefone toca, trazendo boas notícias de seu pai, a Fera pergunta a Bela se ela voltará, pois ficará muito

⁴⁶ Observar que o narcisismo a que Beauvoir se refere não é exatamente o narcisismo como definido pela psicanálise freudiana. Em Freud, o narcisismo é “normal” e resulta dos investimentos libidinais no próprio eu (PLON, ROUDINESCO, 1998, p. 531-532). Em Beauvoir, trata-se de algo excessivo, extremo, em que “o eu é posto como um fim absoluto e o sujeito nele foge de si.” (BEAUVOIR, 2019, p. 443)

solitário. Comovida pela importância que a Fera lhe dá, Bela promete estar de volta antes do fim do inverno, e pega o táxi que a levará para Londres, ao encontro do pai. (CARTER, 2017, p. 81) Na capital inglesa, Bela e o pai curtem um período de lazeres proporcionados pela recente mudança de condição que a ajuda da Fera pôde lhes trazer. Lá, eles vão a óperas e teatros, se hospedam num hotel requintado e fazem passeios para comprar roupas novas, que exibem em restaurantes, festas e recepções variadas. Nesse ambiente, Bela experimenta a sensação de uma “perfeita liberdade” (CARTER, 2017, p. 82), mas também de um “vazio desolador” (CARTER, *loc. cit.*), e em meio a todas as atrações que a vida festiva de Londres podia lhe oferecer, esquece sua promessa e não retorna à casa da Fera dentro do período combinado.

É nesse período, também, que Bela passa a sorrir frequentemente para si mesma no espelho, satisfeita com a própria beleza: estava enfim aprendendo “a ser uma criança mimada.” (CARTER, 2017, p. 82) Sua feição também começa a mudar, fazendo com que tenha certa afetação felina, e ela passa a ser petulante quando contrariada. Em Londres, Bela começa a tirar proveito de uma vida luxuosa e animada junto ao pai, mas não sem certa tristeza: seja pela permanência de um vazio interior, seja por saudade da Fera, Bela sente vontade de chorar, e é só com a chegada da Spaniel, que rompe seu “transe” diante do espelho. (*Ibid.*, p. 83), que ela se dá conta do motivo dessa angústia. Subitamente lembrada de sua promessa, Bela toma a trem de volta para a mansão da Fera, mas o estado em que a encontra é completamente diferente daquele em que a havia deixado: a atmosfera é sombria, há crepe preto na aldrava, sinalizando luto, as luzes estão apagadas, teias de aranha crescem ao longo das escadas, onde correm ratos, as flores estão mortas e há poeira em toda parte, além de um “ar de exaustão e desespero”. (*Ibid.*, p. 84) A descrição gótica da mansão em ruínas, orientada pela interpretação de Carter de que a Fera chantageia Bela para que esta volte a ficar com ele, faz o quadro parecer melodramático, na medida em que o abandono exerce um efeito teatral, refletindo o sofrimento – em parte verdadeiro, em parte dramatizado – da Fera. Desse modo, Bela saberá do efeito devastador da sua ausência

prolongada, podendo supor o tamanho do amor e do padecimento da Fera, que é também a medida da sua própria importância para ele.

Enfim, Bela encontra a Fera numa cama de ferro, num quartinho modesto, onde ele repousa seu corpo agora magro e entristecido. Ela o olha novamente e, dessa vez, percebe as pálpebras da Fera, que não tinha notado antes, sobre o que se pergunta: “Teria sido porque só olhara para seu próprio rosto refletido ali?” (*Ibid.*, p. 85) A Fera, então, anuncia que está morrendo, e Bela implora que não morra, consentindo em ficar ali com ele para sempre, se ele a quiser. Com isso, ela beija suas patas, e imediatamente a Fera começa a se transformar em um homem. (*Ibid.*, p. 86)

Com esse desfecho, o tom da parceria de Bela com o sr. Lyon adquire algo de sintomático, pois mesmo que esse laço a torne cativa, Bela também tira uma satisfação do ponto de vista narcísico por se saber tão imprescindível. É interessante observar que Carter não resolve a contradição: a Fera ama Bela e manipula suas escolhas; e a Bela também ama a Fera e tem uma atitude narcisista. Sua união é tanto o efeito da “cena” em que Bela reencontra a Fera, que apela ao seu senso de bondade e dever, quanto da mudança de seu olhar para a Fera, que lhe permite o reconhecimento e a abertura para o outro. Agora que Bela está de volta e disposta a jamais deixá-lo outra vez, a Fera instantaneamente recupera o apetite e a vivacidade, mas a narrativa termina com um final anticlimático: “O Sr. e a Sra. Lyon passeiam no jardim; a velha spaniel cochila na grama sob o esvoaçar de pétalas caídas.” (*Ibid.*, p. 86). Como as pétalas da rosa de que é o duplo, o final de Bela também tem certo clima de decadência. É assim que Carter nos deixa nas mãos um final muito próximo ao de “A bela e a fera”, mas que, ao invés de parecer um *gran finale*, traz a visão de um destino ameno e medíocre. Sem liberdade e espaço para explorar seu potencial como ser humano, resta à personagem a prospecção de um futuro dentro do escopo restrito de um ideal feminino burguês: Bela poderá agora dedicar o resto da vida a ser uma esposa exemplar e admirar-se com o quão bela e boa ela é. Com a súmula final, Carter sinaliza que, para as “boas moças” e filhas obedientes, é esse o final feliz.

A noiva do tigre

Assim como “O sr. Lyon faz a corte”, “A noiva do tigre” também apresenta uma narrativa do tipo “A bela e a fera”, todavia trazendo significativas alterações em seu desenvolvimento, que a distanciam tanto do conto anterior como da clássica versão de Madame de Beaumont. Sem o tradicional enredo do pai injustiçado que se torna refém da fera ao furtar uma rosa de seu jardim, a história de “A noiva do tigre” já começa com as cartas na mesa, pois desde a primeira frase Bela apresenta suas circunstâncias em termos objetivos, ao relatar: “Meu pai me perdeu para A Fera num jogo de cartas.” (CARTER, 2017, p. 89)

Em “A noiva do tigre”, pai de Bela é um aristocrata russo beberrão, mulherengo e apostador, que perdeu praticamente toda a sua fortuna e propriedades no jogo. Por isso, numa última tentativa de afastá-lo dessa vida, que acabaria os levando à ruína, a filha decide ir com ele para a Itália, para uma cidadezinha onde não havia cassinos, mas, por ironia trágica, todos que vão para lá devem jogar uma partida com *La Bestia*, e acaba sendo nessa cidade que o pai perde os últimos grãos da herança da filha, e a própria filha, para a Fera.

Bela passa dessa forma das mãos do pai para o “noivo”, literalmente como uma de suas posses, já que o pai a apostou e perdeu, diferentemente da versão de Beaumont da história, em que a narrativa construída é a de que Bela se voluntaria para tomar o lugar do pai – tanto por amor ou dever filial exacerbado, como por um sentimento de culpa ligado ao fato de que as rosas furtadas, que geraram a dívida do pai, tivessem sido um pedido seu. Em Beaumont, mesmo que o conto insista no quanto o pai de Bela a amava, ele não se priva de lhe dizer que foi o seu pedido a causa do infortúnio, como choraminga: “Bela, guarde estas rosas. Elas custaram muito caro a seu pobre pai.” (BEAUMONT, 2010, p. 104) Neste sentido, mesmo a condição “voluntária” da partida da heroína de Beaumont é relativa, já que apesar de o pai não obrigá-la a tomar seu lugar, e até mesmo resistir à ideia num primeiro tempo, estão em jogo os valores e os deveres impostos a ela na condição de filha, além das expectativas e cobranças da parte das irmãs “más” que a culpam pelo que ocorreu ao pai.

Na narrativa de Carter, como uma das inversões mais significativas do conto, não é Bela quem pede ao pai uma rosa, e sim o pai quem pede a ela que lhe dê uma das flores do buquê de rosas brancas que a Fera lhe havia dado, como um sinal de que a filha o perdoava por seus erros. Bela pega uma delas, espeta seu dedo num dos espinhos e termina por entregar ao pai uma rosa manchada de sangue. A substituição da rosa branca pela rosa manchada, nesse contexto, reflete a “impureza” da própria situação, que a ênfase no aspecto financeiro do jogo de cartas pelo qual Bela é entregue à Fera evidencia.

Espetar o dedo no espinho da rosa também remete à história de “A bela adormecida” (GRIMM, 2018, p. 193-196), na qual, após espetar-se numa roca de fiar, a princesa cai num sono profundo, até ser despertada pelo beijo do príncipe. Com o mesmo gesto, que evoca simbolicamente a própria penetração, as histórias convergem na interrupção de um estado “inocente” por um encontro infeliz de natureza sexual: em *A bela adormecida*, com a entrada em um sono da morte após o encontro traumático com o objeto fálico que lhe fura – maldição que só será quebrada quando chegarem o momento e o príncipe certos; em Carter, com a passagem de Bela das mãos do pai para as da Fera, estabelecendo seu lugar como “noiva” do tigre, sem o seu consentimento, o que anteciparia a existência de novos deveres sexuais.

O tema da rosa também é de grande valor para a interpretação de “A bela e a fera”, já que, na leitura de Bruno Bettelheim, ela está ligada à iniciação sexual, conforme mostra o trecho:

Em “A Bela e a Fera” os eventos fatídicos ocorrem porque o pai rouba uma rosa para a filha caçula e predileta. Com isto, simboliza seu amor por ela e antecipa a perda da sua condição de donzela, pois a flor partida e especialmente a rosa arrancada – é símbolo da perda da virgindade. (BETTELHEIM, 1979, p. 345)

Embora Carter discorde de boa parte das interpretações de Bettelheim, a leitura da rosa arrancada como metáfora para a perda da virgindade é uma via interpretativa que nos ajuda a pensar o lugar da rosa em “A noiva do tigre”. Nele, mais claramente que em “A bela e a fera”, a imagem evoca o ato da defloração, e a própria palavra tem sua sabedoria nesse caso, pois “deflorar” é tanto arrancar a flor como a virgindade. Isto porque, ao contrário da história de

Beaumont, em que o tema do desvirginamento não é mencionado diretamente (permanecendo em latência), em Carter é justamente isso que a heroína teme enfrentar na mansão da Fera, o que traz o conteúdo sexual para o primeiro plano. (CARTER, 2017, p. 97)

Além disso, ao manchar a rosa com seu sangue para obedecer ao pedido do pai, a narrativa espelha o sangramento da primeira relação; ao entregá-la manchada, “suja”, Bela entrega também, sem palavras, sua acusação ao pai: por culpa dele, ela crê, terá de sangrar no leito da Fera. Dessa forma, ao lhe entregar a rosa manchada, Bela também parece afirmar que, embora esteja partindo com a Fera, e embora tenha lhe dado a rosa solicitada, ela não só não o perdoa mas também o responsabiliza pelos danos causados. Assim, neste mundo, a rosa branca manchada de vermelho é índice de uma inocência perdida, de uma mancha que não permitirá que nem mesmo o amor entre pai e filha resista, pois, ao entregá-la à Fera como pagamento, o pai já a traiu, já a rebaixou ao seu estatuto coisificado, objetificado, independentemente do que viesse a acontecer depois.

Ao contrário das sutilezas de “O sr. Lyon...”, em que o acordo entre o pai e a Fera é autorizado por Bela com seu aceite tácito, sua boa vontade em sacrificar-se pelo pai, a situação em “A noiva do tigre” é mais degenerada e corrupta porque tanto Bela como o leitor são obrigados a reconhecer que sua relação com o pai é em termos de posse, como já foi apontado por críticas como Avis Lewallen (1988), Merja Makinen (1992), Patricia Brooke (2004) e Kimberly Lau (2014). Aqui, no entanto, Bela não se voluntaria para assumir a dívida do pai, que não é dela por nenhuma equação simbólica nessa história, e que, diferentemente da falência fatídica do pai de Bela em “A bela e a fera” ou em “O sr. Lyon faz a corte”, é uma dívida gerada por um hábito indigno, pelo vício nos jogos de azar. Ainda assim, não importa que a dívida não seja realmente sua: Bela terá de partir com a Fera, como seu prêmio, porque não é dona de si mesma; ela pertence a seu pai: é seu último bem, que ele levianamente arrisca e perde.

Bela teme o que está por vir, ao ser levada à casa da Fera, porque julgando que a Fera não quisesse fazer dela sua escrava, é só se oferecendo sexualmente que a jovem poderia pagar pelo fracasso do pai. Relembrando as babás de sua infância, que contavam sobre o

homem-tigre que viria devorá-la se ela não fosse boazinha, e que a iniciaram nos mistérios da sexualidade, Bela reconhece que sabe o motivo de sua agitação ao partir para o lar da Fera, ao constatar: “agora minha própria pele era o único capital que eu tinha no mundo e, naquele dia, eu faria o meu primeiro investimento.” (CARTER, 2017, p. 98)

A imagem da pele como capital é decisiva na explicitação do teor sexual em jogo, pois faz que tanto a personagem quanto o leitor tenham clara a condição reificada de Bela, seu verdadeiro estatuto nessa ordem social: é na condição de um pertence que ela é passada à Fera, e como um objeto, pode ser “usada”. Nesse sentido, comparado ao conto anterior, este é um mundo sem ilusões, uma vez que em *A noiva do tigre* não há o amor ao pai, nem o contrário, e não há o mascaramento a respeito do que a Fera estaria pedindo ao solicitar ao pai de Bela sua filha. Não há, também, nenhum apelo à boa vontade de Bela para aceitar seu lugar de bom-grado. Aqui, ela sabe que não interessa o que pensa sobre ser passada à Fera, pois está ciente que da sua posição financeiramente arruinada e submetida aos desígnios paternos não dispõe das condições materiais mínimas para exercer seu livre-arbítrio; sabe, portanto, que não tem escolha de fato.

Ao ser perdida para a Fera, as referências de Bela para compreender o “noivo” partem do sistema social em que até então ela e o pai estavam inseridos, de modo que, logicamente, é um homem como o pai que ela acredita encontrar no novo companheiro. Contudo, mesmo nessas circunstâncias, Bela se interroga sobre a natureza da Fera, pois, sem ainda conhecê-lo, ela observa que sua aparência e modos são estranhos, diferentes dos outros homens com quem até então havia convivido. Seu estranhamento começa pela impressão que tem de que a Fera devia “tomar banho de perfume”, talvez para camuflar seu cheiro natural, além de ter uma aparência “bidimensional” e um jeito “atrapalhado”, com “estranho ar de autoimposto controle.” (CARTER, 2017, p. 92) Sua voz, grave e mascarada, mais parecia um rosnado, a ponto de o único a conseguir entendê-lo e traduzi-lo ser seu criado simiesco. E além do mais ele usava uma máscara com o rosto de um homem pintado e uma peruca de estilo antigo, cobria o pescoço com um lenço de seda e as mãos com um par de luvas de pele

de cabrito, de modo que, no conjunto, lhe parecia “uma figura de carnaval feita de papel machê e cabelo de crepe.” (CARTER, *loc. cit.*)

A descrição da Fera, tão exagerada e esdrúxula, indica que não devemos compreendê-lo como um homem comum: não haveria necessidade de tanta excentricidade na sua apresentação se ele estivesse no mesmo lugar que o pai de Bela, que encarna um modelo típico de masculinidade patriarcal. Essa apresentação, embora não elimine as reservas iniciais a respeito da Fera – afinal, é ele quem sugere ao pai de Bela, a sério, que aposte a filha no jogo –, nos coloca na posição de interrogação quanto ao que esperar dele. Seu nome, *A Fera, La Bestia*, prenuncia algo nesse sentido, porém, o que não sabemos, e que a própria Bela se pergunta é “qual (...) poderia ser a natureza exata da sua ‘ferocidade’”. (CARTER, 2017, p. 96) Sem essa resposta, mantém-se o mistério.

Lendo o conto na esteira de “A câmara sangrenta” e “O sr. Lyon faz a corte”, paira a dúvida quanto à Fera de “A noiva do tigre”: afinal, será um parceiro perigoso, como o Marquês da primeira história, ou alguém cuja “ferocidade” é apenas aparente, como o sr. Lyon? Na verdade, se analisarmos de perto, essa é uma das principais questões que aproxima “Barba Azul” e “A bela e a fera”, pois os contos se articulam, com significativa importância, ao redor do tema da aparência, e do que está além dela. Nesse sentido, as histórias se contrapõem e se complementam, pois em “Barba Azul” a irmã mais jovem se deixa seduzir pelos encantos do pretendente e não vê nele o assassino sanguinário que deveria temer, apesar de as mais velhas desconfiarem dele pelo azul da sua barba. (PERRAULT, 2010, p. 83) Nesse caso, a estranheza da aparência reflete as propensões sinistras, de modo que quando a heroína ignora a impressão negativa causada pela barba, ela se cega para os perigos que o noivo lhe oferece. No conto de Beaumont, por outro lado, Bela só consegue enxergar as qualidades de “caráter”, “virtude” e “bondade” da Fera (BEAUMONT, 2010, p. 115) quando se torna capaz de amá-lo, vendo-o com o coração para além de sua aparência animalesca, que, nesse caso, não condiz com seu interior.

Com relação a esse ponto, é preciso ter cuidado, já que o êxito em ver além da casca leva Bela a um casamento amoroso, mas a recusa em enxergar o que estava “na cara” quase torna

a outra heroína mais uma vítima de Barba Azul. Portanto, o desafio, na verdade, é saber como o dentro e o fora se articulam, pois aquilo que transparece na impressão que se transmite não necessariamente condiz com a realidade interior, sendo uma relação contingente. Trata-se, portanto, de descobrir caso a caso o que se mostra e o que se esconde.

Voltando ao caso de que agora tratamos, às voltas com sua nova realidade, Bela chega ao *palazzo* decadente da Fera, que lhe parece um lugar morto, desolado, e se dá conta de que a Fera não usa seu dinheiro para comprar luxo, mas solidão. (CARTER, 2017, p. 98) A bem da verdade, o isolamento do *palazzo* é um entre os ingredientes essenciais na construção da impressão geral que Bela tem do lugar, impressão que Carter cria por meio de uma estética gótica, deixando o lugar com ares de mansão mal-assombrada: além da aparência abandonada, as portas e janelas estão quebradas, e por elas atravessa um vento constante; os quadros, tirados dos ganchos nas paredes, virados de costas; os móveis, cobertos por lençóis, e os candelabros enrolados em panos, enquanto, contrastando com os afrescos nas paredes, eram cavalos, e não pessoas, que ocupavam a sala de jantar; do lado de fora, quilômetros de neve pesada e árvores sem folhas. (*Ibid.*, p. 98-99)

No entanto, o criado da Fera quebra a aura sinistra do lugar quando, num período longo e sem vírgulas, afoito para se livrar da mensagem que precisava transmitir, explica à recém-chegada:

— O único desejo do meu mestre é ver a bela senhorita nua sem seu vestido e isso só uma vez após a qual ela será devolvida intacta ao seu pai com ordens bancárias relativas à soma que ele perdeu para o meu mestre nas cartas e também com uma série de presentes finos como peles e joias e cavalos... (CARTER, 2017, p. 100)

A repetição variada das condições desejadas pelo mestre, “*unclothed nude without her dress*” (CARTER, 1996, p. 160), além da visível agitação do criado, acaba atenuando um pouco a gravidade da solicitação, que se torna, na boca do criado, algo cômica. Tanto é que a primeira reação de Bela, ao ouvir o pedido, é de soltar “uma gargalhada estridente” (CARTER, 2017, p. 100) que constrange o criado e deixa a heroína numa posição ligeiramente mais empoderada. O riso de desafio, para Carter, tem esse efeito, tanto em “A noiva do tigre” como

em “A companhia dos lobos”, quando, ao ouvir a clássica resposta do lobo (“É para melhor comê-la!”), a reação da personagem central é a mesma que a de Bela: ela começa a gargalhar, e com isso mina o poder do lobo. (CARTER, 2017, p. 205)

A gargalhada com que Bela responde à proposta da Fera é a um só tempo a negação do seu poder sobre ela, diminuindo sensivelmente o impressão ameaçadora que até então ele tinha, e a ridicularização do que pareceria ser um fetiche, um pedido voyeurista. A risada, nesse caso, possui o sentido de uma defesa psíquica, na medida em que recusa a dimensão real do perigo ao desafiar a Fera e possibilita a Bela interpretar a própria situação não só como trágica, mas sobretudo risível e/ou ridícula.

Todavia, ao interpretar o pedido da Fera como uma fantasia sexual, um fetiche, a contraproposta que Bela oferece é a de, num quarto fechado e com o rosto coberto por um lençol, levantar sua saia até a cintura para que a Fera possa vê-la apenas uma vez e em seguida conduzi-la à praça pública. Bela ainda acrescenta que terá prazer em receber qualquer dinheiro que ele queira lhe dar, mas não mais do que daria para qualquer outra mulher na sua condição. (*Ibid.*, p. 101) Desse modo, ela compara sua situação à de uma prostituta, e sente prazer ao perceber que sua oferta feriu a Fera “bem no coração!” (*Ibid.*, p. 101), fazendo brotar no canto do seu olho felino uma lágrima.

A reflexão sobre o aspecto sexual do contrato matrimonial, que o aproximaria da prostituição, é de extrema importância para compreender o pensamento filosófico de Carter sobre a condição feminina. Em *The Sadeian Woman*, ela escreve: “O leito matrimonial é um refúgio particularmente ilusório do mundo, porque todas as esposas por necessidade transam por contrato.”⁴⁷ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.) Carter sustenta, em diversos momentos ao longo do ensaio, a impossibilidade de separar o campo sexual das condições socioeconômicas em que seus atores estão inseridos; ele é histórico, cultural e psicologicamente determinado, e por isso não pode ser compreendido fora dessas relações.

Nesse âmbito, Carter argumenta: “As mulheres normalmente não transam num sentido ativo. Elas fodem num sentido passivo e por isso, automaticamente, elas são *fodidas*,

⁴⁷ No original: “The marriage bed is a particularly delusive refuge from the world because all wives of necessity fuck by contract.” (CARTER, 2015, s/p)

acabadas, arruinadas.”⁴⁸ (CARTER, 2015, s/p. Tradução e ênfase minhas.) É importante destacar que Carter não associa a passividade das mulheres a uma natureza ou essência, mas considera que culturalmente as mulheres ocupam um lugar passivo, que as leva à sua própria destruição. Além disso, Carter ressalta a importância de se levar em conta como a dependência econômica, aliada aos valores culturais patriarcais, ocupa uma posição central na subordinação sexual feminina, e é com esse sentido em vista que ela radicaliza e ironiza ao aproximar a dinâmica do casamento à da prostituição, pois considera o casamento, quando feito por necessidade econômica, uma forma de prostituição legalizada, em que a troca sexual se torna um dever compensatório do apoio financeiro recebido, o que ela condena; para Carter, “a sexualidade, despida da ideia de uma livre troca, não é de nenhum modo humana; não é nada além de pura crueldade.”⁴⁹ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.)

O que nos leva de volta à ideia que Bela faz do pedido da Fera, um pedido que ela interpreta como sendo do tipo que não se faz a uma dama respeitável, mas a uma prostituta. A lágrima da Fera, no entanto, vem na contramão dessa interpretação, embora nesse momento Bela a compreenda como uma lágrima de vergonha, vergonha que ela mesma deseja que a Fera sinta, mas que pode indicar, também, sua sensibilidade e delicadeza de espírito. Assim, acreditando-se rebaixada, Bela é conduzida pelo criado até a sua “cela”, onde ameaça se matar, mas é imediatamente contestada pelo criado, que responde dizendo: “— Ah, não, não vai. A senhorita é uma mulher de honra.” (CARTER, 2017, p. 101) Algumas páginas depois, o mesmo argumento será retomado, quando Bela ameaça fugir e o criado questiona: “A senhorita não é uma mulher de honra?” (*Ibid.*, p. 105) Esse silogismo, além de exprimir a ideia de que uma “mulher de honra” não se mata e não foge, revela também a opinião do criado sobre a hóspede, atribuindo-lhe insistentemente o atributo da honradez, que soa pouco compatível com a ideia que Bela crê que a Fera tenha dela, por lhe pedir para vê-la nua – algo que ela considera desonroso, mas que talvez, para a Fera, não seja.

⁴⁸ No original: “Women do not normally fuck in the active sense. They are fucked in the passive tense and hence automatically fucked-up, done over, undone.” (CARTER, 2015, s/p)

⁴⁹ No original: “Sexuality, stripped of the idea of free exchange, is not in any way humane; it is nothing but pure cruelty.” (CARTER, 2015, s/p)

Bela é então presenteada com uma boneca mecânica, “uma soubrette de opereta” (*Ibid.*, p. 102), que, assim como ela, tem cachos castanhos e bochechas rosadas e é descrita por Bela como sua “gêmea mecânica” (CARTER, *loc. cit.*), que concentra sua experiência mimética de vida em sorrir, passar pó de arroz e segurar um espelhinho. O criado explica, dizendo: “— Nada humano vive aqui. (...) Cercamo-nos, em vez disso, em nome da praticidade e do prazer, com simulacros, e não os achamos menos convenientes do que a maioria dos cavalheiros.” (*Ibid.*, p. 102)

Se nada humano vive lá, isso em parte explica a peruca, a máscara e os litros do perfume almiscarado com que a Fera se cobre, que são, em alguma medida, análogos uso dos vestidos, maquiagens e ornamentos de Bela, por serem capazes de produzir uma aparência socialmente aceitável, respectivamente, de um homem e de uma mulher, como aponta Melinda Fowl. (1991, p. 74) O que é curioso, no caso, é que percebemos muito depressa, pelo excesso (perfume, peruca, máscara, etc.), um traço de deliberada performatividade na maneira como a Fera se produz, construindo um disfarce que o faz parecer uma figura artificial e carnavalesca, mas, em contrapartida, a artificialidade da paramentação da própria Bela só é destacada quando ela chama a soubrette de sua “gêmea mecânica”, evidenciando sua semelhança.

Assim é que concluímos que, tal como a Fera, Bela também está sob disfarce: maquia-se, veste-se com um corpete e se cobre com gorrinho, meias, anáguas e babados. (CARTER, 2017, p. 102) É percebendo sua similaridade em relação à boneca que Bela entende sua própria condição inautêntica, numa vida regida pela simulação e mimetização; é o que compreende ao se interrogar sobre seu duplo: “Aquela mocinha mecânica que passava pó em minhas bochechas para mim; não tinham atribuído a mim o mesmo tipo de vida imitativa entre os homens que o criador da boneca lhe dera?” (*Ibid.*, p. 107)

Distanciada quase num sentido brechtiano por se ver na boneca, por perceber na boneca um pastiche de si mesma, que por sua vez é ensinada a mimar um ideal de mulher, Bela tem um encontro com o infamiliar (*Unheimlich*) freudiano, aquilo “que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu.” (LAUBE *apud* FREUD, 2010, p. 337) Assim como no

Unheimlich (1919) de Freud, a percepção de Bela de sua própria condição de simulacro tem o efeito de causar o estranhamento daquilo que é extremamente familiar, tornando-o infamiliar; observando a boneca mecânica que lhe deram de dama de companhia, Bela se percebe como uma boneca viva, uma paródia da própria feminilidade. Essa feminilidade, cuja performance deveria, para funcionar bem, permanecer irrefletida, agora ganha uma dimensão consciente, o que dará a Bela uma visão não muito agradável de si mesma, mas necessária à transformação. Não parece ser casual, nesse sentido, a escolha de Carter por uma boneca autômata para criar essa impressão, pois evoca a personagem Olímpia, da novela *O homem de areia* (1817), de E. T. A. Hoffmann, que Freud toma como exemplo para apresentar o conceito de *Unheimlich*.

A questão da simulação e da artificialidade na produção do gênero também convida a refletir a partir das ponderações de Judith Butler, que defenderá a ideia de que não existe *essência* por trás do gênero e nem sujeito *à priori*, pois a identidade de gênero é sempre performada, e o sujeito é o produto existencial que deriva dessa performance continuada. É o que ela afirma em *Problemas de gênero* (1990), no qual argumenta:

O gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. (...) Não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (BUTLER, 2019, p. 56)

Assim como Butler, na esteira de Beauvoir, Carter certamente não considera o gênero como imanência, mas é preciso destacar que sua maneira de pensar a performatividade não se dá nos mesmos termos que em Butler, como explica Joanne Trevenna (2002) ao criticar a “Butlerificação” (“*Butlerification*”) da ficção de Carter. A tese defendida por Trevenna é a de que, embora Carter e Butler apresentem significativos pontos em comum nas suas visões sobre o caráter não-ontológico e “performativo” do gênero, Butler compreende o gênero como *performativo* no sentido de produzir um conjunto de hábitos sociais naturalizados dos quais não se tem muita consciência, enquanto Carter trabalha a *performance* de gênero no

campo da teatralidade, usando frequentemente cenas em que as personagens se produzem, se maquiam ou se apresentam cenicamente, como, por exemplo, as personagens Leilah de *A paixão da nova Eva* (1977), Fevvers de *Noites no circo* (1984), e as irmãs Chance de *Wise Children* (1991). Em Carter, o gênero é teatralizado, e seus atores são mais conscientes da performance que reproduzem, como um ator de teatro memoriza as linhas de seu personagem *sabendo se tratar de um personagem*, ao passo que Butler apresenta a performatividade como algo internalizado, automatizado, que se reproduz mesmo sem intenção volitiva.

Trevenna também observa que, tal como em Beauvoir, Carter sublinha o papel social da construção das identidades de *gênero*, mas não chega a questionar, como fará Butler, a artificialidade da diferenciação anatômico-fisiológica na construção das identidades sexuais. (TREVENNA, 2002, p. 269) À diferença de Butler, que compreende o sexo como sendo tão culturalmente construído quanto o gênero, Carter interroga a artificialidade do gênero sem contestar a ideia de haver dois sexos “biológicos”, como deixa claro, em *The Sadeian Woman*, quando diz que “há o fato indiscutível da diferenciação sexual; mas separados dela e apenas parcialmente derivados dela, há os modos de comportamento masculino e feminino, que são variáveis culturalmente definidas traduzidas no linguagem de uso corrente como estatutos universais.”⁵⁰ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.)

Nesse sentido, o que se questiona a essa altura de *A noiva do tigre*, com o simulacro da boneca mecânica que espelha a narradora, não é de fato a identidade sexual de Bela, pois, ao que tudo indica, ela se reconhece e é socialmente reconhecida como mulher. O que se questiona, portanto, são as implicações dessa identidade no seu comportamento, na sua condição sócio-histórica e na sua relação com o mundo ao seu redor; ou seja, as consequências, criadas pela cultura, com as quais Bela terá que lidar pela sua identificação como mulher, como seu estatuto de posse, sua inferiorização, seu baixo grau de autonomia e liberdade, e suas atribuições nos papéis de filha e de “noiva”, que vão se transformando à medida que a história é narrada.

⁵⁰ No original: “There is the unarguable fact of sexual differentiation; but separate from it and only partially derived from it, are the behavioural modes of masculine and feminine, which are culturally defined variables translated in the language of common usage to the status of universals.” (CARTER, 2015, s/p)

Depois de ver o pai, bêbado e chorando, no espelho mágico que a boneca lhe mostra, sem que isso crie a mínima comoção, Bela adormece e, ao despertar, se depara com o criado trazendo uma caixinha que contém um único brinco de diamante no formato de uma lágrima (CARTER, 2017, p. 103), presumivelmente feito da lágrima derramada anteriormente pela Fera. A icônica transformação da lágrima em diamante é algo que também acontece no filme *La Belle et la Bête* (1946), de Jean Cocteau, como aponta Anny Crunelle-Vanrigh. (2001, p. 130) Contudo, é curioso que enquanto no filme são as lágrimas de Bela que passam pela transformação mágica, no conto de Carter é a Fera quem chora diamantes, o que traz a ideia de que, nessa história, há uma relação entre a Bela e a Fera que não é de todo convencional, por apresentar uma Fera que não se priva de chorar e oferecer suas lágrimas, cujo valor é simbolizado pela transmutação da água em diamante. Como produto de uma sensibilidade oculta, sua lágrima de diamante sugere que há mais em sua interioridade do que mostra seu semblante, sobretudo o semblante que Bela nos dá a ver em sua narração da história.



Figura 2: *La Belle et la Bête* (1946), longa metragem de Jean Cocteau.

Bela, no entanto, não reconhece a lágrima/diamante nesses termos, e atira para longe a caixa com o brinco, recusando o presente. Assim, ela é mais uma vez levada ao encontro da Fera, na presença de quem o criado reformula o pedido feito antes, sem que Bela se incline a fazer nenhuma concessão:

Tirar a roupa para o senhor, como uma bailarina? É tudo o que quer de mim?

— A visão da pele de uma jovem que ninguém tenha visto antes... — gaguejou o criado.

Desejei ter rolado no feno com cada um dos rapazes na fazenda do meu pai, de modo a me desqualificar para aquele trato humilhante. O fato de ele querer tão pouco era a razão pela qual não podia lhe dar o que queria; não tinha necessidade de falar para que A Fera me entendesse. (CARTER, 2017, p. 104)

Como é compreensível, Bela interpreta o pedido dirigido a ela como uma proposição degradante, uma objetificação pornográfica. Para ela, está claro que a ideia de “a pele de uma jovem que ninguém tenha visto antes” é a pele de uma virgem. Por isso mesmo, sua reação imediata é a de desejar já ter tido múltiplas relações sexuais, que a tornariam inapta para a tarefa, numa recusa que a Fera compreende mesmo sem palavras. Assim, mais uma vez, após a segunda negativa, a Fera chora e deixa cair outra lágrima, que se tornará outro brinco de diamante, completando o par. (CARTER, 2017, p. 104) De volta ao quarto, o criado oferece a ela os dois brincos, que ela outra vez rejeita, reafirmando sua ojeriza em relação a tudo o que pudesse vir da Fera, e sua própria negativa em se deixar comprar.

Assim, Bela é convidada para sair numa caçada a cavalo com o criado e o mestre, para a qual, magicamente, o criado faz surgirem as antigas roupas de montaria que Bela usava no passado, em São Petersburgo. Perplexa, Bela não compreende a magia – pois não sabe ainda como entender a estranheza dos acontecimentos na casa da Fera – e se questiona se deveria aceitar o lema do pai de que tudo é possível quando se tem dinheiro o bastante. (*Ibid.*, p. 105) Como o pai de Bela em “O sr. Lyon faz a corte”, a Bela de “A noiva do tigre” confunde magia e riqueza, mas, à diferença dele, não se deixa seduzir pelos recursos materiais – como mostra sua recusa aos diamantes –, nem pelo encanto mágico de que teve provas mais de uma vez,

ao ver o pai no espelho e ao descobrir suas próprias roupas conjuradas por um bater de palmas do criado. Assim como no conto anterior, Bela não consegue enxergar a face verdadeira dos seres e situações que encontra; no entanto, dessa vez, o motivo é outro, pois não se trata mais do autocentramento que impedia Bela de ver o sr. Lyon. A questão agora parece ser que, por tomar como paradigma a decadência corrupta de seu pai, Bela é incapaz de conceber a existência de masculinidades alternativas à dele: pensa que a Fera é como o pai, e por isso o abomina.

É só durante a cavalgada, ao saírem para caçar, que a narradora começa a se dar conta da singularidade dos seus acompanhantes, e da sua diferença com relação aos outros homens com quem havia convivido até então. Bela descreve:

Um profundo sentimento de estranheza começou lentamente a me invadir. Eu sabia que meus dois companheiros não eram, de forma alguma, como os outros homens. (...) Eu sabia que viviam de acordo com uma lógica diferente da que me orientara até que meu pai me abandonasse às feras por sua negligência humana. Saber disso ainda me dava um certo temor; mas, eu diria, não muito... Eu era uma jovem, uma virgem, e, portanto, os homens negavam a mim a racionalidade da mesma forma como a negavam a todos aqueles que não eram exatamente como eles, em toda a sua insensatez. (CARTER, 2017, p. 107)

Junto à personagem, também começamos a notar que tanto a Fera quanto o criado não fazem parte do mesmo espectro que o pai de Bela e “os outros homens”, embora a estranheza dos dois já estivesse anunciada desde muito antes: no nome da Fera, nas suas vestes e na sua fala, e na aparência e modos do criado, descrito como “um homem estranho, magro e apressado”, que andava “saltitando” e que tinha o “rosto costurado com a astúcia inocente de um bebê antigo.” (CARTER, 2017, p. 94-95) Aos poucos, o sentido dessa estranheza começa a se desenhar como o distanciamento de um modelo patriarcal mais tradicional tipificado pelo pai de Bela. A Fera e o criado são estranhos justamente porque vivem numa dinâmica alternativa: preferem a presença de animais e simulacros à de outros homens, escolhem a solidão no lugar do luxo, e são capazes de demonstrar sensibilidade e amabilidade mesmo com uma hóspede tão (justificadamente) hostil.

Todavia, é só quando oferece *se mostrar* a ela, a abrir-se também como um objeto de desejo para que *ela* o veja, que a Fera mostra a Bela que também é capaz de criar laços de reciprocidade, aceitando-a como sua igual, como uma criatura tão dotada de subjetividade e dignidade quanto ele próprio. É o que fica claro quando o trio chega às margens de um rio e o criado anuncia a Bela que, se ela não iria deixar que o mestre a visse sem roupas, então deveria ela mesma ver a Fera nua, em pelo.

Bela concorda, mesmo apreensiva, e é atravessada por uma epifania, que surge enquanto “moral” da história como um provérbio às avessas: “O tigre nunca vai se deitar com o cordeiro; ele não reconhece nenhum pacto que não seja recíproco. O cordeiro deve aprender a correr com os tigres.” (*Ibid.*, p. 108) A referência aqui é bastante evocativa, e já havia sido prenunciada pela narradora nas primeiras linhas do conto, quando comenta que pensava ter chegado “à terra abençoada onde o leão se deita com o cordeiro.” (*Ibid.*, p. 89) A imagem, embora com animais distintos, remete a cenas do livro de Isaías, na Bíblia, em que o profeta escreve que “o lobo conviverá com o cordeiro e o leopardo repousará junto ao cabrito. O bezerro, o leão e o novilho gordo se alimentarão juntos pelo campo, e uma criança os guiará.”⁵¹ (ISAÍAS, 11:6) Entretanto, o conto de Carter, a seu modo, nega a profecia. Para a autora, como a história indica, esse dia jamais irá chegar, e é por isso que os cordeiros é que precisam aprender a correr com os tigres – se não quiserem ser devorados.

Assim, disposto a se deixar olhar, a Fera se despe para que Bela o veja tal como é, e a visão, agora sem máscaras e disfarces, surte efeito: Bela sente o peito se rasgando “como se tivesse sofrido uma ferida maravilhosa”, (CARTER, 2017, p. 109) e só então decide se mostrar para a Fera, não mais como resposta ao seu pedido, mas por livre decisão, como parte de uma troca – não uma troca financeira, mas deliberada, gratuita – que agora pode ser justa. Bela abre sua jaqueta e deixa à mostra sua pele jamais vista, dando-se conta de que era orgulho, e não vergonha, o que a desconcertava na sua nudez. Enquanto só cabia a ela um lugar objetificado, era impossível se abrir para a Fera, mas agora, no campo de uma troca

⁵¹ Cf. ISAÍAS. 11:6. **Bíblia**. Disponível em: <<https://bibliaportugues.com/isaiah/11-6.htm>> Acesso em 14 jul. 2021

desobrigada, essa relação pode enfim mudar, como Bela observa, voltando ao lar da Fera, ao notar que pela primeira vez na vida se sentia livre. (CARTER, 2017, p. 109-110)

O que se passa nessa cena, entre o desnudamento da Fera e a decisão de Bela de também se mostrar, reflete a condição de reciprocidade, de mútuo reconhecimento, que só nesse momento passa a existir entre os dois, e que transforma radicalmente o significado do pedido feito antes pela Fera. Como aponta Brooke, “vendo o tigre desvelado, Bela agora pode ver no seu pedido anterior um convite para baixar a guarda, mas só quando ele se dispõe a forjar um pacto e rejeitar o material do seu controle patriarcal ela pode concordar com essa transformação.”⁵² (BROOKE, 2004, p. 82. Tradução minha.)

De volta ao palazzo, Bela encontra, no lugar de sua antiga “cela”, um quarto elegante à moda antiga, onde reencontra os brincos de diamante e sua boneca de companhia, que segura o espelho mágico. A heroína vê novamente o pai pelo espelho, dessa vez bem alinhado, bem vestido e sorridente, bebendo espumante e contando sua recém-adquirida pilha de dinheiro: o pagamento feito pela Fera, que cumpre com o prometido. Sobre a mesa ao seu lado, um bilhete com o aviso de que a jovem chegaria imediatamente. O criado entra no quarto, lhe dá um casaco de pele como presente e anuncia que ela agora estava livre para ir embora quando quisesse. Porém, agora, a relação de Bela com a Fera e consigo mesma mudou, e por isso Bela prefere enviar a boneca, sua “gêmea”, para assumir seu lugar junto ao pai, ao invés de ir ela mesma reencontrá-lo e voltar para sua antiga vida. (CARTER, 2017, p. 110-111) Bela percebe que, ao contrário do que havia concluído antes, era a vida junto ao pai a verdadeira degradação. Com a Fera, ela encontra enfim o espaço para viver com a liberdade que sempre lhe foi negada.

Não mais vendo-os como suborno, Bela coloca os brincos-lágrimas da Fera nas orelhas e se despe por completo, sentindo um grande estranhamento com a própria nudez,

⁵² No original: “Gazing at the tiger unveiled, Beauty can now see in his earlier request an invitation to bare her protection, but not until he is willing to forge a pact and reject the material of his patriarchal control can she commit to such a transformation.” (BROOKE, 2004, p. 82)

estranhamento que atribui à moral cristã – a que Carter faz várias e severas críticas –,⁵³ ao mencionar que os seres humanos não estão habituados com a própria nudez desde que começaram a cobrir o ventre “com folhas de figueira”. (*Ibid.*, p. 112) Agora, nua, à exceção das joias excepcionais, Bela se cobre apenas com o manto de pele para se proteger do vento forte que sopra por todo o palácio, cobrindo-se apenas pela função natural de evitar o frio, não mais pelo pudor, e segue em direção ao quarto da Fera. O criado, vendo-a nua, também se despe, revelando ser, como já podíamos desconfiar, um macaquinho, “uma criatura delicada, coberta com um pelo cinza-escuro, dedos marrons flexíveis como couro, focinho cor de chocolate, a criatura mais gentil do mundo.” (CARTER, 2017, p. 112) Em seguida, ele remove a pele dos ombros de Bela e a manta se transforma num amontoado de ratos pretos que fogem correndo, remontando a imagem da transformação da carruagem e dos cavalos de *Cinderela*, de Perrault, (PERRAULT, 2010, p. 24) quando à meia-noite a ilusão acaba e tudo volta a ter a aparência do que realmente é.

Bela entra, enfim, no quarto da Fera, que fede a pelo e urina – o porquê de tanto perfume, afinal – e percebe que o chão está coberto de restos de ossos de animais devorados. Lentamente, ela vai na direção da Fera, que também está sem as vestes, e se aproxima, na tentativa de encontrar o “reino de paz em que seu apetite não precisasse ser a minha extinção.” (CARTER, 2017, p. 113) Ali, Bela se dá conta de que o tigre está com mais medo dela do que o inverso, e estende a mão para ele, que muito lentamente se arrasta em direção a ela, até encostar a cabeça em sua mão, ronronando, num crescente de sensualidade, fazendo desmoronar as janelas, as telhas e os alicerces do palácio. Então, ele começa a lambe sua pele, e Bela finaliza seu relato narrando a própria transformação:

⁵³ Outras referências ácidas ao cristianismo já haviam sido feitas ao longo do conto, como a comparação da região habitada pela Fera a um “Éden espúrio” (CARTER, 2017, p. 97) e a súbita compreensão de Bela, durante a cavalgada, de que entre todos os presentes não havia uma só alma, visto que “nem os animais e nem as mulheres foram equipados com aquelas coisas frágeis e imateriais quando o bom Senhor abriu as portas do Éden e expulsou Eva e seus familiares.” (*Ibid.*, p. 107) Com essas alfinetadas, Carter deixa marcada uma posição anti religiosa, especialmente porque, para ela, o cristianismo e as virtudes cristãs são responsáveis por infundir a noção de sexo como pecado, colocar a vergonha como a herança compartilhada por toda a humanidade e reprimir as manifestações de raiva e violência – sem as quais não há como se revoltar –, como discute em vários momentos em *The Sadeian Woman*.

E a cada vez que passava a língua ele arrancava, camada após camada de pele, todas as peles de uma vida no mundo, e deixava no lugar uma pátina nascente de pelos brilhantes. Meus brincos se transformaram novamente em água e escorreram pelos meus ombros; sacudi as gotas de cima da minha pelagem tão bonita. (CARTER, 2017, p. 114)

Com a inversão da transformação final – em que não é a Fera quem tem que deixar de ser feroz, mas Bela quem precisa aprender a sê-lo –, a história de Carter também traz à mente *Eros e Psique* (séc. II), de Lúcio Apuleio, que de acordo com Marina Warner, “é o precursor mais antigo do conto de fadas da Bela e a Fera de que se tem notícia na literatura ocidental.” (WARNER, 1999, p. 309) Além de estarem enlaçadas pela triangulação, Carter remete diretamente a essa história quando sua narradora, ao ser perdida no jogo de cartas, afirma: “As velas derramaram gotas quentes e acres de cera sobre meus ombros nus.” (CARTER, 2017, p. 89), trazendo à mente a transgressão de Psique, que acidentalmente derrama cera nos ombros de Eros quando, contra sua ordem, acende uma vela para vê-lo enquanto dormia. (APULEIO, 2020, p. 205) Bela, com essa fala, identifica-se num primeiro momento não com Psique, e sim com Eros; porém, na trama de Apuleio, a “fera”, a princípio, é o deus, que não permite que a amada o veja, sob pena de nunca mais estarem juntos. Contudo, não porque fosse feio ou perigoso: apesar da proibição e do mistério, Eros era uma fera apenas na imaginação de Psique, que acreditou nas irmãs quando elas a alertaram de que o marido era uma cobra que iria devorá-la assim que ela desse à luz; contudo, eram as irmãs que, por inveja, mentiam. Eros, na verdade, era de uma beleza divina e perfeita, que só não podia ser contemplada para que Vênus, mãe de Eros, não soubesse de seu casamento e não se enfurecesse por ele ter se casado com Psique, sua rival em beleza. Portanto, na verdade, em *Eros e Psique* tanto a “Bela” quanto a “Fera” são deslumbrantemente belos, mas, à parte isso, Psique era apenas humana, enquanto Eros era um deus, de modo que sua união o rebaixava, na visão dos outros deuses. Nesse sentido, ele é que estaria no lado “Belo”, e Psique na posição de “Fera”, de modo que, para resolver o impasse, Júpiter oferece a Psique a ambrosia que a tornará imortal, estabelecendo assim a base de uma aliança digna para ambos. (APULEIO, 2020, p. 241).

Com a ressalva do sinal de menos, da mudança de um ideal “positivo”, divino, para um “negativo”, animal, a transformação da narradora de “A noiva do tigre” em fera, no fim da história, está de acordo com o enredo clássico de Apuleio: como em *Eros e Psique*, a metamorfose de Bela não indica sua ruína, mas a condição para a sua união a Eros, sua união ao amor. Ao propor uma transformação invertida, em que é Bela quem passa pela metamorfose, tornando-se, presumivelmente, uma tigresa, Carter não “humaniza” a Fera (como acontece em “O sr. Lyon...”), mas faz com que seja Bela quem irá abraçar o seu lado “bestial”, renunciando, ao menos em parte, a um ideal de eu cuja fantasia é a própria armadilha, um aprisionamento que parte de uma suposta superioridade moral. Bela, no começo da história, talvez não tenha rejeitado a Fera apenas porque sua proposta não lhe apetecia, mas também porque, despojada de toda dignidade pelo pai, a crença de pelo menos que era moralmente superior – tanto ao pai como à Fera – era a última gota de orgulho a que ainda podia se agarrar. Quando ela enfim abre mão dessa crença ilusória, e aceita o fato de que a Fera pode ser deslumbrante, Bela consegue finalmente se transformar, acolhendo um lado seu que até então desconhecia, ou rechaçava.

Em relação a isso, porque Carter escolhe representar a Fera como tigre, ao lado de outros animais blakeanos como o cordeiro e o cavalo (que Bela elogia com frequência ao longo do conto), nos interessa a interpretação que propõe em *Little Lamb, Get Lost* (1978) sobre ao verso “*The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction*”,⁵⁴ de Blake (*Proverbs of Hell*, 1793), sobre o qual estima:

Estou certa de que Blake se enganou sobre os tigres da ira serem mais sábios que os cavalos da instrução. (...) Mas, é claro, ele não está falando absolutamente de tigres. Ele está falando de algo cego, furioso, instintivo, intuitivo, selvagem e *correto*. Se os plácidos e didáticos cavalos de Blake são delegados da Sociedade Fabiana do superego, seu tigre é a representação do inconsciente não reprimido, até do id, possivelmente a multidão invadindo a Bastilha.⁵⁵ (CARTER, 1998, p. 305. Tradução minha.)

⁵⁴ “Os tigres da ira são mais sábios que os cavalos da instrução.” (BLAKE, William. *Proverbs of Hell*. **Poets.org**. Disponível em: <<https://poets.org/poem/proverbs-hell>>. Acesso em 15 jul. 2021. Tradução minha.)

⁵⁵ No original: “I’m sure Blake was wrong about the tigers of wrath being wiser than the horses of instruction. (...) But, of course, he is not talking about tigers at all. He is talking about something blind, furious, instinctual, intuitive, savage and *right*. If Blake’s placid and didactic horses are delegates from the Fabian Society of the superego, his

Em *A noiva do tigre*, a associação que Carter faz entre o animal selvagem e o ‘inconsciente não reprimido’ também é válida. Por essa analogia, a aceitação da Fera é a aceitação do Outro, da alteridade radical, mas também a aceitação do id e dos aspectos menos domesticados, belos e bem-comportados da psique, num deslizamento de sentidos que a escrita de Carter é mestre em produzir; é reconhecendo-se na Fera – não mais na boneca, mas no animal selvagem – e não mais afastando-o como a um inimigo, que Bela pode se reinventar. Em vista disso, partilhamos da visão de Rapucci, no que a pesquisadora conclui que

Não há “crescimento” da Bela no processo, no sentido de evoluir da imaturidade para a maturidade ou ainda a humanização do id pelo superego, pontos que Bettelheim louva no conto tradicional [“A bela e a fera”]. A jovem cresce, sim, na percepção de sua sexualidade, na aceitação do outro e no despojamento de todos os elementos simbólicos em relação à culpa, ao sacrifício, à dominação. Ela cresce porque aprende que também pode – ou deve – ser tigre para sobreviver. (RAPUCCI, 1998, p. 75)

Nessa perspectiva, é somente quando Bela assume a própria “ferocidade” e se transforma também numa Fera que ela dá espaço ao seu próprio desejo e pode se desvencilhar dos velhos paradigmas, da vida de simulacro que era só o que conhecia até então; em consequência de sua libertação, uma outra possibilidade de relação também se abre para ela, uma mais positiva, porque não se restringe à escolha entre devorar ou ser devorado, e que só é possível quando todas as partes envolvidas estão desobrigadas e se reconhecem como iguais. Carter nos mostra, por meio do conto, que são essas as condições mínimas fundamentais para a criação de laços genuínos, e para a invenção de um “eu” mais autêntico e livre.

tiger is the representative of the unrepressed subconscious, even the id, possibly the mob storming the Bastille.” (CARTER, 1998, p. 305)

O gato de botas

“O gato de botas” de Angela Carter nos apresenta uma releitura farsesca e espirituosa do conto homônimo de Perrault. Ambientado na cidade italiana de Bérgamo, o conto é narrado por Fígaro, o Gato, que se torna criado de um jovem falido e mulherengo. Com ele, a quem chama de Mestre, o Gato vive uma vida boêmia de jogos, trapaças e pequenos furtos, bancando inúmeras vezes o cupido para que o Mestre conseguisse entrar nos lençóis das mulheres desejadas, desde as prostitutas da cidade a “uma série de boas esposas, filhas obedientes, [e] róseas mocinhas do campo.” (CARTER, 2017, p. 123) Contudo, essa vida de farra vira de ponta a cabeça quando o Mestre se apaixona pela primeira vez e passa a falar em amor, caindo, por isso, numa melancolia que se torna inconveniente à natureza cínica e pragmática de Fígaro.

Procurando uma saída para o empecilho, pois conclui que o Mestre terminaria por arruiná-los, o Gato reflete que, como “o amor é o desejo que se sustenta do fato de não ter sido consumado” (*Ibid.*, p. 124), a solução para o seu problema era conseguir um meio de permitir que o Mestre se encontrasse e se fartasse da moça que lhe havia roubado o coração: a bela esposa do Signor Panteleone. Todavia, essa jovem, a quem o Mestre havia visto brevemente quando voltava embriagado para casa ao amanhecer, enquanto ela ia à missa do domingo, encoberta num véu negro que levantou brevemente apenas para acariciar o Gato, era um objeto de afeição particularmente desafiador, porque estava sempre sob a cerrada vigia da governanta, descrita como “uma bruxa velha, sua guardiã, (...) mais repugnante do que um prato de comida da cadeia.” (*Ibid.*, p. 122) Para piorar, a dama era casada com “um velho fracote, careca, coxo, avarento, com seus olhos esbugalhados, com sua barriga horrorosa, seu reumatismo, (...) tão ciumento quanto impotente.” (*Ibid.*, p. 125), como confia a Fígaro Malhadinha, sua namorada e única companheira da senhora, que se torna sua aliada na missão de unir os jovens e ludibriar os velhos.

Como é avaro e ciumento, o Signor Panteleone mantém uma intensa vigília sobre as atividades da esposa, a quem só é permitido sair aos domingos, para ir à missa, e durante uma hora do dia olhar pela janela – e, mesmo então, guardada pela governanta –, de modo

que a gatinha sugere que o melhor momento para arranjar um encontro entre o Mestre e sua senhora é no dia da semana em que Panteleone deixa o escritório para ir à fazenda cobrar tributos dos arrendatários. A gatinha, então, garante a Fígaro que se ele lhe trouxer uma carta de seu amo, ela fará com que chegue nas mãos certas.

Seguindo o plano, o Mestre passa horas tentando escrever uma carta à amada e descartando uma série de folhas na tentativa de exprimir o seu ardor. Carter, aqui, ironiza a expressão patética do sentimentalismo ultra-romântico de que o Mestre de Fígaro se vale para escrever sua carta melodramática: “Não busques a paz, coração meu; tendo-se tornado um escravo da tirania dessa beleza, deslumbrado estou pelos raios desse sol, e meus tormentos não podem ser apaziguados”. (CARTER, 2017, p. 126) Por meio da voz sardônica do Gato, a autora sublinha: “Essa não é a estrada que leva aos seus lençóis; ela já tem *um* pateta dormindo ali! – Fale do fundo do coração (...). Todas as boas mulheres têm um traço missionário, senhor; convença-a de que o orifício dela trará ao senhor a salvação e ela é sua.” (*Ibid.*, p. 126)

A forma crua e sem cerimônias como o Gato enxerga a situação denuncia o ridículo de um certo modo do jogo da sedução, que tende a elevar, exaltar e tornar sublime tudo o que lhe diz respeito: tanto o sentimento quanto o objeto amoroso são colocados numa posição mais compatível com a fantasia que com a realidade, conduzindo à extrema idealização do amor romântico, a exemplo do amor cortês e da vassalagem amorosa, os quais, seguindo a opinião do Gato, também poderiam ser tomados como “patetas”. Além disso, ao atribuir esse “traço missionário” às *boas* mulheres, Fígaro ataca sua vaidade, sugerindo que se pode conseguir qualquer coisa das boas mulheres inflando sua fantasia narcísica. Em outras palavras, Fígaro sugere que essas mulheres se deixarão enganar, se puderem com isso alimentar sua própria imagem como sendo angelical, divina, imprescindível, atribuindo um sentido “maior”, mais sublime, para a própria existência. É esse pendor ao auto-engano que Fígaro identifica como brecha para aproximar a jovem de seu amo, pois ele crê, e acerta, que ela não resistirá à oportunidade de se engrandecer e elevar o juízo que faz de si mesma aceitando a corte de um admirador tão apaixonadamente devotado a ela.

O Mestre, primeiro, recusa o conselho do Gato, mas afinal escreve dez páginas seguindo-o e conclui dizendo que ela, sua amada, é o anjo que o salvará da perdição. (*Ibid.*, p. 126) Por meio de Malhadinha, ficamos sabendo que a senhora chora rios de lágrimas de emoção ao ler a carta, e, como resposta, diz ser “demais apaixonada pela virtude para se opor a ele. Se (...) ele não for velho como as montanhas nem feio como o pecado, é claro.” (*Ibid.*, p. 127) Mais uma vez, a ironia de Carter nos dá o tom da narrativa, pois a que antes parecia ser uma jovem devota, uma das “boas mulheres” a quem o Gato se refere, mostra, agora, uma faceta mais ativa e desejanse, já que está receptiva ao pretendente que a corteja, mas desde que ele cumpra com os seus requisitos, isto é, que não seja nem muito velho nem muito feio, ou seja, desde que ela possa achá-lo atraente. Não é o caso de descartar sua virtude como mera dissimulação, embora fique explícita sua própria ambiguidade, pois o conto deixa claro que não é apenas por caridade e tampouco sem condições que a moça está disposta a aceitar o cortejo, já que o *sex appeal* desse primeiro encontro será decisivo para a aprovação do pretendente. Assim, o Mestre decide fazer uma serenata à amada, na qual aparece

(...) excentricamente vestido com algum tipo de roupa de saltimbanco vagabundo, pela qual trocou seu colete de fios dourados com o pobre Pierrô que zurrava na praça, aluado, arrebatado de amor ele estava, e chegou até mesmo a rebocar o rosto com farinha para torná-lo branco, pobre tolo, demonstrando assim toda sua infelicidade. (CARTER, 2017, p. 127)

Temos, com essa, uma segunda referência aberta aos personagens da *Commedia dell'arte*, que se mostra uma importante diretriz na interpretação dos papéis e nas relações que se constroem entre os personagens do conto. Nesse esquema, o marido da senhora, o Signor Panteleone, associa-se a Pantaleão, o senil, rico e avarento mercador de Veneza, (BERTHOLD, 2001, p. 355), que, junto à governanta, representa os *Vecchi*, os velhos, cuja função é manter separados os *Inamorati*, ou seja, a senhora Pantaleone e o Mestre. (ROBERTS, 2009, p. 45-46) Fígaro, por sua vez, entra no grupo dos *Zanni*, os servos provenientes de Bérgamo (onde se passa o conto), dos quais se originaram vários outros personagens, segundo Margot Berthold explica em *História mundial do teatro*, dentre os quais o lendário Arlequim. Ao fazer acrobacias arriscadas, o próprio Gato se compara a esse

personagem da *commedia dell'arte*, enfrentando o salto “como se fosse o próprio Arlequim na corda bamba”. (CARTER, 2017, p. 128) Voltaremos a esses papéis em breve, mas, antes, continuaremos a história.

Pouco depois que a senhora finalmente vê seu Pierrô pela janela, a governanta fecha bruscamente a veneziana e o Gato e seu Mestre voltam para casa. O Gato, contudo, demora a pegar no sono, e sai para dar uma volta na praça, onde encontra Malhadinha. Lá, ela lhe expõe seu plano farsesco para unir o jovem casal: o Gato e o Mestre se passariam por caçadores de ratos, para ir até o quarto da senhora livrá-la da praga no dia em que Panteleone fosse cobrar os aluguéis de seus inquilinos. A governanta, por ter um pavor de ratos ainda maior que o asco de gatos, ficaria fora do caminho até que o último rato fosse recolhido, e a própria Malhadinha se encarregaria de espalhar um grande número de ratos pela casa, sobretudo no quarto da senhora, a fim de tornar o cenário mais propício à farsa.

Ao expor o plano, mais uma vez o Gato zomba dos melindres do Mestre, provocando-o com uma piadinha sexual: “– Assim que estiver em seu quarto, meu amo, se o *senhor* não souber o que fazer, então não poderei ajudá-lo.” (*Ibid.*, p. 131) Como o Mestre o reprime pela piada suja, o Gato reforça o deboche, mas apenas para o leitor: “Algumas coisas, vejo, são sacrossantas, e não podem ser abordadas com humor.” (*Ibid.*, p. 131) Por meio de seu narrador atrevido, Carter insere o riso na sua visão da sexualidade humana, não se eximindo de abordá-la com elementos cômicos, grotescos e, às vezes, obscenos. Enquanto, nos contos anteriores da coletânea – “A câmara sangrenta”, “O sr. Lyon faz a corte” e “A noiva do tigre” –, o âmbito sexual apareceu com tonalidades mais sombrias, em “O gato de botas” Carter apresenta seu aspecto mais ensolarado e divertido, na ordem de uma “desmitologização”, como bem indicou Merja Makinen: “Com a quarta história, ‘O gato de botas’, o cínico gato vendo o amor e o desejo humanos em uma versão alegre à la *commedia dell'arte*, desmistifica o sexo com humor e gosto.”⁵⁶ (MAKINEN, 1992, p. 11. Tradução minha.)

A provocação de Carter, com “O gato de botas”, parece em alguma medida caminhar num sentido diferente daquele que vinha sendo proposto até então, ainda que mantenha em

⁵⁶ No original: “With the fourth story, ‘Puss in Boots’, the cynical puss viewing human love and desire in a lighthearted *commedia dell'arte* rendition, demythologizes sex with humour and gusto.” (MAKINEN, 1992, p. 11)

vista as normas sociais e econômicas que têm parte importante na regulação das dinâmicas amorosas. Por esse novo olhar zombeteiro, tanto a apreensão acerca dos fatos da vida sexual, como se dá em “A câmara sangrenta”, quanto o orgulho que domina Bela em “A noiva do tigre” passam a ter menos espaço no ambiente festivo da Bérghamo musical e dramática em que se passa “O gato de botas”. Nesse sentido, o conto possibilita um alívio cômico na sequência dos contos anteriores e um giro na percepção filosófica de Carter sobre o sexual, que só agora pode ser tomado, desde o início, numa vertente menos identificada ao assombro do “reino do inimaginável” do Marquês (CARTER, 2017, p. 60) ou ao pagamento simbólico de uma dívida entre Bela, o pai e a Fera; agora, o sexo “desmistificado” pode enfim trazer ao palco o desejo, o prazer e o riso. O tema da sexualidade, de fato, é um tópico privilegiado no campo do humor, uma vez que o próprio humor tem analogia estrutural – por liberar a tensão – com a dinâmica sexual, como Terry Eagleton observa e comenta em *Humor* (2019), numa visão compatível com a que o conto sugere em sua mescla de riso e obscenidade:

Se o carnaval coloca tudo de cabeça para baixo, a sexualidade também manifesta esse movimento bathético entre o sublime e o ridículo, reduzindo o idealismo ao nível prosaico dos sentidos. Essa é, sem dúvida, uma das razões pelas quais a sexualidade é sempre uma fonte confiável de humor, junto ao fato de que, na província dos assuntos humanos, a repressão é particularmente robusta, e sua liberação, correspondentemente prazerosa. Como o humor envolve uma gratificante liberação da tensão que imita o orgasmo, mesmo suas variedades não sexuais têm leves pinceladas sexuais. A sexualidade é uma questão de desejo sexual, mas também de signos e valores e, como consequência, existe na fronteira entre o somático e o semiótico. Presa entre o romance e a comédia, entre significado demais e de menos, ela é um fenômeno inerentemente ambíguo. Poucas atividades humanas são ao mesmo tempo tão exóticas e tão banalmente previsíveis. Como podem alguns centímetros de carne ou algumas estocadas negligentes da pelve lançar mil navios ao mar? (EAGLETON, 2020, s/p)

Assim, Fígaro e o Mestre seguem o plano de Malhadinha, numa farsa com direito a bigode falso e um anúncio em cartaz, onde se lê: “Signor Furioso, a morte encarnada dos ratos”. (*Ibid.*, p. 131) Em questão de minutos a governanta chega para solicitar seus serviços, desconfiando apenas ligeiramente de já ter visto o Gato antes, mas sem reconhecê-los ou

suspeitar do golpe. Com a governanta fora do caminho, o Mestre e sua amada ficam finalmente sozinhos, e o Gato ironiza seu embaraço: “fico sempre um tanto comovido diante da pungente reticência com que a humanidade timidamente hesita em se desfazer daquele monte de trapos na presença do desejo.” (*Ibid.*, p. 133) Nota-se que o Gato não se refere, especificamente, ao casal que está em cena, mesmo que seja a sua ação o motivo do comentário; na verdade, o Gato generaliza e torna a questão algo mais universal, um problema de toda a espécie.

Embora não seja totalmente verdadeira a afirmação sobre o embaraço universal frente ao ponto particular da nudez, já que no mundo existem comunidades as mais diversas e que lidam de formas muito distintas com a exposição do corpo, alguma sabedoria reside na visão do Gato quando consideramos que a *sexualidade* é sempre uma questão complexa na vida humana, e frequentemente é uma complicação. Tanto do ponto de vista psíquico, tomando Freud como referência, como do antropológico, com Lévi-Strauss e Georges Bataille, o sexual se apresenta impreterivelmente como um fator central na constituição psíquica dos sujeitos, nos tabus e na organização social, incluindo aí o gerenciamento da violência, o controle religioso, a divisão do trabalho, a organização familiar e alguns dos maiores interditos da vida em sociedade, como o incesto e o parricídio.

Quanto a isso, os trejeitos atrapalhados, hesitantes, de que o Gato debocha, se ligam ao fato de que as roupas, na presença do desejo, se tornam parte do jogo de sensual velar e desvelar, e o desnudamento é a própria transgressão do interdito de ver e de mostrar o corpo nu, interdito do qual as roupas são símbolo, impedindo a visão e o contato direto entre os corpos. Por isso, o embaraço para se livrar delas não tem a ver apenas com vergonha ou afetação, uma vez que implica a violação de uma regra social – a de cobrir-se com roupas –, que, no entanto, é permitida em determinados contextos, como explica Bataille em *O erotismo* (1957), no qual afirma que “Não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita.” (BATAILLE, 2017, p. 87). Não é o caso, já que o Mestre e sua amante não estão num quadro de “licitude”, por não estarem ligados entre si por vínculo matrimonial, vínculo que prevê a transgressão

ao interdito da nudez e do sexo, e, o que piora a situação, porque a senhora Pantaleone é casada com outro parceiro, com quem, numa sociedade monogâmica, deveria manter a exclusividade de suas práticas sexuais, a despeito do fato de ele ser impotente. Contudo, enamorados e tomados pelo desejo, eles hesitam, mas acabam se decidindo por ir até o fim nessa transgressão, que Carter descreve em detalhes e com humor:

A mão dele, então, tremendo, sobre o peito dela; a dela, inicialmente mais hesitante, sequencialmente mais determinada, nos seus calções. Então seu estranho transe acaba; concluídas aquelas banalidades sentimentais, eu nunca vi duas pessoas porem mãos à obra com tal apetite. Como se houvesse um turbilhão em seus dedos, despem um ao outro num piscar de olhos e ela cai outra vez na cama, mostra-lhe o alvo, ele exhibe o dardo, acerta o alvo de imediato. Bravo! Nunca essa cama velha tremeu com uma tempestade tão violenta. E seus doces murmúrios sufocados, coitados: “Eu nunca...”. “Minha querida...”. “Mais...”. E etc.. etc. O suficiente para derreter o coração mais espinhoso. (CARTER, 2017, p. 133-134)

Embora o livro como um todo seja um tanto aberto nas suas descrições sexuais, a narração pornográfica de Carter, por intermédio do Gato, é particularmente explícita e desembaraçada nessa história, mencionando “tapinhas no traseiro inquieto da camareira” (CARTER, 2017, p. 123), “prazeres de Onan” (*Ibid.*, p. 124) – isto é, a masturbação –, apalpadinhas no seio ou no calção, como na cena citada anteriormente, traseiros se movendo “para cima e para baixo” e “para dentro e para fora” (*Ibid.*, p. 140), etc. Além disso, é nessa história que a sexualidade é apresentada no seu aspecto mais alegre e banal, num tom muito descontraído que, por isso mesmo, toma ares de entretenimento, muito distante do tom sublime das coisas sagradas. Nesse sentido, Carter propõe, com essa história, que embora a sexualidade seja um assunto muito sério, pelas implicações que traz para a vida das pessoas, o prazer do encontro sexual, do encontro pele a pele com o outro, pode ser abordado com leveza; não precisa ser um tabu. Aos olhos do Gato, que nos convida a ver de sua perspectiva a vida sexual humana, nós é que complicamos o assunto em excesso.

A escolha pelo gato como animal de estimação, tanto para o Mestre como para a dama, passa logicamente por uma escolha feita anteriormente por Perrault e pelos seus antecedentes, como Basile e Straparola, mas também é significativa quanto a seu modo de

lidar com o assunto. Robert Darnton, em *O grande massacre de gatos* (1984), aponta que os gatos foram associados à feitiçaria, às bruxas, demônios, orgias e massacres, motivo porque era prática comum a tortura e o assassinato de gatos na Europa dos “Tempos Modernos”, isto é, entre os séculos XV e XVIII; (DARNTON, 1986, p. 121-126 *passim*) porém, mais intimamente ligado ao papel de Fígaro, em “O gato de botas”, é relevante o que Darnton afirma a respeito do valor simbólico desses animais no trecho a seguir:

O poder dos gatos concentrava-se no aspecto mais íntimo da vida doméstica: o sexo. *Le chat, la chatte, le minet* [o gato, a gata, o gatinho] significam a mesma coisa, na gíria francesa, que “pussy” em inglês [a vulva], e vêm sendo usados como obscenidades há séculos. O folclore francês atribui importância especial aos gatos como metáfora ou metonímia sexual. Já no século XV ter gatos como bichos de estimação era recomendado para se ter sucesso na corte às mulheres. A sabedoria proverbial identificava as mulheres com os gatos: “Quem cuida bem dos gatos terá uma mulher bonita.” (DARNTON, 1986, p. 127)

Como na superstição, Fígaro e Malhadinha certamente trazem boa-sorte a seus amos, bancando os cupidos com muito humor e artimanha. Nesse sentido, a sabedoria do folclore aparece confirmada na história, aproximando os animais do seu simbolismo sexual e dando a eles os créditos pelo sucesso da união de seus donos. Perrault, tendo escrito seus contos na França do final do século XVII, muito possivelmente estava a par de crenças populares como essa, podendo fazer uso delas em suas histórias mesmo mantendo a “decência” que a corte francesa, leitora dos *Contos de Mamãe Gansa*, exigia. Já Carter, ao re-narrar a história do Gato de Botas, não tem a mesma preocupação, e ousa uma linguagem mais debochada e obscena que, de certo modo, é até mais adequada à “vulgaridade” do folclore, independentemente do fato de ela saber ou não desse significado simbólico dos gatos à época que escreveu seu conto.

De fato, com o recurso à ironia e ao descaramento de Fígaro, Carter brinca com os embaraços que fazemos da sexualidade e atenta para as dinâmicas de poder incluídas na situação colocada, pois a classe e o sexo permanecem em constante tensão ao longo da narrativa; afinal, Panteleone é velho, avaro é impotente, mas rico, enquanto o jovem Mestre começa a história falido, mas consegue sair por cima usando da astúcia dos gatos e sua

própria perícia sexual; por sua vez, a esposa de Panteleone é esperta e atraente, mas sua riqueza é apenas virtual, pois, enquanto o marido permanece vivo, se mantém social e financeiramente dependente dele.

No entanto, o pragmatismo do Gato, ao entender o desejo do Mestre apenas como tesão, encontra um limite inesperado. Acreditando que o desejo do Mestre pela senhora Pantaleone fosse só sexual, Fígaro – e talvez, também o leitor – se surpreende ao constatar que apesar de a farsa ter dado certo, e de o Mestre e a amada finalmente terem se encontrado e consumado sua relação, e ainda terem conseguido enganar a governanta para que esta pensasse que a mancha de sangue na cama (do defloramento) fosse o sangue dos ratos que o Gato matou, seu julgamento quanto ao Mestre foi precipitado, pois assim que deixam a casa da senhora, o jovem mais uma vez tem sintomas típicos de alguém apaixonado: mais uma vez separado dela, o Mestre deixa de comer, ri e chora, olha longamente para a janela da amada, etc. O que o Gato esqueceu, ao armar a situação, foi do amor.

O próprio Gato se dá conta de seu erro de cálculo, dizendo: “Vejo que meu plano não deu em nada. A satisfação não o satisfaz; aquela alma que ambos viram um no corpo do outro tem uma fome tão insaciável que uma única refeição não terá como apaziguá-la.” (CARTER, 2017, p. 135-136) Desse modo, o Gato percebe que sua hipótese inicial, a de que tendo estado com a amada o Mestre sairia do estado anterior, provou-se equivocada, pois o resultado, na verdade, é que após ter estado com ela o Mestre entende que precisa tê-la para sempre. Frente a essa paixão, Fígaro tem dificuldade de conter sua impaciência: “– Como posso viver sem ela?” (*Ibid.*, p. 136), o Mestre questiona, seguido da resposta objetiva e insensível do Gato: “Fez isso durante vinte e sete anos, senhor, e não senti sua falta nem por um momento.” (*Ibid.*, p. 136) Mas, apesar do sarcasmo e da impaciência, o Gato decide que irá ajudar seu senhor a encontrar a felicidade, e se encontra com Malhadinha para bolarem um novo plano.

Lá, ela lhe dá notícias que o fazem pensar em “planos domésticos de natureza familiar” (CARTER, 2017, p. 136), isto é, ela lhe comunica que está grávida, e os dois se põem a discutir os hábitos e a situação financeira de Panteleone, que, segundo Malhadinha, é podre de rico: o bastante para garantir o sustento do casal humano e toda a família felina. Por fim, os gatos

tramam para se livrar de Panteleone fazendo com que tropece em Malhadinha, que estará camuflada no escuro. Fígaro, mais uma vez, orienta o Mestre a se disfarçar, agora como *Il Famoso Dottore* da Bolonha (*Ibid.*, p. 138), outra referência da *commedia dell'arte*.

Com esse disfarce, logo cedo a governanta lhes implora a sua ajuda, pois Panteleone levou um tombo e está caído ao pé da escada, mas o falso médico de nada pode servir, já que o homem está morto, graças ao sucesso do plano de Fígaro e Malhadinha. *Il Dottore* leva o corpo do falecido para a cama, e a viúva solicita à governanta que chame um agente funerário enquanto ela lê o testamento. Porém, no instante em que a velha deixa a casa, os amantes se despem e se agarram mais uma vez, enquanto o Gato devaneia sobre o fim dos seus dias de boemia, sonhando em se tornar “um gato caseiro, um gordo e fofo gato de sofá.” (*Ibid.*, p. 140)

Quando a governanta retorna, logo compreende tudo e grita pela polícia, acusando os presentes de roubo e assassinato. Entretanto, a jovem rapidamente se apodera do molho de chaves do marido, que ele ainda tinha em mãos, e que lhe darão acesso aos tesouros guardados. Fígaro comenta: “uma vez de posse das chaves, ela está no comando de tudo.” (*Ibid.*, p. 141) Imediatamente, ela interrompe o escândalo da velha governanta e anuncia que agora é uma viúva rica e que aquele jovem ao seu lado será seu segundo marido. A governanta, ao descobrir que Panteleone deixou para ela, em seu testamento, apenas o copo de água em que bebera pela manhã, vai embora com muito gosto após receber em dinheiro os agradecimentos da madame. O falecido é enterrado sem estardalhaço e os dois casais passam a uma alegre e tranquila vida doméstica; Fígaro e Malhadinha têm três filhotes e passam a sorrir “com sinceridade” (*Ibid.*, p. 141) – não mais o riso cínico de antes –, enquanto o Mestre e a senhora aguardam a chegada do seu primeiro filho. Inspirado pelos *The Canterbury Tales* (“Os contos de Cantuária”), de Geoffrey Chaucer,⁵⁷ Fígaro conclui sua narrativa entregando a sua moral da história, que formula da seguinte maneira: “Portanto,

⁵⁷ Agradeço à professora Cleide Rapucci pela observação do intertexto. Chaucer conclui, em “O conto da mulher de Bath”: “Que Jesus Cristo mande a nós também maridos dóceis, jovens e fogosos na cama... e a graça de podermos sobreviver a eles! E, por outro lado, encurte a vida dos homens que não se deixam dominar por suas mulheres, e que são velhos, ranzinzas e avarentos... para esses pestes, Deus, envie a peste!” (CHAUCER, 1988, p. 156)

que todas as suas esposas, se precisarem delas, sejam ricas e bonitas; e todos os seus maridos, se os quiserem, sejam jovens e viris; e todos os seus gatos tão astutos, perspicazes e engenhosos quanto: o Gato de Botas.” (*Ibid.*, p. 142)

A história de Carter, assim como “O gato de botas” de Perrault, não apresenta exatamente um elogio à crueldade, mas à astúcia, ainda que a astúcia possa ser cruel. É por meio dela que o casal consegue se unir e fazer valer seu amor, o que gera a ambiguidade moral da história, pois o recurso à farsa e, no final, ao assassinato, certamente não é um meio ético para alcançar esse objetivo, mas é a única maneira que os personagens em questão encontram para poder ficar juntos definitivamente. Quanto à amoralidade dessa história, é relevante o que Bettelheim enfatiza, em *A psicanálise dos contos de fadas*:

Os contos de fadas amorais não mostram polarização ou justaposição de pessoas boas e más; por isto estas estórias amorais servem a um propósito inteiramente outro. Tais contos ou figuras típicas como o “Gato de Botas”, que arranja o sucesso do herói através da trapaça, e João, que rouba o tesouro do gigante, constróem o personagem não pela promoção de escolhas entre o bem e o mal, mas dando à criança a esperança de que mesmo o mais medíocre pode ter sucesso na vida. (BETTELHEIM, 1979, p. 18)

Nesse sentido, é possível acrescentar que não se trata, nesses casos, de enfrentar “o mal” ou aprender qualquer lição de virtude – embora Pantaleone e a governanta, como todos os outros nessa história, sejam personagens que também têm seus “problemas” morais, como a avareza e a mesquinharia –, mas de vencer as limitações da pobreza, lutar pelo amor e dar a volta por cima usando dos recursos de que dispõem: esperteza, traquejo, e “jogo de cintura”. Vindo invariavelmente de origens pobres, esses heróis não podem contar com as vantagens de um berço rico e influente para obter o que desejam; por isso mesmo, precisam recorrer à inteligência e, frequentemente, vão até a impostura e a farsa, compensando com recursos simbólicos a falta de recursos materiais.

Darnton secunda o argumento de Bettelheim, mas o leva da perspectiva psicanalítica para a histórica, considerando menos a esperança que um conto como “O gato de botas” pode fornecer à criança e mais a necessidade social, num mundo em que a trapaça é a lei, de

se prezar pela inteligência e a perspicácia, que podem ser a diferença entre a indigência e o triunfo, como ele explica:

Os contos franceses não mostram nenhuma simpatia por idiotas da vida ou pela estupidez sob qualquer forma. (...) A estupidez representa a antítese da velhacaria; sintetiza o pecado da simplicidade, um pecado mortal, porque a ingenuidade, num mundo de vigaristas, é um convite ao desastre. (DARNTON, 1986, p. 81-82)

Embora Darnton não mencione diretamente o conto de Perrault, podemos facilmente incluí-lo no rol dos contos franceses que não simpatizam com a idiotice; contudo, a particularidade do gentílico não é de todo o mais importante, dado que também as versões italianas do conto, de Giovanni Francesco Straparola e de Giambattista Basile, e a da própria Carter, britânica, sugerem a mesma consideração pelo espírito engenhoso, não sendo, evidentemente, um motivo exclusivamente francês.

É também esse apreço pela astúcia e pelo humor, de fato, o que justifica a inclusão, na história de Carter, das referências às peças de Beaumarchais, *O barbeiro de Sevilha* (1775) e *As bodas de Fígaro* (1784), alusões confirmadas pelo fato de Carter muito apropriadamente nomear o Gato como “Fígaro” e iniciar o conto com um musical “Fígaro lá; Fígaro cá” (CARTER, 2017, p. 117), célebre trecho da ária que Rossini compôs, *Largo al factotum*, para a montagem de *O barbeiro de Sevilha*. Além das semelhanças entre os dois Fígaros – que são servos leais e trapaceiros –, há ainda alguma comunicação entre as histórias, já que, tanto em Beaumarchais como em Carter, Fígaro ajuda seu amo a conquistar a amada e acaba, ele mesmo, se apaixonando pela criada (Malhadinha/Susana) da esposa do mestre (Sra. Pantaleone/Rosina).

Assim, mesclam-se no conto de Carter os personagens de Perrault, os de Beaumarchais e, como já mencionado, os da *Commedia dell'arte*. Fígaro é tanto ‘o gato de botas’, como o herói de Beaumarchais, como o Arlequim, o que faz de Malhadinha a correspondente de Susana, em *As bodas de Fígaro*, e Colombina, papel que divide com a Senhora Pantaleone. Esta, por sua vez, também ressoa o papel da Enamorada, na *Commedia*, e de Rosina em *O barbeiro de Sevilha*, enquanto o Mestre encarna o Conde Almaviva, da mesma peça, mas também traz à

cena o Enamorado, Pierrô (como se veste na serenata), o Capitão (por ser um oficial e bancar *Il Furioso*) e o Dottore (na segunda farsa tramada pelos gatos), do teatro italiano. Por fim, Pantaleone acha seu par em Don Bartholo e Pantaleão, enquanto a governanta ecoa La Ruffiana, e, pelo seu papel como ajudante de Pantaleone, também traz algo de La Jeunesse, que é a doméstica de Don Bartholo em Beaumarchais.

Embora imperfeitas, essas associações com os tipos da *Commedia* e do teatro de Beaumarchais servem à remissão às comédias de costumes, proporcionando uma atmosfera de sátira social que deixa o conto discursivamente afiado. No entanto, os personagens de Carter não se comprometem a ser de fato representantes desses tipos, e entram e saem de suas pegadas com alguma liberdade, com maior exceção para Pantaleone, que aparece mais tipificado que os demais – talvez para dar ênfase à sua classe mais que à sua “pessoa”. Pantaleone, nesse sentido, é o menos psicologizado, menos interiorizado, sendo o único que não tem nem mesmo uma única fala ao longo de todo o conto; por esse motivo, ele é sempre narrado pelos outros, que o veem como o tipo que representa: velho, avarento, ciumento, impotente, etc. Com ele, o conto não mostra nenhuma solidariedade. Nesse sentido, é melhor que ele permaneça sendo menos humanizado, pois assim representa não um homem, mas alguns dos valores patriarcais a que Carter critica.

Ainda nessa linha, é notável como a questão das assimetrias sociais é recorrente nas histórias de “O gato de botas”, tanto na versão de Carter (1979), como nas suas predecessoras, de Giovanni Francesco Straparola (1553), de Giambattista Basile (1634-1636) e de Charles Perrault (1697). É somente na versão deste último, no entanto, que surge a figura do ogro, representando o possuidor de terras grotesco – antepassado de Pantaleone, portanto – a quem o Gato desafia a se transformar num pequeno camundongo para em seguida devorá-lo. (PERRAULT, 2010, p. 56-57) Com sua morte, as terras, os servos e o castelo que possuía são transferidos ao amo do Gato, o Marquês de Carabá, que agora poderá se casar com a filha do rei. Contudo, há uma diferença significativa: na história de Perrault, o rapaz não demonstra em momento algum um interesse amoroso pela moça – ele só precisa sair da miséria –, ao contrário do que acontece no conto de Carter, em que o amor é o principal

motivo de sua união com a viúva rica, sendo sua riqueza apenas um bônus; já na versão de Perrault, tudo é armado pelo Gato de Botas, que vê na aliança matrimonial uma bela oportunidade de ascensão social e financeira para o amo, e indiretamente para si mesmo.

Nos contos italianos de Straparola e Basile, que antecederam o de Perrault, a figura do ogro está efetivamente ausente. Em *Constantino Fortunato*, Straparola menciona um certo Signor Valentino que, tendo saído em viagem para buscar sua noiva, se acidentou no caminho, facilitando – convenientemente – a tomada de suas posses (STRAPAROLA, 2012, s/p), enquanto Basile, em *Cagliuso*, não explicita quem foi a vítima do golpe arquitetado. Nas duas histórias, um dado curioso é que o animal que o filho caçula herda da mãe ou do pai é uma gata fêmea, responsável, da mesma maneira que o Gato de Botas (macho) de Perrault, por tramar os golpes que poderão tirar Constantino/Cagliuso da miséria. No conto de Carter, embora o título, a escolha pela narrativa em primeira pessoa e a conclusão um pouco egocêntrica do narrador nos levem a esquecer, ou, ao menos, a colocar em segundo plano, a participação de Malhadinha no planejamento e na execução das suas artimanhas tem papel significativo na elaboração da farsa do caçador de ratos e no “acidente” de Pantaleone. Intencionalmente ou não, Carter nos faz escorregar numa velha armadilha, quando não concedemos os devidos créditos à parte feminina da trama, representada por Malhadinha.

Comparativamente, em *Cagliuso*, é surpreendente que o jovem mestre não retribua com gratidão os favores que a gata lhe trouxe, pois, acreditando que estava morta, dias depois de ela ter lhe arranjado o casamento com a filha do rei, Cagliuso manda que a peguem pelo pé e atirem pela janela, descumprindo a promessa que havia feito antes de embalsamá-la e colocá-la numa gaiola de ouro. (BASILE, 2018, p. 192-193) Porém, como a gata não estava morta, mas apenas fingindo, para testar sua lealdade, ela fica irada: “Isso é o que recebo em troca por tê-lo posto em forma de aranha, tê-lo saciado quando você tinha fome, miserável, maltrapilho? Pois você era um esfarrapado, rasgado, esgarçado, andrajoso, despojaenforcado.” (BASILE, 2018, p. 193) A falta de reconhecimento atribuído a Malhadinha dialoga com a “ingratidão” de Cagliuso com a gata que o ajuda, mas essa falha é suavizada

pelo fato de que, no caso de Malhadinha, o final foi bem mais feliz e desejável que no da história de Basile.

Por sua vez, a esposa do Signor Panteleone, por mais que no início do conto seja considerada apenas em função da sua beleza e beatitude, aos poucos apresenta uma postura mais ativa e comprometida com seu próprio desejo, deixando de lado os pressupostos sobre como deve ser e se portar uma boa esposa. O ápice do seu empoderamento, sem dúvida, se dá na cena em que a viúva toma para si as chaves que estavam na mão do marido morto – tomando o poder para suas mãos – e determina as novas regras da sua vida, dispensando a governanta que até então limitava sua liberdade e anunciando que agora seu amante, o Mestre, será seu segundo marido. Quanto a isso, Kimberly J. Lau escreve, muito acertadamente, que

em vez do “fantasioso jogo de amor entre arquétipos”, Carter confere ao Mestre e à esposa do Signor Panteleone uma subjetividade e agência sexual que começam a tornar conscientes as armadilhas históricas, sociais e econômicas – os discursos hegemônicos, as narrativas duradouras – que limitam e vinculam o desejo sexual aos mitos de universalidade.⁵⁸ (LAU, 2014, s/p. Tradução minha.)

Desse ponto de vista, a derrocada de Pantaleone é uma importante conquista quando considerada como a derrota não de uma personagem, mas de um conjunto de discursos que insistem, e que, em última instância, sustenta, com as “armadilhas” de que fala Lau, a manutenção de um regime patriarcalista de opressão. Nesse sentido, mais uma vez, é coerente que Panteleone seja sempre Pantaleão, mas que a esposa e o Mestre possam assumir diferentes papéis, conforme suas necessidades e interesses, de modo a constituir identidades mais maleáveis, que não se prendem a uma fórmula fixa. Afinal, Panteleone representa os velhos valores e instituições que, para se manter, não permitem muitas mudanças, e que legitimam seu lugar na hierarquia social, privilegiado tanto no campo

⁵⁸ No original: “Instead of ‘the fantasy love-play of the archetypes’, Carter grants both Master and Signor Panteleone’s wife a subjectivity and sexual agency that begins to make conscious the historical, social, and economic trappings—the hegemonic discourses, the enduring narratives—that limit and bind sexual desire with myths of universality.” (LAU, 2014, s/p)

material como discursivo. Por isso mesmo, na busca por arranjos mais livres, menos enquadrados pelas regras conservadoras, Pantaleone precisa ser destituído.

Nesse contexto, não é casual que o primeiro desencadeador das mudanças nesse sistema seja o adultério, considerando que o casamento é historicamente uma das principais instituições da manutenção do poder econômico do sistema patriarcal, sendo um acordo social capaz de trazer vantagens como prestígio ou riqueza para as famílias dos noivos, estabelecendo a hierarquia entre o marido e a esposa, que (supostamente) deve a ele sua obediência, e constituindo o principal meio da transmissão do patrimônio familiar, já que, na dinâmica tradicional patriarcal, os herdeiros “legítimos” eram os filhos concebidos no matrimônio. Em vista disso, considero muito certa e útil para pensar “O gato de botas” de Carter a observação de Lewallen de que “o sexo fora do casamento ameaça a ordem social construída a partir dos medos patriarcais ligados a propriedades e posses, e os contos de fadas se preocupam muito com a economia sexual.”⁵⁹ (LEWALLEN, 1988, p. 153. Tradução minha.) Nesse sentido, o adultério da esposa de Pantaleone não é colocado nos termos de um pecado ou traição, mas como um ataque às estruturas de dominação, uma negação do *status quo* e uma afirmação da liberdade e do direito ao amor e à felicidade.

Não mais o ogro do passado, Pantaleone agora é apenas um velho patético que pode ser derrubado por estratagemas, com o que Carter sugere que o representante do patriarcado não é assim tão poderoso. Carter insinua, com o desfecho da narrativa, que o caminho da emancipação feminina contra a opressão patriarcal passa pela apropriação das chaves da vida material e erótica, como faz a viúva de Pantaleone ao escolher seu novo parceiro e se apoderar do tesouro guardado pelo falecido marido, o que, do ponto de vista feminista, constitui uma atitude verdadeiramente revolucionária. De posse dessas chaves, ela pode viver uma parceria com um homem absolutamente distante daquele a quem estava ligada, que não a toma como posse nem lhe aprisiona, e que a ama sinceramente. Por último, é inusitada e expressiva a escolha de Carter por um conto “revolucionário” em que o aspecto da

⁵⁹ No original: “Sex outside marriage threatens the social order constructed through patriarchal fears over property and possessions, and fairy tales are very much concerned with the sexual economy.” (LEWALLEN, 1988, p. 153)

leveza é incorporado com tanta naturalidade, indicando que a dimensão política também pode ser envolvida por uma alegria – no caso, erótica – transgressora e transformadora.

O rei dos elfos

*Hug me, kiss me, suck my juices
Squeez'd from goblin fruits for you,
Goblin pulp and goblin dew.
Eat me, drink me, love me;
Laura, make much of me;
For your sake I have braved the glen
And had to do with goblin merchant men.*

— Christina Rossetti, *Goblin Market*⁶⁰

*With sweet May dews my wings were wet,
And Phoebus fir'd my vocal rage;
He caught me in his silken net,
And shut me in his golden cage.*

*He loves to sit and hear me sing,
Then, laughing, sports and plays with me;
Then stretches out my golden wing,
And mocks my loss of liberty.*

— William Blake, *How sweet I roam'd from field to field...*⁶¹

*(...) at last I knew
Porphyria worshipped me; surprise
Made my heart swell, and still it grew
While I debated what to do.
That moment she was mine, mine, fair,
Perfectly pure and good: I found
A thing to do, and all her hair
In one long yellow string I wound
Three times her little throat around,
And strangled her.*

— Robert Browning, *Porphyria's Lover*⁶²

⁶⁰ “Beija-me, abraça-me, suga estes meus sumos / Espremidos dos frutos dos duendes para ti, / São polpa e são orvalho de duende. / Come-me, bebe-me, ama-me; / E põe-me bem nos píncaros, ó Laura: / Por tua causa eu afrontei o vale / E tive de lidar com o seu mal.” (Trad. Pedro Ludgero) Disponível em: <<http://parausoefruto.blogspot.com/2016/09/o-mercado-dos-duendes.html>>. Acesso em: 23 nov. 2021

⁶¹ “Molha-me as asas o rocio de maio, / Febo me insufla o estro vocal que evolva; / Com sua rede de seda ele me apanha, / E no ouro prende-me de sua gaiola. / Agrada-lhe sentar-se e ouvir meu canto, / Depois brinca comigo, e zomba, e ri; / Depois, abrindo as asas minhas de ouro, / Mofa da liberdade que perdi.” (Trad. Paulo Vizioli) Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/william-blake-cancao>>. Acesso em: 23 nov. 2021

⁶² “(...) pois vi / Que Porfíria me idolatrava: / Co’o choque, o coração, senti, / Crescia, e eu me decidi. / Perfeita e pura: no momento, / Pois, ela era minha, minha, / E o seu cabelo, em meu intento / Passei em uma áurea linha /

Uma pergunta incômoda que a leitura de “O rei dos elfos” suscita, ao seu fim, é sobre *quem* ou *o que* é o rei dos elfos. Incômoda porque, se lido como uma alegoria, só pode ser considerada uma alegoria “frouxa”, capaz de abrigar incontáveis possibilidades interpretativas, nenhuma delas decisiva o bastante para se estabelecer como uma resposta, senão definitiva, pelo menos satisfatória para a questão. O rei dos elfos, em momentos distintos da história, desliza entre universos de sentidos variados que nos levam a supor que seja ora um representante mágico da vida psíquica, ora da morte e do amor, pelo estranho fascínio que exerce sobre todas as criaturas e pelo perigo que pressentimos a seu respeito, além de aludir a imagens da loucura e da poesia romântica, com diversas referências, diretas e indiretas, à sua estética e seus temas.

Apesar dessa indecidibilidade, é evidente que essas alternativas fazem parte de um mesmo campo semântico, já que amor, morte, vida psíquica, loucura e poesia são todos elementos que, nesse contexto, fazem remeter a uma poética do romantismo, sendo alguns de seus motivos mais usuais. De fato, como Harriet K. Linkin (1994) sagazmente demonstra, o conto apresenta diversas referências que explicitam seu diálogo com a poesia romântica, desde o título, que compartilha com *Der Erlkönig* (1782), de Goethe, a fragmentos esparsos de versos e imagens que fazem parte de outros poemas, tais como em “*Eat me, drink me; thirsty, cankered, goblin-ridden, I go back and back to him...*”⁶³ (CARTER, 1996, p. 191), que dialoga com *Goblin Market* (1862), de Christina Rossetti; “*I shall become so small you can keep me in one of your osier cages and mock my loss of liberty.*”⁶⁴ (CARTER, 1996, p. 191), de *How sweet I roam’d from field to field...* (1783), de Blake, do qual o título também é evocado pela narradora ao dizer “*How sweet I roamed, or, rather, used to roam*”⁶⁵ (CARTER, 1996, p. 190); e no desfecho do conto, quando a narradora planeja matar o rei dos elfos estrangulando-o com os próprios cabelos, emulando

Três vezes por sua gargantinha, / E a estrangulei.” (Trad. Adriano Scandola) Disponível em: <<https://escamandro.com/2012/11/19/o-amante-de-porfiria-robert-browning/>>. Acesso em: 23 nov. 2021

⁶³ “Coma-me, beba-me; sedenta, angustiada, dominada pela criatura mágica, eu volto para ele todas as vezes”. (CARTER, 2017, p. 153)

⁶⁴ “Vou me tornar tão pequena que você vai poder me prender numa das suas gaiolas de vime e zombar de minha perda de liberdade.” (CARTER, 2017, p. 154)

⁶⁵ “Como são doces os meus passeios, ou antes, como eram doces.” (CARTER, 2017, p. 152)

a ação do eu poético de *Porphyria's Lover* (1836), de Robert Browning, com sua amante, Porfíria.

Na história de Carter, a jovem narradora entra num bosque encantado onde conhece o rei dos elfos, que magnetiza os muitos animais da floresta com seu apito de pássaro, exercendo uma atração irresistível sobre todos os animais e sobre a narradora, a qual passa a vir religiosamente ao seu encontro. Ela conta que o rei dos elfos mora sozinho em sua cabana, no coração do bosque, onde vive uma rotina bucólica colhendo cogumelos e lenha para o fogo, cuidando de sua cabra, tecendo cestos de vime e ouvindo o canto dos pássaros, que mantém em gaiolas na parede da sala. (CARTER, 2017, p. 148-149) Narra também que ele é um zeloso dono de casa, onde “o cômodo é musical e aromático e há sempre um fogo crepitando na lareira” (CARTER, 2017, p. 150) e, por meio do seu relato, sabemos que dorme numa modesta cama de palha e que tem um violino, mas o instrumento não pode ser tocado porque suas cordas estão todas arrebentadas. (CARTER, *loc. cit.*)

Apesar do éthos doméstico e acolhedor do rei dos elfos – características que nos fazem enxergá-lo como um ser, além de andrógino, um pouco paternal e inofensivo –, a narradora está convencida de que “o Rei dos Elfos vai lhe fazer muito mal” (*Ibid.*, p. 147), como anuncia antes mesmo de apresentá-lo. Talvez para nos convencer da possibilidade do risco, já que apenas as descrições do temperamento ameno e da rotina pastoril do rei dos elfos não nos fariam crer que fosse realmente perigoso, a narradora acrescenta ao seu retrato outros atributos, tornando mais razoável a desconfiança. Detalha, por exemplo, que “seus olhos são muito verdes, como se tivessem fitado o bosque por tempo demais.”, acrescentando logo em seguida que “certos olhos podem devorá-la”, “olhos verdes feito maçãs de Sodoma.” Tem ainda “dentes brancos e pontiagudos, sobre os quais a saliva brilha”, e “quando ele penteia seu cabelo, que é da cor de folhas mortas, folhas mortas caem dali” (CARTER, 2017, p. 148-153 *passim*). Além disso, tem um ar terrivelmente encantado, sobrenatural, pois, “um pouco do ar frio que sopra nos cemitérios sempre o acompanha” (CARTER, 2017, p. 150), e a narradora acredita que ele tenha nascido “do desejo do bosque” (*Ibid.*, p. 148) e ainda que seja “o espírito

daquele lugar” (*Ibid.*, p. 151), exercendo um imenso fascínio sobre todas as criaturas e por isso, supostamente, tendo-as em suas mãos.

A narradora também evoca o par presa e predador, comparando-se com Chapeuzinho Vermelho indo à casa da avó (*Ibid.*, p. 146), e depois dirigindo ao rei dos elfos uma das falas que Chapeuzinho dirige ao lobo, que nos dá mais uma descrição dos seus olhos, os quais parecem exercer uma forte impressão sobre ela: “Que olhos grandes você tem. Olhos de uma luminosidade incomparável, a fosforescência numinosa dos olhos dos licantropos.” (*Ibid.*, p. 154) Por meio dessa comparação, a narradora situa seu amante do lado do lobo, e, portanto, do lado do predador, pensando em si mesma como sua presa. Contudo, essa não é uma vítima sacrificial disposta a ocupar esse papel, e embora fantasie que gostaria de ficar tão pequena a ponto de ser engolida pelo Rei dos Elfos, essa exata fantasia passa a assustá-la quando pensa que, ao diminuir tanto, ele poderia prendê-la em uma de suas gaiolas e zombar do seu aprisionamento, como no poema de Blake (*Ibid.*, p. 153-154). Sua expressão desse temor evidencia o conflito interno no qual se encontra, no dilema pela escolha entre, de um lado, o amor por ele, e do outro, a liberdade, um conflito que a narradora retrata da seguinte forma:

Quando percebi o que o Rei dos Elfos pretendia fazer comigo, fui tomada por um medo terrível e não sabia o que fazer, pois o amava com todo o meu coração e, ainda assim, não tinha vontade de me juntar à congregação de assobiadores que ele mantinha presa em suas gaiolas. (CARTER, 2017, p. 154)

A narradora dessa história parece estar convencida, embora sem provas, de que os pássaros nas gaiolas do Rei dos Elfos são, na verdade, as mulheres que ele seduziu e aprisionou. De fato, no início do conto, o amante havia lhe dito, entre outras histórias estranhas sobre animais, que “a coruja era filha de um padeiro” (CARTER, 2017, p. 149), fala proferida *ipsis litteris* por Ofélia, em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2014, p. 104), após a jovem enlouquecer com a morte do pai e a súbita rejeição do amado. A referência a Ofélia, mais uma vez, reforça o caráter potencialmente perigoso do amor, que pode levar um sujeito que ama à loucura e até à morte, como já suspeita a narradora do conto de Carter. Além disso,

essa fala, por dizer de uma transformação em que a filha de um padeiro se torna uma coruja, faz reverberar nos pássaros do Rei dos Elfos as imagens de mulheres capturadas e engaioladas, precisamente o que a narradora teme se tornar.

Assim, seu apelo ao amante, quando diz a ele “Como isso é cruel, manter pássaros selvagens em gaiolas!” (CARTER, 2017, p. 149), em resposta ao qual ele apenas ri, pode ser mais adequadamente lido como uma afirmação do quão cruel é manter mulheres selvagens (livres) em gaiolas (prisões). O conto deixa margem para acreditarmos que o Rei dos Elfos não está de fato ciente do seu papel nessa trama, o que, no entanto, não faz que o aprisionamento deixe de ser cruel. A própria narradora chega a essa conclusão, ao afirmar que os abraços dele eram o próprio material da armadilha que tecia, mas que “em sua inocência ele não se deu conta de que aquilo poderia ser a minha morte.” (*Ibid.*, p. 154) Esse fator, o desconhecimento do dano causado, é crucial no sentido de entendermos que a intenção não é o elemento determinante na produção das consequências potencialmente nocivas, quiçá fatais, com as quais a narradora se debate. Nesse sentido, para a narradora, não interessa muito se o Rei dos Elfos não pretendia causar nenhum mal – ou até, pelo contrário, se era “bem intencionado” –, porque isso não será suficiente para convencê-la a se manter num papel indesejado.

Harriet Linkin (1994) e Kimberly Lau (2014), em suas leituras do conto, consideram que a história chama a atenção para os riscos do discurso romântico, mas em termos um pouco distintos. Para Lau,

O mito de um amor redentor e romântico – implícito na busca romântica pelo sublime – pode ser estruturado por ideologias patriarcais, mas se sustenta pelo comprometimento que tanto homens como mulheres têm com ele. Cair nesse mito do romance, cair na narrativa romântica, este é o verdadeiro perigo. (LAU, 2014, s/p. Tradução minha.)⁶⁶

Linkin, por sua vez, argumenta que “a armadilha é a armadilha da teoria estética romântica para as mulheres, [que ficam] enredadas por imagens que as prendem com afeto

⁶⁶ No original: “The myth of a redemptive and romantic love—implicit in the Romantic pursuit of the sublime—may be structured by patriarchal ideologies, but it is sustained by both men’s and women’s commitment to it. Falling for this myth of romance, falling into the romantic plot, is the real danger.” (LAU, 2014, s/p)

enquanto transformam mulheres em natureza” (LINKIN, 1994, p. 319. Tradução minha.)⁶⁷, mas também propõe outra leitura, na qual, embora reconheça que há um risco real na situação em que a narradora se encontra, aponta para uma segunda perspectiva, na qual a poesia romântica, formatando as noções prévias da personagem sobre o amor, teria sido a responsável por uma leitura equivocada que a narradora teria feito do seu amante, e portanto pelo desfecho trágico. Linkin escreve:

A incômoda repetição da frase “Eu soube desde o primeiro momento em que o vi que o Rei dos Elfos ia me fazer muito mal” sugere outro nível de engano: enquanto a leitura dos poetas românticos alerta a narradora protagonista quanto ao perigo real que está correndo, ela também molda suas expectativas sobre o Rei dos Elfos, induzindo-a a uma profecia auto-realizável. (LINKIN, 1994, p. 319. Tradução minha.)⁶⁸

Entretanto, embora os argumentos das duas críticas se reúnam em favor da interpretação de que o enredo romântico é uma armadilha, sobretudo para as mulheres, é bastante nítido que suas leituras sobre o personagem do Rei dos Elfos divergem radicalmente. Enquanto Lau defende que o Rei dos Elfos seria a representação dos “poetas masculinos” (*Ibidem*. Tradução minha.),⁶⁹ detentor de uma “sexualidade sombria, predatória” (*Ibidem*. Tradução minha.)⁷⁰ e que seduz a narradora para se engajar numa “relação sadomasoquista” (*Ibidem*. Tradução minha.)⁷¹, Linkin observa que o Rei dos Elfos é “intrigantemente andrógino” e “performa um número surpreendente de tarefas domésticas”

⁶⁷ No original: “the trap is the trap of Romantic aesthetic theory for females, ensnared by images that bind with affection as they transform women into nature.” (LINKIN, 1994, p. 319)

⁶⁸ No original: “The discomforting repetition of the foregrounded phrase “I knew from the first moment I saw him how Erl-King would do me grievous harm” suggests another level of entrapment: while the narrator protagonist’s reading of Romantic poetics alerts her to the danger she is in, it also shapes her expectations of the erl-king to induce a self-fulfilling prophecy.” (LINKIN, 1994, p. 319)

⁶⁹ No trecho original: “Carter imagines the Erl-King as an instantiation of the Romantic desire for union with nature and thus a representation of the male poets.” (LAU, 2014, s/p. Ênfase minha.)

⁷⁰ No trecho original: “If both Dickon [from *The Secret Garden*] and the Erl-King represent the possibility of a masculinized nature, Carter ultimately abandons Dickon’s childhood innocence in favor of the dark, predatory sexuality implicit in Goethe’s “Erlkönig,” a sexuality that her heroine finds captivating.” (LAU, 2014, s/p. Ênfase minha.)

⁷¹ No trecho original: “Even as the heroine recognizes the Erl-King’s dominance over her and her affinity with the caged birds he has lured with his call, she entertains a fantasy in which such a sadomasochistic relationship might also be a traditionally romantic one.” (LAU, 2014, s/p. Ênfase minha.)

(LINKIN, 1994, p. 315. Tradução minha.)⁷², signos que ela lê, a partir das menções aos pássaros engaiolados, como formas de “contextualizar os sinais de domesticidade como aprisionamento.” (LINKIN, *loc. cit.* Tradução minha.)⁷³ Quanto a essas divergências, que parecem apontar para duas vias incongruentes entre si – afinal, a figura do delicado (e até um pouco infantil) dono de casa de Linkin não parece se referir à mesma do predador sombrio e sedutor que Lau descreve –, talvez possamos reconciliá-las se considerarmos que cada uma apresenta uma faceta diferentemente perigosa do amor romântico: numa, a reclusão (à esfera doméstica); noutra, a entrega incondicional que, leva o sujeito que ama ao risco e ao desejo mortífero de uma perda de si mesmo; em ambas, finalmente, o perigo de se perder a liberdade, o perigo de que o amor se torne uma prisão.

A visão do enclausuramento é outra que se repete ao longo do conto, nas imagens das gaiolas mas também na leitura do próprio bosque onde a narradora encontra seu amante. Logo no começo, ela diz que “os bosques enclausuram. Você passa entre as primeiras árvores e já não está mais ao ar livre; o bosque o engole.” (CARTER, 2017, p. 146), frases que tomam outra dimensão à medida que a narradora se percebe cativa dos encantos do Rei dos Elfos, ao encontro de quem ela sempre volta. As expressões que a personagem usa para falar dele e dos efeitos que sua presença causa nela dão uma ideia de assimetria e indicam sua posição absorta, quase hipnotizada, quando diz coisas como: ele é o “açougueiro afetuoso que me mostrou que o preço da carne é o amor”, “fico à mercê de suas mãos imensas”, “tenho medo (...) da vertigem com a qual ele se apodera de mim” e “no entanto, quando ele tira aquelas duas notas límpidas de seu apito de pássaro, eu venho, como qualquer outra criatura”. (CARTER, 2017, p. 150-151) Embora o Rei dos Elfos não tenha demonstrado nenhuma evidência que a faça crer que ele a queira mal, fica claro que a narradora teme o fascínio que ele lhe causa, quase da ordem de um arrebatamento, frente ao qual ela não parece se sentir em posse de si mesma, o que a leva a experimentar uma sedutora perda do próprio controle.

⁷² No trecho original: “The erl-king is an intriguingly androgynous being. Despite the nineteenth-century reading of nature as female, the male spirit she confronts in the wood performs an astonishing number of domestic tasks for so threatening a creature.” (LINKIN, 1994, p. 315)

⁷³ No trecho original: “the narrator-protagonist tells us about his caged birds to contextualize these signs of domesticity as entrapment.” (LINKIN, 1994, p. 315)

Essa experiência, de um enamoramento radical (algo que no francês e no inglês é descrito em termos de uma “queda”, com as expressões “*tomber amoureux*” e “*to fall in love*”, que no português subsiste na expressão “cair de amores”) aponta para uma natureza intoxicante do amor, que longe de ser desimpedida de ambiguidades, é bastante ambivalente, capaz de causar prazer e desprazer, e mais, capaz de extrair prazer *do* desprazer, fazendo com que uma experiência como a dissolução de si mesmo – a princípio angustiante, desprazerosa, ligação à pulsão de morte – possa ser, em última instância, sentida como uma necessidade e, por isso, em alguma medida, desejada. Essa experiência, no limite, é o ápice do que se pode chamar estar enamorado, como podemos inferir a partir de Freud (em *O mal-estar na civilização*), que escreve que “no auge do enamoramento, a fronteira entre o Eu e o objeto ameaça desaparecer. Contrariando o testemunho dos sentidos, o enamorado afirma que o Eu e Tu são um, e está preparado para agir como se assim fosse” (FREUD, 2010, p. 16-17). Porém, no caso de “O rei dos elfos”, essa paixão antitética, camoniana, desperta um ceticismo que leva a narradora a desconfiar da sua posição na relação com o amante; assim como teme (e deseja) que ele a consuma, suspeita que, se continuar a vê-lo, vai acabar sendo aprisionada por ele. Assim, ela protesta: “Vi a gaiola que você está tecendo para mim; é uma muito bonita, e vou me sentar, daqui por diante, na minha gaiola entre os outros pássaros que cantam, mas eu – eu ficarei muda, muda de rancor.” (CARTER, 2017, p. 154)

Nessa expressão da sua queixa, a narradora se refere ao Rei dos Elfos com o uso da segunda pessoa, como faz em alguns outros momentos – por exemplo, em “Serei tragada por aquele redemoinho e consumida por você.” ou “Coloque sua cabeça no meu joelho de modo que eu não possa mais ver os sóis esverdeados de seus olhos.” (CARTER, 2017, p. 154-155) –, ao contrário da maior parte da sua narração, em que usa da terceira pessoa para falar do Rei dos Elfos. A escolha da segunda pessoa, no entanto, é muito curiosa, pois, embora fosse natural que sugerisse uma interpelação direta, isto é, um diálogo, a falta de respostas vindas do suposto interlocutor, a ausência de marcas textuais como travessão ou aspas e o caráter meditativo das frases sugerem que a narradora não está realmente conversando com o amante, e sim fantasiando, devaneando. Nessa história, a propensão à fantasia é

particularmente importante, uma vez que os receios da narradora parecem partir sobretudo de expectativas fantasiosas a respeito do amor, derivando (se apostamos na leitura de Linkin) da confiança que a narradora deposita no conhecimento transmitido a ela pela poesia romântica – ou, extrapolando um pouco mais, pelo discurso romântico –, que prevê consequências terríveis para quem se deixa levar pelo amor.

Quanto a esse ponto, um intertexto significativo de “O rei dos elfos” é o poema *Goblin Market* (1862), de Christina Rossetti. Em linhas gerais, o poema narra a queda e a redenção de Laura, que, após provar dos “frutos proibidos” que os goblins lhe oferecem, passa por um grave declínio e só é salva pelo sacrifício de sua irmã, Lizzie. O diálogo com o texto de Rossetti aparece em variados momentos do texto, como na referência aos “cachos pesados de frutas silvestres vermelhas, maduras e deliciosas como frutas encantadas ou mágicas” (CARTER, 2017, p. 146-147), na fala “Coma-me, beba-me” (*Ibid.*, p. 153), a qual remete ao trecho em que Lizzie implora a Laura: “Come-me, bebe-me, ama-me” (cf. epígrafe), e na descrição da refeição que o Rei dos Elfos preparou para a narradora: “Ele prepara um banquete de fadas para mim, com frutas tão suculentas que assustam.” (CARTER, 2017, p. 153) Com essa aproximação, a narrativa estabelece um paralelo com a história admonitória de Rossetti, que sugere como consequência do apaixonamento pelo Rei dos Elfos um destino nefasto como Laura, que, na moral do poema, foi inconsequente e pagou um alto preço por isso. Quanto a isso, em *The Madwoman in the Attic* (1979), Sandra Gilbert e Susan Gubar argumentam que

Obviamente, a intenção alegórica consciente ou semiconsciente desse poema narrativo [*Goblin Market*] é sexual/religiosa. Homens perversos oferecem a Laura frutos proibidos, um jardim de deleites sensuais, em troca do tesouro dourado que, como qualquer jovem, ela guarda em sua “bolsa” (...). Uma vez que ela perde a virgindade, entretanto, ela se torna literalmente sem valor e, portanto, não vale nem mesmo uma nova sedução. (...) Assim, Laura entra em um declínio vitoriano convencional, depois definha e fica grisalha, metamorfoseando-se em uma velha semelhante a uma bruxa. Mas, neste ponto, assim como Cristo interveio para salvar a humanidade (...), também a irmã “boa” de Laura, Lizzie, como uma salvadora feminina, negocia com os goblins (como Cristo fez com Satanás) e se oferece para ser comida e bebida em uma santa comunhão. E assim como

Cristo redimiu a humanidade do pecado original, restaurando pelo menos a possibilidade do céu para os pecadores descendentes de Eva, Lizzie reabilita Laura, transformando-a de bruxa perdida em noiva virginal e, finalmente, levando-a a um céu de inocente domesticidade. (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 566. Tradução minha.)⁷⁴

Nesse sentido, a moral vitoriana de Rossetti, pela qual a narradora se informa a respeito do amor, traz em si a ideia de que o encontro com a sexualidade pode levar uma jovem à completa devastação, para a qual a única alternativa parece ser a devoção cristã e o amor fraternal,⁷⁵ capazes de redimir até mesmo o pior dos pecadores. No entanto, longe de se converter e buscar uma vida virtuosa – no sentido da virtude cristã –, a saída escolhida pela narradora para o conflito que vive é mais mundana: inspirada pelo desfecho de *Porphyria's Lover* (1836), de Robert Browning, ela recorre à mesma imagem da violência perpetrada contra Porfíria para o destino do amado, a quem planeja matar estrangulando-o nos próprios cabelos. Todavia, algumas particularidades na forma como ela relata seu desejo deixam entrever a possibilidade de que esse desenlace não seja uma realidade, mas, novamente, um devaneio. A primeira pista é a mudança do tempo, que a partir dos últimos parágrafos passa a ser flexionado no futuro, e a segunda o uso da terceira pessoa que a narradora faz para referir a si mesma, dizendo “ela” no lugar de “eu”. Essa dupla mudança cria a impressão de uma cena imaginada, cinematográfica, em que a narradora se vê estrangulando o Rei dos Elfos e libertando a legião de moças-pássaro que até então eram mantidas nas gaiolas, conforme lemos no trecho transcrito abaixo:

Pegarei dois grandes punhados de seu cabelo farfalhante enquanto ele está meio sonhando, meio desperto e, com eles, fabricarei cordas muito

⁷⁴ No original: “Obviously the conscious or semi-conscious allegorical intention of this narrative poem [*Goblin Market*] is sexual/religious. Wicked men offer Laura forbidden fruits, a garden of sensual delights, in exchange for the golden treasure that, like any young girl, she keeps in her “purse”(…). Once she has lost her virginity, however, she is literally valueless and therefore not worth even further seduction. (...) Thus Laura goes into a conventional Victorian decline, then further shrinks and grays, metamorphosing into a witchlike old woman. But at this point, just as Christ intervened to save mankind (...), so Laura’s “good” sister Lizzie, like a female Saviour, negotiates with the goblins (as Christ did with Satan) and offers herself to be eaten and drunk in a womanly holy communion. And just as Christ redeemed mankind from Original Sin, restoring at least the possibility of heaven to Eve’s erring descendants, so Lizzie rehabilitates Laura, changing her back from a lost witch to a virginal bride and ultimately leading her into a heaven of innocent domesticity.” (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 566)

⁷⁵ Curioso que, embora Laura e Lizzie sejam irmãs, a tensão sensual na cena em que Lizzie clama a Laura para consumi-la é bastante evidente, trazendo um fator erótico inesperado para o tipo de relação que existe entre as duas.

suavemente para que ele não acorde e suavemente, com mãos delicadas como a chuva, vou estrangulá-lo com elas.

Então ela vai abrir todas as gaiolas e libertar os pássaros; eles vão voltar a ser moças, cada uma com a marca carmesim da mordida do amor dele em sua garganta.

Ela vai desbastar sua grande juba com a faca que ele usa para esfolar os coelhos; vai encordoar o velho violino com cinco cordas de cabelo castanho-acinzentado.

Em seguida, o violino vai tocar uma música dissonante sem que ninguém ponha a mão nele. O arco vai dançar sobre as novas cordas por sua própria vontade, e elas vão exclamar: “Mãe, mãe, você me matou!” (CARTER, 2017, p. 155-156. Ênfase minha.)

Inserida na fantasia com que a narradora encerra seu relato, a frase final do conto também demanda uma pausa para reflexão, pois insere um novo elemento até então insuspeito: a relação maternal da narradora com o Rei dos Elfos. Para Avis Lewallen (1988), a frase de efeito com que termina a história faria deduzir que “o Rei dos Elfos também é o filho criado do desejo numa configuração edípica, e por isso potencialmente perigoso.” (LEWALLEN, 1988, p. 154. Tradução minha.)⁷⁶, argumento que complementa propondo que “o desejo é perigoso porque você pode criar a partir dele a gaiola para o seu próprio aprisionamento.” (LEWALLEN, 1988, p. 155. Tradução minha.)⁷⁷ Mas por que o Rei dos Elfos chamaria a amante de mãe, após ela matá-lo, é uma questão que reverbera, causando sério estranhamento e não se deixando responder por apenas um caminho. Por exemplo, uma leitura possível, que se afasta das abordagens ligadas ao Édipo, é a de que o Rei dos Elfos é filho da narradora, no sentido de que é uma *criação* da sua mente, isto é, o resultado das suas fantasias, a forma idealizada e temida de um parceiro romântico que é fruto (filho) do seu desejo. Nessa linha, ao matá-lo, a narradora dá fim a essa fantasia, o que faz com que saia da zona de risco que o conto prenuncia muitas vezes, mas também que perca a oportunidade de se entregar ao amor.

Outra leitura, que suplementa as anteriores, é relacionada ao poema do qual o título do conto de Carter deriva, o *Der Erlkönig* [O Rei Elfo], de Goethe. No poema, enquanto pai e filho

⁷⁶ No original: “the Erl-King is also the created child of desire in an Oedipal configuration, and therefore potentially dangerous.” (LEWALLEN, 1988, p. 154)

⁷⁷ No original: “Desire is dangerous because you may create out of it the cage of your own entrapment.” (LEWALLEN, 1988, p. 155)

cavalgam à noite na floresta, o Rei dos Elfos persegue o menino e tenta seduzi-lo com promessas de jogos e brincadeiras com suas filhas. Com isso, o filho se assusta, mas o pai acredita que se trata apenas da imaginação da criança. Ao chegarem à vila, no entanto, o pai percebe que o filho agora estava morto.⁷⁸

Na história de Goethe, o Rei Elfo/Rei dos Elfos aparece como uma entidade da floresta que seduz para matar; na de Carter, inversamente, é ele quem acabará sendo morto, uma vez que a narradora se antecipa no ato. Além dessa inversão, há também a mudança no gênero do personagem que o Rei dos Elfos seduz, sendo agora a narradora uma mulher, e também chama a atenção a ausência das figuras do pai da criança (incapaz de salvar o filho) e das filhas do Rei dos Elfos (*cúmplices* na sua sedução); no seu lugar, surge, como um último apelo, a figura da mãe (inverso do pai, quanto ao gênero, mas também das filhas, quanto à posição), que é a própria amante seduzida e, no final, autora do seu assassinato, criando um avesso do avesso que torna as posições e significados na analogia entre os personagens do conto e do poema mais obscuros.

Em relação ao poema, não passa despercebida, ainda, a aproximação entre os versos “*Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an! Erlkönig hat mir ein Leids getan!*”⁷⁹ (“Papai, papai, agora ele me agarrou! O Rei dos Elfos me machucou!”, em tradução livre), e a frase final do conto: “Mãe, mãe, você me matou!” (CARTER, 2017, p. 156), que o violino do Rei dos Elfos irá exclamar – remetendo assim à canção de Schubert, *Erlkönig* (1815) – contra sua própria vontade, sem que ninguém o toque. A relação entre os versos do poema/canção, no entanto, também é às avessas, já que em Goethe o filho pede socorro ao pai, para que o salve do Rei Elfo, enquanto em Carter é a narradora quem é interpelada como “mãe” pelo Rei dos Elfos. Visto isso, é importante a pergunta: a que se prestam todas essas inversões?

Por um lado, podemos pensar que a mudança do gênero e a passagem à posição da agressora (para variar) pode criar um efeito catártico no público feminista, por finalmente tirar a narradora da condição de vítima, dando a ela a chance de ocupar o lugar da violência

⁷⁸ Cf. O Rei dos Elfos. Trad. Nelson da Silva Junior. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/transpsi/v4n1spe/a08.pdf>> Acesso em: 22 jan. 2022.

⁷⁹ SCHWARM, Betsy. Erlkönig. *Encyclopedia Britannica*. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/The-Erl-King>>. Acesso em: 24 jan. 2022.

ativa e ainda ser a “libertadora” que salvará as mulheres-pássaros engaioladas. Por outro lado, a inversão também poderia sinalizar que mulheres podem ser agressivas e cruéis, agindo exatamente como aqueles a quem criticam, como o eu-lírico assassino de Browning. Ainda por um terceiro ponto de vista, o que me parece mais produtivo, há a sugestão de que apenas inverter os papéis sem mudar o jogo não basta, porque as consequências continuarão a ser trágicas, indicando que, para serem efetivas, as mudanças precisam atingir a própria dinâmica das relações, e não apenas trocar seus atores de lugar.

No caso de “O rei dos elfos”, enfatiza-se bastante que a aura de decadência envolvendo a narradora já vem de antes de seu encontro com o amante, marcada por signos como “dedos manchados de nicotina”, “lodo avermelhado dos fetos mortos”, “rígidas anciãs (...) [de] aspecto anoréxico” e “silêncio de enfermaria” (CARTER, 2017, p. 145), que aparecem todos logo no início do conto. A contrapelo, a inferir pelo final da história e pelos últimos elementos listados, poderíamos até nos arriscar a supor que a reflexão da narradora, seus devaneios, começam numa clínica de realização de abortos. A ideia, no entanto, não parece ser a de condenar a narradora pelas suas escolhas, e tampouco louvá-la, o que se acentua pela ausência de qualquer comentário judicativo exterior às impressões da própria personagem. Na verdade, à exceção dos primeiros parágrafos, cujo narrador é impessoal, é ela quem conta sua história, nos seus próprios termos.

Nesse sentido, como leitores modernos, somos obrigados a desconfiar da sua narrativa, pois a história a que temos acesso é a sua visão dos fatos, marcada por um ponto de vista comprometido e necessariamente parcial. Alertados para isso, retornamos à constatação desse primeiro narrador, que nos diz que “aqui, ela ficará presa em sua própria ilusão, porque tudo no bosque é exatamente o que parece.” (CARTER, 2017, p. 146), e podemos nos perguntar, afinal, qual é a ilusão. Se tudo é o que parece, talvez o engano a que a narradora se leva a crer é, precisamente, o de que o Rei dos Elfos vai lhe fazer muito mal; mas talvez, também, o engano seja matá-lo para se manter a salvo de qualquer perigo, o que significa não perceber, no limite, que é impossível amar sem correr riscos.

A filha da neve

Como observou Kimberly Lau em *Erotic infidelities* (2014)⁸⁰, a narrativa que Carter escreve em “A filha da neve” segue de perto uma das versões menos conhecidas de “Branca de Neve” que Bruno Bettelheim apresenta em *A psicanálise dos contos de fadas* (1976) e que reproduzo aqui conforme aparece em seu texto:

Algumas versões de “Branca de Neve” começam assim: “Um conde e uma Condessa passaram por três montes de neve branca, o que fez o conde dizer: “Quisera ter uma filha tão branca como esta neve”. Pouco depois passaram por três buracos cheios de sangue vermelho, e o conde disse: – Quisera ter uma filha com as faces tão vermelhas como este sangue. Finalmente viram três corvos voando, quando então ele desejou uma filha “com os cabelos tão negros como os corvos”. Continuando o caminho, encontraram uma menina branca como a neve, rosada como o sangue, e de cabelos tão negros como os corvos: era Branca de Neve. O conde imediatamente fê-la sentar-se na carruagem e amou-a, mas a Condessa não gostou e pensou apenas como poderia livrar-se dela. Finalmente deixou cair as luvas e ordenou a Branca de Neve que as procurasse; neste meio tempo o cocheiro deveria partir em grande velocidade. Uma versão paralela difere apenas no detalhe do casal passeando pela floresta e no pedido de que Branca de Neve descesse para colher um ramo de lindas rosas que cresciam ali. Quando ela desce, a rainha ordena ao cocheiro que prossiga, e abandona Branca de Neve. (BETTELHEIM, 1979, p. 239-240)

Para o autor, esta versão afirma mais claramente que nas outras mais conhecidas “os desejos edípicos do pai e da filha, bem como os ciúmes que despertam na mãe.” (*Ibid.*, p. 240) Visivelmente, não faltam exemplos de contos de fadas que tematizam essa questão, seja na forma mais velada como aparece em “Branca de Neve” ou “Nourie Hadig” (a versão armênia que Carter coleta em *103 contos de fadas*), seja em outras mais explícitas, agrupadas sob o tema comum do pai que quer se casar com a própria filha, como nos casos de “Doralice”, de Straparola, “A Ursa”, de Basile, “Pele de Asno”, de Perrault, e “Mil Peles”, de Jacob e Wilhelm Grimm, além de dezenas de outras da mesma tipologia (ATU 510B)⁸¹. Quanto a essa

⁸⁰ “Of all the tales in *The Bloody Chamber*, “The Snow Child” hews most closely to its fairy-tale intertext, a lesser-known version of “Snow White” collected but never published by the Grimms and later reproduced in Bruno Bettelheim’s *Uses of Enchantment* (1989).” (LAU, 2014, s/p)

⁸¹ Cf. <<https://sites.pitt.edu/~dash/type0510b.html>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

confluência narrativa, em que membros próximos de uma família desenvolvem um interesse amoroso entre si, Marina Warner diz que “a prevalência dessas tramas sugere que há, com frequência e até mesmo de modo geral, um pressuposto, o de que o desejo entre pai e filha despertará como que por natureza se a proibição do incesto for suspensa ou de alguma forma anulada, intencionalmente ou não.” (WARNER, 1999, p. 370)

Essa interpretação, proposta antes em termos históricos ou antropológicos, está de acordo também com uma perspectiva psicanalítica, pensando na dinâmica do complexo de Édipo,⁸² um dos grandes motivos por que a criança se relaciona de modo ambivalente com seus pais. Entretanto, o que transparece como um “a mais”, tanto em “A filha da neve” quanto nas histórias de pais que querem se casar com as filhas, é o desejo sexual não das filhas pelos pais, mas sobretudo deles por elas. Ainda assim, em todos os outros contos mencionados o ímpeto incestuoso do pai pela filha é barrado no final, quando a princesa encontra um parceiro adequado e/ou o pai reconhece seu erro. No conto de Carter, porém, se acompanharmos a forma como Bettelheim analisa “Branca de Neve”, o desejo edípico chega a termo, de modo que a fantasia – do lado paterno – passaria à concretude da transgressão do interdito, ou seja, à violação do tabu.⁸³

Assim como na versão do conto trazida por Bettelheim, a história de Carter possui ausências marcantes em relação à narrativa de “Branca de Neve” mais conhecida atualmente, popularizada pelo longa de 1937 produzido pela Disney. À diferença desta, em “A filha da neve” saem por completo da cena a iconografia da maçã envenenada, do espelho mágico, do caixão de vidro, e até mesmo do príncipe, do caçador e dos sete anões, eliminando qualquer distração do foco do conflito, isto é, o desejo do conde e o ciúme da Condessa. Nesse sentido,

⁸² “Correlato do complexo de castração e da existência da diferença sexual e das gerações, o complexo de Édipo é uma noção tão central em psicanálise quanto a universalidade da interdição do incesto a que está ligado. Sua invenção deve-se a Sigmund Freud, que pensou, através do vocábulo *Ödipuskomplex*, num complexo ligado ao personagem de Édipo, criado por Sófocles. O complexo de Édipo é a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo. Essa representação pode inverter-se e exprimir o amor pelo genitor do mesmo sexo e o ódio pelo do sexo oposto. Chama-se Édipo à primeira representação, Édipo invertido à segunda, e Édipo completo à mescla das duas.” (PLON e ROUDINESCO, 1998, p. 166)

⁸³ Em *Totem e tabu* (1912-1913), Freud propõe a seguinte definição: “O significado de ‘tabu’ se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado quer dizer ‘santo, consagrado’; por outro, ‘inquietante, perigoso, proibido, impuro.’” (FREUD, 2012, p. 42) Na própria conceituação de tabu, portanto, já se encontra presente a ambivalência que acarreta, provocando a um só tempo fascínio e repulsa.

é apropriado o argumento de Soman Chainani ao propor que a força cultural de “Branca de Neve” não vem das imagens associadas a ela, mas do “seu lugar enquanto história prototípica da inveja [jealousy] feminina”.⁸⁴ (CHAINANI, 2003, p. 215. Tradução minha.)

Para Sandra Gilbert e Susan Gubar, na análise de “Branca de Neve” que fazem em *The madwoman in the attic* (1979), é precisamente a relação entre a jovem e a madrasta que move a história, de modo que, as autoras sugerem, o conto na verdade deveria ser chamado “Branca de Neve e sua Madrasta Má”.⁸⁵ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 36. Tradução minha.) Para as autoras, a explicação do ódio da rainha pela menina se deve sobretudo à cultura patriarcal, uma vez que “o relacionamento entre mulheres é extremamente difícil no patriarcado: mulheres quase inevitavelmente se voltam contra mulheres porque a voz do espelho as colocam umas contra as outras.”⁸⁶ (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 38. Tradução minha.)

Certamente a sociedade patriarcal é uma componente fundamental na questão da rivalidade feminina, uma vez que estimula a competição e a desconfiança entre mulheres e frequentemente faz com que rivalizem e se tornem inimigas. Contudo, o que aparece como um incômodo é que essa perspectiva ignora quase qualquer responsabilidade por parte das próprias mulheres na reprodução dessa cultura, sugerindo que elas não têm agência, que são apenas manipuladas por um sistema no qual não têm vez nem voz. Não se trata, é claro, de defender uma análise que desconsidere o papel da cultura e a influência dos jogos de poder patriarcais, mas de assumir uma perspectiva analítica que permita entender os personagens femininos para além de seu papel de vítima.

Por observar apenas o campo social, a leitura de Gilbert e Gubar deixa de lado o aspecto psíquico envolvido na rivalidade entre mãe e filha, que me parece central para a análise do conto de Carter. Quanto a essa rivalidade, ligada ao complexo edípico e às suas implicações no desenvolvimento psicosssexual, Freud chega a afirmar, no ensaio sobre *A feminilidade*

⁸⁴ Trecho original: “Indeed, the essence of Snow White cannot be diluted into motifs like mirrors, apples, or dwarves because its cultural staying power comes from its place as the prototypical story of female jealousy.” (CHAINANI, 2003, p. 215)

⁸⁵ Trecho original: “[‘Little Snow White’] should really be called Snow White and Her Wicked Stepmother, for the central action of the tale—indeed, its only real action—arises from the relationship between these two women.” (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 36)

⁸⁶ Trecho original: “Female bonding is extraordinarily difficult in patriarchy: women almost inevitably turn against women because the voice of the looking glass sets them against each other.” (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 38)

(1932), que “o afastamento em relação à mãe [durante o período do Édipo] ocorre sob o signo da hostilidade, a ligação materna acaba em ódio. Um ódio assim pode se tornar conspícuo, e durar por toda a vida.” (FREUD, 2010, p. 275) Contudo, o mesmo Freud, no mesmo texto, tenta salvar o idílio maternal, afirmando que apenas a relação com seus filhos “produz satisfação ilimitada na mãe; é a mais perfeita, mais livre de ambivalência de todas as relações humanas.” (*Ibid.*, p. 291)

Carter não adere a essa última visão de Freud, evidenciando os sentimentos negativos que residem no núcleo da relação entre a Condessa e a menina, na posição de filha simbólica, o que colocaria em cena uma relação não tão amorosa assim. O mais curioso, em relação a isso, é que na história de Carter nem o desejo nem o ódio ligados ao Édipo partem da criança: é do conde, o “pai” espiritual, que parte o desejo sexual pela menina, e é da percepção desse desejo que surge o ódio da Condessa por ela.

Em sua análise de “Branca de Neve”, Bettelheim caminha pela interpretação do conto justamente a partir do Édipo, considerando que “seja razoável aceitar que é a competição por ele [pelo pai] que coloca a madrasta (mãe) contra a filha.” (BETTELHEIM, 1979, p. 242). Por sua vez, Kimberly Lau usa a mesma via de Bettelheim – a teoria edípica – para interpretar o conto de Carter, sobre o qual afirma que “descrevendo o estupro da criança da neve pelo conde em termos tão francos e gráficos, Carter torna explícito o desejo não-dito – o desejo do pai pela filha – que tacitamente governa o complexo de Édipo através de fantasias do desejo da criança pelo pai do sexo oposto.”⁸⁷ (LAU, 2014, s/p. Tradução minha.) Desse modo, para Lau, Carter não descartaria o fenômeno psicanalítico, mas sugeriria uma interpretação invertida, colocando-o antes do lado dos pais do que do lado da criança.

A ideia de que o conto constitua uma crítica em relação à teoria edípica de Freud encontra alguma força no comentário que Carter tece em *The Sadeian Woman*, onde a autora reconhece no processo descrito por Freud uma “força poética” que o desloca do campo psíquico ao cultural, como lemos abaixo:

⁸⁷ No original: “In rendering the Count’s rape of the Snow Child in such frank and graphic terms, Carter makes explicit the unspoken desire—the father’s desire for the daughter—that tacitly governs the Oedipal complex through projected fantasies of the child’s desire for the parent of the opposite sex.” (LAU, 2014, s/p)

A interpretação de Freud sobre esse processo [complexo de Édipo] tem uma força poética tão extraordinária que, por mais falsa que possa ser, continua importante como descrição do que parecia, em certo ponto da história, uma possível progressão. Ela mantém uma importância cultural análoga, embora menos abrangente, ao mito do crime de Eva no Antigo Testamento.⁸⁸ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.)

Nesse sentido, Carter sugere que há dois mitos envolvendo o mesmo tema: o primeiro, o mito grego de *Édipo*, no qual Freud se inspirou para formular sua ideia do desenvolvimento infantil; e o segundo o estatuto mítico do próprio *complexo de Édipo*, que adquire um valor cultural para além do seu lugar na teorização da vida psíquica infantil. Em outras palavras, Carter indica que a difusão da teoria canônica de Freud, mais que apenas apresentar o fenômeno de que a criança inconscientemente deseja sexualmente um dos pais (tradicionalmente, o genitor do sexo oposto) e odeia o outro, produz efeitos na cultura; um desses efeitos, o conto *A filha da neve* sugere, é a crença de que a hostilidade e a rivalidade na relação entre mulheres de diferentes gerações, em termos de uma disputa para decidir quem é a *mais* bonita, de quem o pai/marido gosta *mais*, quem tem mais poder, e assim por diante, é algo natural e inevitável.

Por isso, é crucial observar que na versão de Carter da história a menina não nasce do desejo da Condessa, de maneira que a condição de “madrasta” se imporia contra a sua vontade, sendo que nada nela nos permite imaginar que possua qualquer tipo de “instinto”⁸⁹ ou desejo maternal. É sobretudo com relação a esse sentido que podemos ler na Condessa uma constituição “antinatural” ou “desnaturada”, já que nenhum traço “natural” antecede sua posição subjetiva de modo a assegurar que essa mulher se comportará como uma mãe por força do gênero. Nessa leitura, torna-se mais significativa a descrição da Condessa, cuja indumentária completamente preta, à exceção dos saltos escarlates – que remetem aos sapatos de ferro em brasa com os quais a mãe de Branca de Neve, na história dos Grimm, é

⁸⁸ No original: “Freud’s account of this process [Oedipus’ complex; castration; envy of the penis] has such extraordinary poetic force that, however false it might be, it remains important as an account of what seemed, at one point in history, a possible progression. It retains a cultural importance analogous, though less far-reaching, to the myth of the crime of Eve in the Old Testament.” (CARTER, 2015, s/p)

⁸⁹ A discussão sobre a quem cabe a responsabilidade dos cuidados e da educação de crianças, na verdade, mais que uma discussão sobre “instinto” e natureza, passa pelas questões da divisão sexual do trabalho, que tradicionalmente foi organizada delegando essa incumbência às mulheres. (HIRATA; KERGOAT, 2007, p. 599)

obrigada a dançar até morrer (GRIMM, 2018, p. 211) –, mais o fato de a égua em que está cavalgando também ser preta, compõem uma imagem completamente destacada da natureza invernal branca e imaculada – virgem – de onde surge a inspiração para a filha da neve. Assim, Carter separa e diferencia a Condessa da paisagem, apartando desse modo a equivalência entre a mulher e a natureza,⁹⁰ e, por extrapolação, da mulher e da maternidade, como finalidade “natural” do corpo feminino, isto é, a reprodução. Nesses termos, portanto, é impossível considerar a Condessa uma mãe.

Além disso, nada no conto de Carter é capaz de sugerir que a menina queira ocupar o lugar da Condessa como esposa ou amante do conde, como sua “filha” edípica faria; na verdade, ela é tão inerte que não temos a menor pista sobre o que poderia se passar em sua vida interior. O próprio surgimento da menina, que se dá de forma sobrenatural, a coloca de maneira ambígua na relação com o casal; afinal, o conde diz três vezes que gostaria de ter “uma menina”⁹¹ (CARTER, 2017, p. 159) branca, vermelha, negra... mas não diz jamais que deseja uma filha. A menina que surge do seu devaneio é filha *da neve*, a encarnação mágica do seu desejo, a forma espectral que assombra o casal por mostrar uma outra mulher que não a própria esposa como aquela a quem ele gostaria de ter. Também vão nessa direção os apontamentos que Carter rascunha em seu manuscrito do conto, ao indicar que “os elementos dominantes nessa breve e alusiva narrativa são: frio; crueldade; a ominosa presença do corvo; a flor que morde. A abstração do desejo. Nenhum amor.”⁹² Assim, é por saber que a menina ocupa um lugar privilegiado no campo do desejo do Outro que a

⁹⁰ O conde, por outro lado, está imune dessa associação porque historicamente os homens têm sido aproximados à cultura, enquanto as mulheres, por sua composição biológica – sobretudo pela menstruação e pela capacidade de gestar e amamentar –, foram colocadas no limbo entre as duas instâncias, como Sherry Ortner argumenta em *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?* (1979), no qual afirma que o “status pancultural secundário” (ORTNER, 1979, p. 101) das mulheres se deve à identificação simbólica das mulheres com a natureza.

⁹¹ No original: “a girl” (CARTER, 1996, p. 193)

⁹² Manuscript notes and drafts of stories from *The Bloody Chamber* by Angela Carter. *The British Library*. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-notes-and-drafts-of-stories-from-the-bloody-chamber-by-angela-carter>>. Acesso em: 04 mar. 2020. No original: “The dominant elements in this brief and allusory narrative are: cold; cruelty; the ominous presence of the raven; the flower that bites. The abstraction of desire. No love.” Cf. folha 312.

Condessa imediatamente a odeia, como o fragmento do conto em que a menina surge mostra:

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

Conforme o conto nos induz a interpretar, a Condessa odeia a menina *porque* ela concretiza a imagem do desejo do conde, pois embora o conectivo utilizado seja apenas o “e”, em “e a Condessa a odiou”, a relação de causalidade fica implícita. Seu ódio, portanto, uma vez que não há realmente um laço maternal ou paternal nem disputa pelo conde, a não ser da parte da Condessa, que o coloca na posição de “juiz” nesse abstrato concurso de beleza, pode ser lido por uma perspectiva alternativa à do Édipo e dos conflitos familiares, pensando mais na relação entre uma mulher e um ideal feminino (desejado por um terceiro) do que propriamente naquela entre uma mãe, um pai e sua filha.

Uma forma produtiva de pensar essa relação é a partir da teoria mimética de René Girard, apresentada no livro *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961), em que o autor expõe a ideia do desejo em formação triangular, mediado por um outro que por qualquer motivo se admire e ele eleja para tal função. Dessa maneira, um sujeito não deseja algo pelo valor intrínseco do objeto, mas porque o mediador o deseja ou possui. A dinâmica mimética é a de que se aquele a quem eu admiro (o mediador do meu desejo) deseja ou tem algo, então eu também passo a desejar isso que ele tem ou quer ter. Assim, Girard dá como exemplo o caso de Dom Quixote, que toma por mediador o cavaleiro Amadis, enquanto Sancho, seu escudeiro, tem seu desejo mediado pelo próprio Quixote.

Girard distingue os tipos de mediação entre a *externa*, aquela em que o mediador está tão distante do sujeito que seria impossível alcançá-lo, de modo que o mediador é tomado apenas como modelo – como é o caso, por exemplo, de Cristo para os cristãos –, e a mediação *interna*, que ocorre quando a distância em relação ao mediador é minimizada, criando a situação em que se pode tentar alcançá-lo. (GIRARD, 2009, p. 33) Esse segundo

tipo de mediação, no entanto, favorece o surgimento do sentimento de rivalidade com relação ao mediador eleito, porque, tendo aquilo que o outro deseja – o amante, o objeto, o cargo, o atributo, etc –, ele pode se tornar um obstáculo à satisfação do desejo do sujeito que o escolheu como modelo, que no entanto não deseja autonomamente, mas deseja o que o outro tem *justamente* porque ele o tem, como explica Girard:

Para que um vaidoso deseje um objeto, basta convencê-lo de que esse objeto já é desejado por um terceiro a quem se agrega um certo prestígio. O mediador é nesse caso um rival suscitado primeiramente pela vaidade, que, por assim dizer, ela chamou à sua existência de rival, antes de impingir-lhe derrota. (...) A mediação gera um segundo desejo inteiramente idêntico ao do mediador. Vale dizer que nos deparamos sempre com dois desejos *concorrentes*. O mediador não pode mais desempenhar seu papel de modelo sem interpretar também, ou parecer interpretar, o papel de obstáculo. (GIRARD, 2009, p. 31)

A triangulação do desejo, inserindo um mediador entre o sujeito e o objeto desejado, cria no caso da mediação interna um rival, pois aquele a quem admiro se torna precisamente aquele que me impede de ter o que desejo, que é ter exatamente o que ele tem, e ser exatamente como ele é, pois, no limite, o desejo do discípulo é de ser como aquele que tomou por modelo. Assim é que a Condessa elege, inconscientemente, a filha da neve como sua mediadora, já que é ela, como produto da fantasia do outro, que representa o ideal de feminilidade que a Condessa admira e inveja. Uma vez que a Condessa percebe que o Conde se impressiona com a menina, a Condessa passa a reconhecer na jovem uma encarnação da beleza idealizada, “perfeita”, que ela mesma, agora, passa a desejar ser. No entanto, essa admiração toma instantaneamente a forma da rivalidade, porque a Condessa não pode ocupar esse lugar e tornar-se aquilo que deseja enquanto estiver à sombra da outra na qual se mira. Reconhecendo-a como “A Mulher”, a Condessa coloca a filha da neve num pedestal imaginário, e, desse modo, por tomá-la como o verdadeiro modelo a ser seguido/imitado, se sente inferiorizada; por isso, a Condessa não irá descansar até que essa mulher dos sonhos esteja fora do seu caminho, para que ela mesma possa novamente se ver como uma mulher bonita e desejável, ou, no limite, para que possa voltar a se ver como uma mulher.

Não por acaso, essa é a pergunta que a rainha de “Branca de Neve” faz ao espelho vez após vez, dirigindo-se a ele com a mesma questão a cada dia: “Espelho, espelho meu, existe no mundo alguém mais bela do que eu?” (GRIMM, 2018, p. 203) Na história dos Grimm, a despeito da leitura de Bettelheim, não parece ser com o amor do rei que a rainha se preocupa; de fato, ele sequer é mencionado ao longo da narrativa. O que prevalece é a questão da vaidade, a disputa feroz que a mãe de Branca de Neve engendra com a filha para poder continuar a ser a mais bela de todas, como o conto deixa claro: “(...) a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela e pensava que, por sua culpa, já não seria a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar.” (*Ibid.*, p. 204) O ódio da Condessa em “A filha da neve” também tem essa coloração. A disputa com a menina, na condição de mediadora do desejo da Condessa, não é para *ter* o conde – quem deseja “ter” é ele –, mas para ocupar o lugar dessa imagem idealizada, ou seja, para *ser* aquela que é desejada, a que é a mais bela. A especificidade da relação entre Condessa e menina encontra-se justamente no fato de que a rivalidade entre elas não se abasteca de um desejo de possuir, mas de um desejo de ser. Por esse motivo, a Condessa buscará suprimir a rival e tomar seu lugar.

Entretanto, suas primeiras investidas saem ao revés, já que vez após outra o conde intervém na disputa de modo a proteger a menina dessas ofensivas, e a cada fracasso as roupas que a Condessa usa saltam do seu corpo para aninhar a outra, numa transferência simbólica da (suposta) superioridade da Condessa para a outra, cuja “vitória” é tão certa e desproporcional que deixa a Condessa humilhada, a ponto de a menina ficar totalmente coberta com suas roupas, e a Condessa completamente nua, despida da proteção e da impressão de magnitude que suas peles e botas podiam lhe conferir. Desse modo, ela passa de uma posição de mais valia para uma de menos valia, rebaixada pela presença dessa mediadora que a faz perder seu valor, sua identidade. .

Só quando a vê tão frágil e desmoralizada é que o conde sente pena da esposa e concede a ela que peça à jovem para lhe apanhar uma rosa, com a qual a menina se espeta e morre. (CARTER, 2017, p. 160) Esse acontecimento, nesses termos, evoca a história de “A bela

adormecida”,⁹³ na qual também há a sequência de eventos em que a personagem espeta o dedo, sangra e cai num sono de morte. A relação se torna ainda mais importante considerando que em seus manuscritos Carter nomeia “A filha da neve” primeiro como *The Sleeping Beauty* (“A bela adormecida”),⁹⁴ que só depois passaria a ter o título com que foi publicada. Ao dar esse título provisório ao conto e trazer o elemento da rosa com a qual a menina se espeta e morre, Carter aproxima em sua própria história as narrativas de “Branca de Neve” e “A bela adormecida”, indicando uma transitividade entre elas, que Bettelheim aponta ao dizer que “‘Branca de Neve’ e ‘A Bela Adormecida’ encorajam a criança a não temer os perigos da passividade.” (BETTELHEIM, 1979, p. 266)

Na literatura de Carter, entretanto, a passividade que heroínas como Branca de Neve e a Bela Adormecida têm em comum é, sim, algo a ser problematizado, pois pode levá-las a resultados infelizes, como o que ocorre com a própria filha da neve. Quanto a isso, as ideias que Carter e Bettelheim fazem desses contos de fadas divergem bastante, pois Bettelheim é mais otimista que Carter ao supor que “a estória de Bela Adormecida imprime na criança a idéia de que uma ocorrência traumática – como o sangramento da moça no início da puberdade, e depois, na primeira cópula – tem consequências felizes.” (*Ibid.*, p. 275) Além disso, para Bettelheim, a Bela Adormecida “é a encarnação da perfeita feminilidade”, (*Ibid.*, p. 276) o que nos leva a pensar que o autor insinua certa equivalência entre feminilidade e passividade, como é comum na tradição freudiana.

Já para Carter a passividade é vista com desconfiança. Para a autora, ela é um atributo extremamente nocivo, sobretudo às mulheres. Essa hipótese fica bastante clara em *The Sadeian Woman*, no qual Carter escreve que “ser o *objeto* do desejo é ser definido no caso passivo. Existir no caso passivo é morrer no caso passivo — isto é, ser morto. Essa é a moral

⁹³ Na versão dessa história escrita pelos irmãos Grimm, o nome original da personagem é *Dornröschen*, que significa “Rosinha com espinho” (GRIMM, 2018, p. 193), o que Carter reforça na escolha do espinho da rosa como o objeto com o qual a menina se perfura, diferentemente da tradicional roca de fiar da versão dos Grimm, retomando a iconografia sexual da perfuração/penetração a que já nos referimos na análise de “A noiva do tigre”.

⁹⁴ Manuscript notes and drafts of stories from *The Bloody Chamber* by Angela Carter. *The British Library*. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-notes-and-drafts-of-stories-from-the-bloody-chamber-by-angela-carter>>. Acesso em: 04 mar. 2020

do conto de fadas sobre a mulher perfeita.”⁹⁵ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.) Desse ponto de vista, Carter sustenta a visão de que as personagens que encarnam essa ‘perfeita feminilidade’, nos termos de Bettelheim, estão fadadas à destruição, porque a ‘mulher perfeita’ é a que se encontra no mais extremo da objetificação, já que a posição passiva é a posição do objeto, e não a do sujeito.

O trecho também é esclarecedor quando o lemos ao lado de “A filha da neve”, que ilustra em termos narrativos o que o argumento em questão afirma de modo não-ficcional. Nessa trilha, a filha da neve é a encarnação da ‘mulher perfeita’, da Bela Adormecida que Bettelheim elogia, existindo apenas enquanto *objeto* do desejo do conde e do ódio da Condessa. A menina é definida pelo modo passivo, vive e morre no caso passivo, sem dizer uma única palavra nem sinalizar qualquer ponto relativo à sua própria vontade; afinal, ela não passa de um devaneio e de uma fantasia, uma espécie de fantasma, e fantasmas assim não podem se defender. Seu contrário, nesse aspecto, é a própria Condessa, que é “real” e impulsiona os acontecimentos da trama, ainda que de maneira cruel.⁹⁶ Mesmo preterida, e em parte por isso, ela não desiste até reconquistar seu lugar.

Enfim, depois de a menina se espetar com a rosa, sangrar, gritar e cair morta, o conde desmonta do cavalo, chorando, e a penetra enquanto a Condessa o observa atentamente. Tão fluida e magicamente quanto quando surgiu, a menina se dissolve na neve, e os símiles de sua criação fantástica – o sangue na neve, a pena de um pássaro – reaparecem em seu lugar, junto da rosa que a matou. O estupro da menina morta no final da história, uma das cenas mais chocantes de todo o livro, remete também a uma das versões anteriores de “A bela adormecida”, o conto “Sol, Lua e Talia”, que Basile narra no Pentameron. Nele, a jovem Talia fura o dedo na roca de fiar e cai morta, após o que seu pai, o rei, a coloca sentada num trono de veludo e abandona o palácio para sempre. (BASILE, 2018, p. 491-492) Um tempo depois, outro rei a encontra no palácio, e assim segue a descrição de seu encontro com a moça:

⁹⁵ No original: “To be the *object* of desire is to be defined in the passive case. To exist in the passive case is to die in the passive case—that is, to be killed. This is the moral of the fairy tale about the perfect woman.” (CARTER, 2015, s/p)

⁹⁶ Em vista dessa demarcada distinção entre as duas, Chainani considera em sua crítica que a menina está para Justine tal como a Condessa está para Juliette, (CHAINANI, 2003, p. 224) as irmãs que protagonizam, respectivamente, *Os infortúnios da virtude* (1791) e *As prosperidades do vício* (1797), de Sade.

Por fim, chegou ao quarto onde estava Talia como que encantada; ao vê-la, o rei achou que dormia e a chamou, mas não a acordando por mais que fizesse e gritasse, e incendiado por aquela beleza, levou-a nos braços até uma cama, onde colheu os frutos do amor; deixando-a deitada, voltou para seu reino e por um tempo não se lembrou mais do que acontecera. (BASILE, 2018, p. 492)

Após nove meses, Talia, ainda morta, dá à luz um casal de gêmeos, e um deles, tentando mamar, suga o dedo da mãe e com isso faz sair a farpa que havia furado seu dedo, trazendo-a de volta à vida. Depois disso, a esposa do rei tenta se livrar de Talia e das crianças, mas seus ataques fracassam e é ela quem acaba sendo morta, de modo que o rei toma Talia como esposa e os dois vivem felizes com seus filhos. (*Ibid.*, p. 493-495)

Podemos observar algumas simetrias entre “A filha da neve” e “Sol, Lua e Talia”, como as que existem entre a Condessa e a esposa enciumada, no modo como a menina e Talia morrem ao ter seu dedo espetado – uma no espinho da rosa, outra na agulha da roca –, e no próprio ato sexual do conde e do rei com as meninas mortas. Todavia, o que mais chama a atenção não é a semelhança, mas a diferença criada pelo final que Carter propõe: diferentemente do beijo do príncipe, que desperta Branca de Neve e Bela Adormecida, ou do estupro de Talia, pelo qual nascem os filhos que a farão voltar à vida, o estupro da filha da neve não a traz de volta para viver seu final feliz; pelo contrário, após o conde terminar, ela se dissolve na neve e desaparece de vez. Embora muito brutal, o desfecho condiz com o destino dos fetiches e das fantasias sexuais, que tendem a se desfazer quando realizados. Assim, o final do conto encena algo muito próprio do desejo sexual, isto é, o apoio na fantasia, e o desaparecimento (ao menos temporário) da imagem fantasiada após a satisfação do desejo.

O último trecho da história, quando o conde pega a rosa (com a qual a menina havia morrido) e a entrega à Condessa, é relatado assim: “quando ela a tocou, deixou-a cair: — Ela morde! — disse.” (CARTER, 2017, p. 160) Ao contrário das outras personagens femininas – Bela Adormecida, Talia e a filha da neve –, que espetam o dedo e morrem, a Condessa é a única que encontra o espinho e continua viva, talvez por não viver no caso passivo, não encarnar a feminilidade perfeita, mas ser uma mulher de “carne e osso”, vaidosa, que sente

inveja e ciúme e certamente não é a mais doce do mundo, mas tem capacidade de ação e essa agência lhe confere algum grau de autonomia. Ao ordenar que a menina pegue a rosa, cuja beleza é capaz de ferir, a Condessa destrói a rival com a flor, uma das metáforas consagradas para a própria feminilidade, que é o que a menina encarna, pois, de certa maneira, ela é a própria flor. Assim, a menina-fantasia é destruída ao encontrar o espinho, o aspecto negativo da rosa, que está menos do lado da beleza e do perfume, e mais próximo da dor, da ferida e da violação. Ou ainda, o gesto de espetar-se revela, na beleza da flor, seu aspecto sublime e terrível. Encontrando o lado negativo da rosa/da feminilidade, a ilusão se quebra e sua própria imagem se desfaz.

Uma vez que a menina de seu devaneio desaparece, o conde oferece a rosa à esposa, buscando-a novamente, agora que já satisfaz seu desejo e pode outra vez se voltar à realidade, mas a Condessa, agora livre da mediação da rival, deixa a rosa cair, pois entende depressa que a rosa fere, e não se deixará levar pelo mesmo engodo. Diferentemente das narrativas de “Branca de Neve”, em que a mãe/madrasta é simplesmente a vilã da história, Carter aqui aponta para o fato de que ela é uma mulher tomada de inveja pela beleza e a juventude que o espelho/o conde valorizam na outra, a seu despeito. No entanto, essa outra absolutamente jovem e bela e silenciosa... “perfeita!” não passa de uma miragem do desejo do outro. A feminilidade perfeita é uma imagem que a Condessa buscava para si. Ela desejava corresponder ao ideal de uma “mulher perfeita” para seu marido e por isso precisava superar aquela que o encarnava. Ao oferecer à Condessa a rosa, o conde oferece a ela a oportunidade de assumir esse papel – segurar a rosa e ser o objeto do seu desejo – mas ela, ao tocar brevemente a rosa e perceber seu perigo, recusa a oferta. Desse modo, Carter não redime a figura da madrasta má, pois a Condessa ainda nos parece implacável, mas complexifica a personagem, ao mostrar que, em sua imperfeição, ela é mais real e humana e infinitamente mais interessante – porque real – que qualquer fantasma da imaginação masculina.

A senhora da casa do amor

*But if you kissed her on the mouth
her eyes would spring open
and she'd call out: Daddy! Daddy!
Presto!
She's out of prison.⁹⁷*

— Anne Sexton, *Briar Rose / Sleeping Beauty*

“A senhora da casa do amor” foi publicado pela primeira vez no *The Iowa Review* de 1975,⁹⁸ como versão em prosa da rádio-peça *Vampirella*,⁹⁹ também de Carter, que estreou na BBC Radio 3 em 1976, mas que, segundo a autora, teria sido criada antes do conto, servindo de matéria-prima para a produção deste (CARTER, 1997, p. 499). Ambas as narrativas têm como centro a chegada de um jovem herói ao castelo da Condessa, uma vampira melancólica que lamenta sua condição monstruosa. Apesar da similaridade entre as duas obras, Carter sustenta que a peça é sobre “vampirismo enquanto metáfora”, ao passo que “A senhora...” é “um conto gótico sobre uma vampira relutante”¹⁰⁰ (*Ibid.*, p. 500), ainda que possamos vislumbrar algo da vampira relutante em *Vampirella* e da metáfora vampírica no conto.

Além de estarem entrelaçadas entre si, as histórias dialogam com outras referências que, como veremos, se tornam importantes para sua interpretação. Enquanto “A senhora da casa do amor” conversa principalmente com a tradição das histórias de vampiros e com os contos da linha de “A bela adormecida”, como os de Perrault, Grimm e Basile e seu antecedente histórico *Perceforest*, a rádio-peça também inclui no diálogo, pelo título, que é o nome da personagem, a heroína *kitsch* de Forrest J. Ackerman, da revista em quadrinhos *Vampirella*, que se tornou popular nos anos 1970.

⁹⁷ “Mas se você a beijasse na boca / seus olhos se abririam / e ela chamaria: Papai! Papai! / Presto! / Ela está fora da prisão.” (SEXTON, 1981, p. 293. Tradução minha.)

⁹⁸ Edição integralmente disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/j20158406>>. Acesso em: 04 mar. 2022.

⁹⁹ Disponível em: <https://archive.org/details/vampirella_202003>. Acesso em: 04 mar. 2022.

¹⁰⁰ Trecho original: “*The Lady of the House of Love* is a Gothic tale about a reluctant vampire; the radio play, *Vampirella*, is about vampirism as metaphor.” (CARTER, 1997, p. 500)



Figura 3: capa da revista *Vampirella* n. 34 (1974).¹⁰¹

Carter comenta sobre a personagem de Ackerman no artigo *The Art of Horrorzines*, que publica na *New Society* em 1975, onde escreve:

Não há como negar, Vampirella tem muito mais classe em francês. O horror ianque sempre tem. *Suivez-moi. Je vous attendais. Vous serez ma proie.* Algo assim! Quase, se não exatamente, os imperativos voluptuosos da vampira baudelairiana. Na tradução, ela desperta muito mais ressonâncias, Vampirella, de coxas grossas, super-heroína de horrorzine em seu único traje escarlate engenhosamente recortado para esconder seus mamilos enquanto expõe suntuosamente o umbigo, com seus longos cabelos pretos, seus brincos em forma de morcego e suas garras – inefável Vampirella, a

¹⁰¹ Cf. <<https://archive.org/details/warren-vampirella-034>> Acesso em: 04 mar. 2022.

mais bela vampira “*Démoniaque!... Irréel... Fantastique!... Envoutante!*”¹⁰²
(CARTER, 1998, p. 447. Tradução minha.)

No mesmo texto, referindo-se dessa vez a Morbius (personagem das histórias em quadrinhos de *The Amazing Spider-Man*, da Marvel Comics), Carter afirma que o vampiro como “protagonista trágico” é um dos temas favoritos desse tipo de narrativa, seguindo “a sombra dos *poètes maudits* ainda mais que a do próprio Drácula”.¹⁰³ (CARTER, 1998, p. 450. Tradução minha.) Nessa vertente, pensando na qualificação de Vampirella como “baudelaيرية” e de Morbius como herdeiro dos poetas malditos – dos quais se destacam, além do próprio Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, a sugestão inesperada do artigo de Carter é que entre o glamour sublime do decadentismo e o *kitsch* da indústria cultural *mainstream* existe uma proximidade maior do que poderíamos esperar se temos em vista a distinção tradicional entre cânone e cultura pop.

Como é comum em sua obra, também em “A senhora da casa do amor” Carter se apropria de múltiplas fontes – o gótico, o conto de fadas, as histórias em quadrinhos, jornais, etc –, das quais se vale para criar a vampira “moderna” que protagoniza a narrativa e seu parceiro. Pois a Condessa, assim como Vampirella, não representa o vampiro tradicional da ficção, como Lorde Ruthven e Carmilla, mas é moderna porque é dividida, existe em conflito, numa antecipação do modelo que será o divisor de águas na narrativa vampírica: Lestat de Lioncourt, de *A entrevista com o vampiro* (1976), criado por Anne Rice. A virada que o personagem de Rice estabelece em relação a esse tipo ficcional é amplamente reconhecida. Matthew Beresford escreve, em relação à obra da autora, que

¹⁰² No original: “There’s no denying, Vampirella’s got a lot more class in French. Yankee horror always has. *Suivez-moi. Je vous attendais. Vous serez ma proie.* That’s something like it! Almost, if not quite, the voluptuous imperatives of the Baudelairean vampiress. In translation, she awakes far more resonances, does Vampirella, the chunky-thighed, horrorzine super-heroine in her scarlet single garment ingeniously cut to conceal her nipples whilst sumptuously exposing her navel, with her long black hair, her bat-shaped earrings and her fangs -- ineffable Vampirella, the most beautiful vampire ‘*Démoniaque! . . Irréel. . . Fantastique! . . Envoutante!*’” (CARTER, 1998, p. 447)

¹⁰³ Trecho original: “But the vampire as tragic protagonist consumed with self-loathing and repugnance for his role is a favourite theme: Drac with scruples and postprandial guilt, an existential kind of vampire. (...) And over the page falls the long shadows of the *poètes maudits*, longer by far than that of Dracula, even.” (CARTER, 1998, p. 450)

A história [*A entrevista com o vampiro*] é marcadamente diferente de qualquer outra narrativa vampírica que veio antes dela e é uma obra prima profundamente obscura, perturbadora e reflexiva que perde apenas para *Drácula* em trazer o vampiro para o mundo moderno. O que ela criou foi uma personalidade para o vampiro, um tipo de ser desesperado que continuamente luta para entender sua existência amaldiçoada.¹⁰⁴ (BERESFORD, 2008, p. 148. Tradução minha.)

Similarmente, Paul Barber aponta a transformação que os vampiros sofreram nos “tempos modernos”, que o autor também exemplifica com a obra de Rice:

Nos tempos modernos, ele [o vampiro] se tornou algo intelectual também. Por exemplo, em *A entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, vemos o monstro no seu dilema existencial, sua condição problemática e agonizante, e – longe de ser uma criatura misteriosa, uma presença má no pano de fundo – ele é o narrador da história!¹⁰⁵ (BARBER, 1988, p. 84. Tradução minha.)

E de modo mais geral, também apontando para essa transformação, Alexander Meireles da Silva observa que:

dos seus primórdios nos fins do século XVIII até o início do século XXI (...), enquanto produto histórico cultural, o vampiro passou de uma criatura cadavérica em farrapos para um ser sofisticado e angustiado por dúvidas existenciais. Nesta trajetória, convenções literárias foram adotadas, alteradas ou abandonadas, levando-o a se tornar uma imagem especular da nossa sociedade. (SILVA, 2015, s/p)

Publicado originalmente um ano antes do primeiro livro das *Crônicas vampírescas* de Anne Rice, mas certamente sem a mesma popularidade, “A senhora da casa do amor” já apresenta uma vampira com algumas das características principais destacadas pelos três autores na sua concepção do “vampiro moderno”. Não mais a criatura das trevas que encarna o mal puro, sem conflito, a Condessa de Carter não assimila sua monstruosidade, está sempre, nas expressões usadas pelos críticos, no “dilema existencial”, na condição

¹⁰⁴ No original: “The story [*Interview with the Vampire*] is markedly different from any other vampire narrative that came before it and is a deeply dark, disturbing and soul-searching masterpiece that is second only to *Dracula* in dragging the vampire into the modern world. What it created was a personality for the vampire, a kind of desperate being that was continually struggling to understand its cursed existence.” (BERESFORD, 2008, p. 148)

¹⁰⁵ No original: “In modern times he [the vampire] has become something of an intellectual as well. In Anne Rice’s *Interview with the Vampire*, for example, we see the monster in his existential dilemma, his condition problematic and agonizing, and—far from being a mysterious, evil presence in the background—he is the narrator of the story!” (BARBER, 1988, p. 84)

agonizante, angustiada, lutando para se entender e, quem sabe, poder ser outra coisa que não aquilo que sua maldição previu. De fato, a Condessa de Carter parece tomada por uma melancolia que a acompanha na sua experiência como ser vampírico, melancolia que Freud caracteriza, em *Luto e melancolia* (1917), por “um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa.” (FREUD, 2010, p. 173)

Em guerra contra seu destino, a Condessa se vê às voltas com um dilema: por um lado, sem consumir o sangue humano, ela não pode sustentar sua forma corpórea, sua “vida”; por outro, ela parece abominar o ciclo interminável de mortes que causa, o que coloca suas repetições no campo de uma compulsão, aos moldes do que Freud assinala em *Além do princípio do prazer* (1920), ao afirmar que a compulsão de repetição “é um desprazer (...) que não contraria o princípio do prazer, é desprazer para um sistema e, ao mesmo tempo, satisfação para o outro.” (FREUD, 2010, p. 179). Segue-se disso que a Condessa experimenta esse misto de prazer ligado à repetição do ritual – a sedução e a absorção das vítimas – e de desprazer por ter de forçosamente perpetuar a tradição herdada da família, desse modo se condenando a existir sempre na solidão e no tédio, à espera da próxima vítima.

Aliviando sua “fome” – que pode ser pensada também como apetite sexual –, a Condessa atende a uma necessidade de seu corpo, mas se despreza por considerar essa necessidade repulsiva. Nessa luta, até a chegada do herói, é a compulsão quem vence, a despeito das oposições da própria Condessa. Nesse sentido, adotando a terminologia lacaniana, poderíamos apontar a compulsão da Condessa como sendo da ordem do gozo, sobre o qual Roudinesco e Plon elucidam:

O gozo não é apenas sinônimo de prazer, mas é sustentado por uma identificação e articulado com a idéia de repetição, tal como esta seria empregada mais tarde em *Mais-além do princípio de prazer*, por ocasião da elaboração do conceito de pulsão de morte. (...) Lacan estabelece então uma distinção essencial entre o prazer e o gozo, residindo este na tentativa permanente de ultrapassar os limites do princípio de prazer. Esse movimento, ligado à busca da coisa perdida que falta no lugar do Outro, é

causa de sofrimento; mas tal sofrimento nunca erradica por completo a busca do gozo. (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 299-300)

O que a Condessa repete, e não consegue parar de repetir, é justamente o que causa seu sofrimento, pois identifica-se a ele, como o restante de sua família, e não sabe se é capaz de inventar uma outra saída. Quanto a isso, o narrador é enfático, insistindo em evidenciar a resistência da Condessa em relação ao seu modo de existir: “Ela gostaria de ser humana, mas não sabe se isso é possível”. (CARTER, 2017, p. 166) “Nada pode consolá-la do quão medonho é o seu estado, nada.” (*Ibid.*, p. 167) “Tudo ao redor desta bela e medonha dama é como deveria ser, rainha da noite, rainha do terror – exceto sua horrível relutância em representar esse papel.” (CARTER, *loc. cit.*) Diferentemente de seus ancestrais – que incluem Nosferatu e Vlad, o Empalador –, a Condessa abomina os crimes que precisa cometer: embora esteja presa à herança de seus antepassados, ela sonha com uma vida humana, em que pudesse ser livre, ao invés de passar a eternidade, na expressão de Carter, como “a bela adormecida que acorda apenas para comer e dormir outra vez”.¹⁰⁶ (CARTER, 1997, p. 499. Tradução minha.)

No conto, a rainha dos vampiros passa seus dias no antigo vestido de noiva de sua mãe, lamentando seu destino diante de cartas de Tarô que sempre repetem o mesmo padrão: “La Papesse, La Mort, La Tour Abolie, sabedoria, morte, dissolução.” (CARTER, 2017, p. 166) Em sua ruminação, está sempre repetindo a mesma pergunta: “Pode um pássaro cantar somente a música que conhece, ou pode aprender uma nova canção?” (*Ibid.*, p. 164) Sua questão é saber se é capaz de escapar ao destino da sua natureza, se pode escapar das ações a que parece condenada. No castelo, junto a ela, vivem apenas sua serviçal e seu exército de sombras, “que atormentam as meninas púberes com desmaios, distúrbios do sangue, doenças da imaginação.” (*Ibid.*, p. 166)

Não por acaso, porque Carter estabelece em “A senhora da casa do amor” a proximidade entre sua personagem e a princesa, também em “A bela adormecida” esses tormentos se fazem ver, já que é na puberdade que a princesa está fadada a furar o dedo na roca, sangrar, e dormir por cem anos. Bruno Bettelheim, no capítulo dedicado a “A bela adormecida”, em A

¹⁰⁶ Referindo-se a Vampirella. Trecho original: “... she, the sleeping beauty who woke only to eat and then to sleep again”. (CARTER, 1997, p. 499).

psicanálise dos contos de fadas, argumenta que “a ‘maldição’ fatal se refere à menstruação” (BETTELHEIM, 1979, p. 272), sugerida, segundo o autor, pelo simbolismo da décima-terceira fada, a malvada, ligado ao calendário lunar (e, por extensão, ao ciclo menstrual), e pelo fato de que a maldição é passada de uma mulher à outra – tanto porque o feitiço veio de uma fada, como porque a princesa se fura imitando uma senhora, que estava fiando –, o que, na sua leitura, deixaria em segundo plano o simbolismo da perfuração seguida de sangramento como defloração. (*Ibid.*, p. 272-273)

Entretanto, em *The Better to Eat You With*, outro artigo publicado na *New Society* em 1976, Carter se posiciona de maneira diferente da de Bettelheim, dando a primazia ao sentido sexual estrito (e não à menstruação), ao argumentar que:

A história de *A Bela Adormecida* é uma perfeita parábola do trauma e do despertar sexual. Mas Perrault resolutamente evita fazer qualquer conexão em relação a isso (...). Jamais uma única pista de que o primeiro encontro de uma garota com um objeto fálico possa chocá-la ao ponto de fazê-la entrar num transe semelhante à morte.¹⁰⁷ (CARTER, 1998, p. 453. Tradução minha.)

A leitura de Carter de certo modo é reiterada pelo plano do herói de levar a Condessa para Zurique (em *Vampirella*, para Viena), para tratá-la “de sua histeria nervosa” (CARTER, 2017, p. 183), cujo fundo, em Freud, é sempre relativo à sexualidade. Assim, Carter indica – com a ideia de que “A bela adormecida” seja uma ‘parábola do trauma e do despertar sexual’, mais a sugestão do tratamento da Condessa para histeria e a menção à legião de vampiros do castelo, que assombra garotas púberes fazendo-as sofrer desmaios, ‘distúrbios do sangue’ e delírios –, que há algo nos comportamentos da vampira e da princesa que se aproxima das crises histéricas, em que os conflitos psíquicos “se exprimem de maneira teatral e sob a forma de simbolizações, através de sintomas corporais paroxísticos (ataques ou convulsões de aparência epiléptica) ou duradouros (paralisias, contraturas, cegueira).” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 337)

¹⁰⁷ No original: “The story of *The Sleeping Beauty* is a perfect parable of sexual trauma and awakening. But Perrault resolutely eschews making any such connections (...). Never a hint that a girl’s first encounter with a phallic object might shock her into a death-like trance.” (CARTER, 1998, p. 453)

Pensando “A bela adormecida” com Carter, seu sono entorpecido se torna um sintoma histórico, o resultado de um trauma mal elaborado, e a própria Condessa, sendo um duplo da princesa e, ao mesmo tempo, a vampira melancólica que existe como morta-viva, sugando do outro sua energia vital sem nunca abastecer-se de fato, sofreria de um mal similar. Evidentemente, diagnosticar personagens ficcionais tende a ser mais um problema que uma saída, sobretudo porque eles não possuem uma psique e um inconsciente que possa ser analisado, de modo que não entraremos na questão da etiologia das neuroses de Bela e da Condessa, por considerar essa discussão pouco pertinente. Pelo nosso interesse no tema, basta observar que a interpretação de Carter para o assunto sugere que as personagens em questão não são tão “amaldiçoadas” de fora para dentro – como seria de se esperar, pela maldição lançada sobre a Bela Adormecida pela fada excluída e a maldição vampírica que passa de “pai” para “filho” na linhagem dos vampiros – mas sobretudo *de dentro para fora*, como é próprio das neuroses. Nesse sentido, o vampirismo da Condessa não se trata tanto de uma infecção adquirida, não é uma doença ou condição orgânica, “genética”, mas uma metáfora psíquica, que transmite a ideia de que, no âmago do seu sofrimento, está uma criação própria, da qual – embora não seja fácil – é possível escapar.

A inexorabilidade, como uma questão, é um dos grandes temas das duas histórias, tanto no conto de fadas como no de Carter. Outro, é a emergência da sexualidade. Em *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Harriet Goldberg declara que “a história [“A bela adormecida”] lida com a futilidade de tentar escapar do destino, um tema comum na literatura ocidental”¹⁰⁸ (ZIPES, 2000, p. 476. Tradução minha.), enquanto Bettelheim afirma que “o tema central de todas as versões da ‘Bela Adormecida’ é que, embora os pais tentem de todas as maneiras impedir o despertar da sexualidade do filho, este ocorre inexoravelmente.” (BETTELHEIM, 1979, p. 271) Este tema também é muito caro à literatura de vampiros, como explica Elizabeth MacAndrew em *The Gothic Tradition in Fiction* (1980):

Os vampiros não sugerem tanto o ataque sexual violador, mas o despertar para a sexualidade. Eles podem ser vistos como maus se a sexualidade

¹⁰⁸ No original: “The story [Sleeping Beauty] deals with the futility of trying to escape one’s fate, a theme familiar in Eastern literature.” (ZIPES, 2000, p. 476)

dormente da jovem virgem é vista como uma pureza inviolável e as forças que resistem à inevitável mudança são aceitas como virtude e respeitabilidade. Mas esse “se” questiona a absolutez desse mal.¹⁰⁹ (MACANDREW, 1980, p. 230. Tradução minha.)

Nisso, a narrativa de “A senhora da casa do amor” pode ter algo a acrescentar, já que, diferentemente do que Bettelheim e Goldberg sugerem com suas leituras de “A bela adormecida”, a história de Carter desafia a ideia de que o destino seja inexorável ou de que seja fútil tentar escapar dele. No entanto, é preciso fazer uma distinção, pois não se trata de evitar o “destino” do despertar sexual: é o destino como traçado apartado do desejo, como uma força superior inelutável, imperiosa, que o conto de Carter questiona e desmonta. O destino “natural” da Condessa é revertido quando ela se encontra com o jovem destemido, que não cai na sua sedução, mas lhe mostra compaixão e ternura, interrompendo o circuito de repetições da “bela sonâmbula”. Nesse sentido, o despertar sexual é substituído em “A senhora da casa do amor” por um despertar afetivo, precisamente quando o poder de sedução da Condessa – sua sexualidade predatória e ritualística – fracassa. É justamente quando a voz de destino falha, com a aparição de alguém que não entra no seu jogo, que a Condessa descobre que é capaz de fazer algo diferente do que até então vinha sendo seu modo sintomático de gozo.

Na análise que propõe em *The Monstrous Feminine* (1993), Barbara Creed aponta diversas evidências a respeito de como o universo vampírico é fortemente marcado pelo sexual, ao explicitar a sexualidade latente nos elementos simbólicos que persistiram nessas narrativas, como “caixões semelhantes ao útero, a lua cheia, presas como as de serpentes, duas marcas de mordidas, sangue gotejando, [e] transformação”.¹¹⁰ (CREED, 2007, s/p. Tradução minha.) Além dessa enumeração, ela ainda indica, evocando o texto de Bram Dijkstra, *Idols of Perversity* (1988), que era uma crença comum no final do século XIX a de que “a mulher se

¹⁰⁹ No original: “The vampires (...) suggest not marauding sexual assault so much as awakening sexuality. They may be seen as evil if the dormant sexuality of the young virgin is seen as an inviolable purity and the forces that resist the inevitable change are accepted as virtue and respectability. But this ‘if’ questions the absoluteness of the evil.” (MACANDREW, 1980, p. 230)

¹¹⁰ No trecho original: “The vampire story contains many symbolic elements which have persisted over the centuries. (...) Common symbolic elements in this narrative are: womb-like coffins, the full moon, snake-like fangs, two bite marks, dripping blood, transformation.” (CREED, 2007, s/p)

tornava vampira para repor o sangue perdido na menstruação”,¹¹¹ e recorda, como MacAndrew, que “o vampiro é o iniciador sexual *par excellence*”.¹¹² (*Ibid.*, s/p. Tradução minha.) Creed aponta ainda que a abjeção à vampira vem do fato de que “movida por sua sede de sangue, ela não respeita os ditames da lei que regulamenta a conduta sexual adequada.”¹¹³ (*Ibid.*, s/p. Tradução minha.) A vampira, desse modo, ocupa o lugar simbólico da agressora sexual, que justamente se vale da sua sensualidade sobre-humana – tornada burlesca na H.Q. *Vampirella*, e patética em “A senhora da casa do amor” – para seduzir e capturar suas presas.

Nesse sentido, o tema do fluxo sanguíneo, tão importante para os vampiros, se relaciona não só à sua alimentação, mas está ligado simbolicamente também à sexualidade e à morte de forma mais ampla, uma vez que está presente na menstruação, no rompimento do hímen e no parto, por exemplo, bem como em casos de aborto, em diversas doenças e mortes violentas; alterna-se, portanto, entre o sagrado – ligado ao nascimento e à vida – e o abjeto – ao aspecto repugnante do sangue ligado à violência e à degeneração do corpo. No caso vampiro, o sangue é ambíguo, pois este seu alimento, a fonte da sua “vida”, é a morte de outro ser. Por isso mesmo há, no caso dos vampiros, um elemento sádico envolvido nas suas práticas alimentares, que se confundem com as práticas sexuais, condicionando a sua forma de interagir com o outro – que só poderá ocupar o lugar da vítima, voluntária ou não.

Pensando nisso, é pertinente observar que algumas críticas de Carter (SAGE, 1998; MUNFORD, 2013) leram a imagem evocada pelo nome *casa do amor*, do título do conto, como alusão a um bordel; para Rebecca Munford, mais especificamente, um bordel sadiano.¹¹⁴ (MUNFORD, 2013, s/p) Num bordel, como na economia do vampirismo, não se espera uma relação que envolva o amor, já que a relação com a prostituta não parte de um desejo “desinteressado”, mas de um contrato de concessão de uso do seu corpo, muitas vezes

¹¹¹ No trecho: “Bram Dijkstra [*Idols of Perversity*] points out that a popular belief of the time [*fin de siècle*] was that woman became a vampire in order to replace the blood she lost during menstruation.” (CREED, 2007, s/p)

¹¹² No original: “The vampire is the sexual initiator *par excellence*.” (CREED, 2007, s/p)

¹¹³ “Driven by her lust for blood, she [the female vampire] does not respect the dictates of the law which set down the rules of proper sexual conduct.” (CREED, 2007, s/p)

¹¹⁴ No trecho: “this Gothic castle is configured as a carefully staged Sadeian brothel, a ‘House of Love’ where death is everywhere.” (MUNFORD, 2013, s/p)

atravessado pelo elemento sádico, ao fazer do corpo da prostituta o objeto parcial desejado pelo perverso. A senhora da casa, contudo, subverte, em relação à prostituição feminina, os signos na relação de uso do corpo do outro, pois, embora atraia os jovens ao seu quarto com insinuações sexuais (CARTER, 2017, p. 168), é ela quem os devora e descarta logo depois. Em outras palavras, é ela quem os usa, a despeito de sua própria relutância em interpretar esse papel.

Essa é a dinâmica que se repete incessantemente, com os incontáveis rapazes que morrem à procura dos braços da Condessa (ecoando, também, os cavaleiros que perecem tentando atravessar o muro de espinhos da Bela Adormecida), até que, por fim, chega aquele que irá colocar um ponto de basta nesse circuito. Em sua descrição, que Carter cria a partir de um exemplar do jornal *Boy's Own* publicado em algum ano próximo a 1914 (CARTER, 1997, p. 499), o herói que irá interromper os rituais da Condessa é caracterizado como sendo “um jovem oficial do exército britânico, loiro, de olhos azuis, muito musculoso” (CARTER, 2017, p. 168) que tem “a qualidade especial da virgindade (...), [com] o glamour especial daquela geração para a qual a história já preparou um destino especial e exemplar nas trincheiras da França.” Ele é um “ser enraizado na mudança e no tempo, (...) prestes a colidir com a atemporal eternidade gótica dos vampiros”, e “apesar de tão jovem, ele também é racional. Escolheu o meio de transporte mais racional do mundo para a sua viagem pelos Cárpatos.” (*Ibid.*, p. 169)

A questão da racionalidade na tradição literária do vampirismo, aqui representada pelo herói cético, é insistentemente mencionada pela crítica, como, por exemplo, em Sarah Sceats, que propõe que “o vampirismo representa uma rebelião contra a racionalidade e o controle excessivos”¹¹⁵ (SCEATS, 2001, p. 114. Tradução minha.) e em Diana Wallace e Andrew Smith, que sustentam que as metáforas góticas “oferecem uma forma emotiva e convincente de desafiar as hegemonias estabelecidas e ‘racionais’ e de ‘teorizar’ verdades alternativas que podem ser difíceis de expressar de outros modos.”¹¹⁶ (WALLACE e SMITH, 2009, p. 38.

¹¹⁵ No original: “Vampirism represents a rebellion against excessive rationality and control”. (SCEATS, 2001, p. 114)

¹¹⁶ No trecho: “Such metaphors [Gothic metaphors] offer an emotive and compelling way of challenging established and ‘rational’ hegemonies and ‘theorising’ alternative truths which may be difficult to express in other ways.” (WALLACE e SMITH, 2009, p. 38)

Tradução minha.) Barbara Creed, por sua vez, ilumina um vasto campo semântico que relaciona, por um lado, o feminino, o vampiro e a transgressão, e por outro o masculino, o humano e o interdito, ao verificar que

O mundo da vampira significa a escuridão, os mortos-vivos, a lua, o túmulo/o útero, sangue, sadismo oral, feridas corporais e a violação da lei. O mundo dos vivos, frequentemente representado por uma figura patriarcal (...) versada no folclore vampírico, significa a luz, a vida, o sol, a destruição do túmulo, tabus sanguíneos, a estaca/o falo, o corpo não violado, e a aplicação da lei.¹¹⁷ (CREED, 2007, s/p. Tradução minha.)

Ao entrar no castelo da Condessa Nosferatu, o jovem herói é convidado a jantar, sozinho, e só depois a entrar na câmara privada de sua anfitriã. Contudo, ao encontrá-la ele não percebe nada da *femme fatale* sensual e instigante que poderia seduzi-lo ou atemorizá-lo. Na verdade, ela parece lhe despertar um sentimento de pena e de compaixão, um mal-estar no lugar do pavor, que no conto aparece como a “falta de imaginação [que] confere ao herói seu heroísmo.” (CARTER, 2017, p. 179) Ao invés de ver uma criatura perigosa que se prepara para atacá-lo, o herói percebe nela “uma criança usando as roupas de sua mãe” (*Ibid.*, p. 174), com “a boca de uma prostituta” e “a beleza agitada e insalubre de uma tuberculosa”, que ele imagina ter “apenas dezesseis ou dezessete anos, não mais”. (*Ibid.*, p. 175)

Na sua extrema racionalidade, ele não é capaz de ver os perigos que ela lhe oferece, por não enxergar nela nem a sedutora nem a assassina, mas somente uma jovem adoentada e necessitada de cuidados, “uma garota nascida de casamentos na mesma família, muito nervosa, sem pai, sem mãe, mantida no escuro por tempo demais (...), meio cega por alguma doença hereditária dos olhos.” (*Ibid.*, p. 179) Assim, o “ver com clareza e sobriedade” de sua racionalidade desdobra-se numa tremenda ingenuidade, que o torna incapaz de conceber aquilo que não faz sentido na sua lógica coerente e matemática.

Por sua vez, a Condessa repete para si mesma que não quer lhe fazer mal – o que ecoa, de uma posição invertida, a certeza que a narradora de “O rei dos elfos” tem de que ele vai lhe

¹¹⁷ No original: “The female vampire’s world signifies darkness, the undead, moon, the tomb/womb, blood, oral sadism, bodily wounds and violation of the law. The world of the living, frequently represented by a patriarchal figure (...) versed in vampire lore, signifies light, life, the sun, destruction of the tomb, blood taboos, the stake/phallus, the unviolated body, and enforcement of the law.” (CREED, 2007, s/p)

causar um grande mal –, embora não consiga imaginar outra forma de agir. À sua maneira, são dois personagens a quem falta uma certa capacidade imaginativa. Ao herói, porque não concebe a possibilidade de que aquilo que se encontra diante de seus olhos possa escapar de ser produto da razão, porque equaciona depressa demais o lógico e o verdadeiro, e, por não dar nenhum crédito ao que escapa do estritamente lógico-racional, é incapaz de entrar no jogo da fantasia, do mistério e do sonho a que a atmosfera do castelo da Condessa o conduz. Por sua vez, falta à Condessa alguma capacidade imaginativa porque ela não consegue vislumbrar um jeito de se relacionar com o outro que não seja na dinâmica de usá-lo e descartá-lo, não consegue imaginar a maneira de criar um laço de outra ordem, que não seja a consumação; ela é capaz de lamentar a própria situação, mas não de pensar numa saída, a não ser esperar pelo beijo que a libertaria como o que libertou a Bela Adormecida; está presa às cartas de seu Tarô, às tradições familiares e às paredes de seu castelo, sem jamais lhe ocorrer que essas suas “verdades” – a seu modo tão rígidas quanto as do herói – pudessem não ter tanta força se ela própria não desse a elas esse estatuto de lei.

Ainda assim, a Condessa se pergunta: “E poderia o amor libertar-me das sombras? Pode um pássaro cantar somente a música que sabe, ou pode aprender uma nova canção?” (CARTER, 2017, p. 178), ao que a narração ainda acrescenta: “os antepassados bestiais nas paredes a condenam a uma repetição perpétua de suas paixões. (Um beijo, porém, e apenas um, acordou a Bela Adormecida no Bosque).” (CARTER, *loc. cit.*) A questão colocada pela Condessa em termos metafóricos pode ser compreendida como uma pergunta sobre a extensão do poder do amor, e sobre seus limites, bem como a dúvida sobre o quanto é possível se libertar de um esquema aprisionador. Mas qual seria a natureza da sua prisão?

Munford, em sua análise do texto, argumenta que “A senhora habita um castelo textual, construído por fragmentos de textos literários e culturais que a antecederam. Ela está enjaulada por uma tradição da feminilidade gótica”.¹¹⁸ (MUNFORD, 2013, s/p. Tradução minha.) Outra forma de responder à questão é proposta por Isobel Armstrong, que indica que “para Carter (...), o luto e a melancolia lírica feminina é precisamente a armadilha, da

¹¹⁸ No original: “The Lady inhabits a textual castle, built from fragments of previous literary and cultural texts. She is caged by a tradition of Gothic femininity.” (MUNFORD, 2013, s/p)

qual as mulheres devem se livrar a qualquer custo.”¹¹⁹ (ARMSTRONG *apud* COOK, 2014, p. 950. Tradução minha.) Nesse sentido, a prisão é tanto a romantização da melancolia feminina como a força coercitiva que se esconde nos imperativos da tradição, do dever e do destino, cujo peso transparece com força na literatura gótica. Para sair da prisão, o conto de Carter sugere, é preciso sustentar uma posição diferente do roteiro conhecido, diferente do ritual anterior, para encontrar uma outra percepção de si mesma que não a de estar condenada a realizar eternamente o mesmo papel.

Efetivamente, é só quando o ritual “não é mais inexorável” (CARTER, 2017, p. 181), quando a Condessa é obrigada a improvisar – pois o truque de sempre não funciona dessa vez – que surge a oportunidade de uma mudança de perspectiva. Ao ter que sair do *script*, ela se atrapalha e, como a Bela Adormecida, acidentalmente perfura o dedo e sangra: “[Ela] nunca tinha visto seu próprio sangue, não o *seu* próprio sangue. Ele exerce sobre ela um fascínio reverente.” (CARTER, 2017, p. 182) Tomado de compaixão, o herói pega sua mão e beija com ternura o ferimento, numa demonstração de afeto que ela, até então, parecia nunca ter conhecido. O beijo, como no conto de fadas, produz um efeito inusitado, curativo: com esse beijo, para o horror de seus antepassados, a Condessa Nosferatu se torna humana, mas não sem um alto preço a ser pago, já que, como anuncia o narrador, “o fim do exílio é o fim do ser” (*Ibid.*, p. 182) e a Condessa paga sua libertação com a própria existência, o que implica uma hierarquia de valores em que a vida não está acima da liberdade.

Na descoberta da possibilidade do amor pelo outro, que não envolve a relação sádica em que só é possível escolher entre violentar ou ser violentado, a Condessa enfim se liberta da compulsão – que a mantinha “viva” à custa de muito sofrimento, dela e de suas vítimas. Agora, ela é capaz de abrir mão dessa existência, preferindo a morte à perpetração do velho modelo.

No dia seguinte, quando o herói se levanta, está cheio de planos para ajudar aquela jovem problemática a se tratar, levá-la a um terapeuta, a um oftalmologista, um dentista, uma manicure: ele está pronto para bancar o herói e salvá-la, “curá-la de todos esses

¹¹⁹ No original: “for Carter... lyricised feminine mourning and melancholy is precisely the trap (...), which women have to get out of at all costs.” (ARMSTRONG *apud* COOK, 2014, p. 950)

pesadelos” (CARTER, 2017, p. 183), mas descobre, para a frustração do seu heroísmo, que ela já não está adormecida, mas morta. Com a luz da manhã, tendo as cortinas abertas, ele nota tudo aquilo que a noite encobria, como o cetim ralo e barato e o catafalco, que não era de ébano mas de papel pintado colado sobre a madeira, “como no teatro” (CARTER, 2017, p. 182), com o que Carter mais uma vez insinua que a performance da Condessa, e seu sofrimento, embora real, parte da teatralização da sua própria miséria. Assim, o herói pensa que agora, “na morte, [a Condessa] parecia muito mais velha, menos bonita e, assim, pela primeira vez, plenamente humana.” (*Ibid.*, p. 184)

Assim como os objetos da casa eram falsos, feitos para causar uma impressão que só se sustentava na penumbra, a beleza perfeita e sobrenatural da Condessa se mostrou parte do jogo teatral que a fixava como prisioneira da própria cena. Como todo o resto, sua perfeição era parte da fantasia em que ancorava seu modo de gozo, da qual deixou de ter tanta necessidade ao encontrar algo mais precioso – o amor –, pois, como nos ensina Lacan, “só o amor permite ao gozo condescender ao desejo.” (LACAN, 2005, p. 197) Quando o amor entra em cena, sob a forma do beijo terno do herói, ele torna possível à Condessa abrir mão da sua compulsão, do seu contínuo ciclo de crime e culpa, e permite que ela enfim se torne aquilo para o que seu desejo já acenava desde muito antes: uma mulher imperfeita e humana.

Em vista disso, Melinda Fowl observa, muito pertinentemente, que “quando a Condessa morre, ela morre como vampira. Para a Condessa, a humanidade oferece a liberdade para a atemporalidade gótica, sua repetição de padrões opressivos, vitimização, apetite insaciável, beleza perfeita, solidão, silêncio e juventude eterna.”¹²⁰ (FOWL, 1991, p. 77-78. Tradução minha.) Ao contrário de Patricia Duncker, que lê o final da história como um lugar comum de ser “sexualmente usada e ritualmente morta” (DUNCKER *apud* FOWL, 1991, p. 78. Tradução minha.), Fowl salienta que “é possível interpretar a aparição do sangue como um signo

¹²⁰ No original: “when the Countess dies, she dies as a vampire. To the Countess, humanness offers freedom from gothic timelessness, its repetition of oppressive patterns, of victimisation, unsatisfied hunger, perfect beauty, loneliness, silence and eternal youthfulness.” (FOWL, 1991, p. 77-78)

invertido no contexto do mundo vampírico da Condessa. (...) Na morte, a Condessa *expeliu* sangue ao invés de sugá-lo.”¹²¹ (FOWL, 1991, p. 78. Tradução minha.)

Como lembrança ao jovem que a fez conhecer o amor, a Condessa deixa uma rosa escura arrancada do meio de suas coxas, como o próprio sangue que poderia fluir de suas partes íntimas. Conforme a leitura de Fowl (1991) nos orienta, o gesto de oferecer a ele a rosa que simboliza seu sangue, no lugar de sugar o sangue dele até saciar a fome e matá-lo, assinala a transformação que liberta a Condessa de sua condição vampírica, sendo, dessa forma, ao menos em parte, um símbolo do seu amor e da sua recém-adquirida humanidade.

Contudo, a história não termina aí: depois da morte “inesperada e patética” (CARTER, 2017, p. 184) de sua anfitriã, o oficial recebe um telegrama que o convoca de volta ao regimento, para onde segue com a rosa que recebeu da Condessa guardada no bolso. Mais tarde, ele a coloca em um copo de água, descobrindo, para sua surpresa, que a rosa não murchou nem perdeu o perfume durante a longa viagem. No dia seguinte, ele parte com os colegas do regimento para a França, onde irá testemunhar os horrores da Primeira Guerra Mundial. Dessa maneira, o jovem corajoso e racional, incapaz de tremer mesmo dentro do castelo de Nosferatu – como o rapaz que não sabia tremer, da história dos Grimm –, parte, nas palavras de Carter, “para morrer numa guerra que foi de longe muito mais hedionda que qualquer um dos nossos temores supersticiosos.”¹²² (CARTER, 1997, p. 499. Tradução minha.)

Em *Vampirella*, a peça radiofônica, é o pai da vampira, o próprio Conde Drácula, que tem a última palavra. Após o herói sobreviver ao ataque de Vampirella e transformá-la em humana com seu beijo fraterno, ele parte para a guerra, os tambores rufam, e Drácula, já morto por uma estaca, conclui com um final impactante: “A sombra do Conde Fatal se ergue

¹²¹ No trecho: “Duncker is led to believe that here we have the pornographic cliché of sex and death, of being ‘sexually used and ritually killed’. It is possible, however, to interpret the appearance of blood as an inverted sign in the context of the Countess’s vampire world. (...) At her death, the vampire Countess has *expelled* blood rather than imbibed it.” (FOWL, 1991, p. 78)

¹²²No trecho: “I invented for the lovely lady vampire [...] a hero (...), who would cure and kill her by the innocence of his kiss and then go off to die in a war that was more hideous by far than any of our fearful superstitious imaginings.” (CARTER, 1997, p. 499)

sobre todo campo sangrento de batalha. Por toda parte, eu sou derrubado; por toda parte, eu celebro minha perene ressurreição.”¹²³ (CARTER, 1997, p. 32. Tradução minha.)

Assim, embora o herói fosse autocentrado, cético e racional demais para temer quaisquer monstros produzidos pelo sono da razão, parafraseando a gravura de Goya (1798), a morte – como a sombra de Drácula em *Vampirella*, mas também tomando a forma da ambígua rosa da Condessa, “aveludada e monstruosa, cujas pétalas tinham (...) o seu corrupto, brilhante e funesto esplendor” (CARTER, 2017, p. 184) – o acompanha no mundo ensolarado dos vivos, onde não foi sem o amparo da ciência moderna e do seu ideal racionalista que se realizaram as condições para algumas das maiores atrocidades jamais vistas. Afinal, as criações monstruosas da imaginação certamente oferecem ameaças, mas igualmente perigosa é a ilusão do progresso científico como capaz de nos proteger dos incontáveis riscos que estar vivo implicam. Daí a tragicidade da história, já que a vampira, tornando-se humana, liberta-se de sua prisão indo para os braços da morte, enquanto o soldado entrega a vida por um ideal, mas seu heroísmo honrado, na verdade, culmina nos banhos de sangue da Primeira Guerra e numa generalizada desilusão.

¹²³ No original: “The shadow of the Fatal Count rises over every bloody battlefield. Everywhere, I am struck down; everywhere, I celebrate my perennial resurrection.” (CARTER, 1997, p. 32)

O lobisOMEM

Minha avó materna costumava dizer: “Levante o ferrolho e entre” ao me contar essa história quando eu era criança; e no desfecho, quando o lobo salta sobre Chapeuzinho Vermelho e a devora, minha avó sempre fingia que me comia, o que me fazia gritar e gaguejar com um prazer alvoroçado.

— Angela Carter¹²⁴

“O lobisOMEM” é uma das narrativas mais curtas de *A câmara sangrenta*, perdendo apenas para “A filha da neve” em termos de concisão. Nela, como no clássico “Chapeuzinho Vermelho”, mais popular em suas versões escritas por Perrault (1697) e pelos irmãos Grimm (1812), uma menina entra na floresta a caminho da casa da avó adoentada para levar a ela a comida que a mãe preparou, mas durante a caminhada se encontra com um lobo que vê na menina uma boa candidata a presa.

No entanto, à diferença do que acontece em “Chapeuzinho...”, a personagem do conto de Carter não se deixa enganar, e assim que escuta o uivo do animal saca uma faca e quando o lobo a ataca ela imediatamente decepa sua pata e o afugenta. Depois, quando chega à casa da avó, percebe que a pata do lobo se transformara em uma mão, mão que ela reconhece como sendo da avó, e vê que no braço da avó, deitada na cama e ardendo em febre, está um “coto sangrento”. (CARTER, 2017, p. 189) A população da aldeia, que veio conferir o que estava acontecendo ao ouvir os gritos da menina, conclui que a velha era uma bruxa e a mata num linchamento impiedoso. Por fim, a garota passa a viver na casa da avó e prospera.

Eliminando diversos elementos conhecidos da narrativa de *Chapeuzinho Vermelho*, como a capinha vermelha, o momento em que o lobo engana a menina na floresta, o diálogo na casa da avó (“Que dentes grandes você tem!”), e o desfecho com o lobo devorando a avó e a menina – que são salvas na versão dos Grimm, mas não na de Perrault –, Carter enxuga a narrativa, mantendo dela apenas os elementos mínimos para nos fazer reconhecer o diálogo com o conto de fadas – isto é, a partida para visitar a avó doente, e o encontro com o lobo na floresta e na casa –, desse modo revelando um dos sentidos latentes na história de

¹²⁴ TATAR, 2004, p. 13

Chapeuzinho: o fato de que o lobo não apenas se disfarça de vovó, ele também é a própria vovó.

Essa leitura coincide com o que Bettelheim propõe quando escreve, a respeito de “Chapeuzinho Vermelho”, que “a criança experimenta verdadeiramente a vovó como duas entidades separadas – a que ama e a que ameaça. Ela é na verdade a vovó e o lobo. Dividindo-a, por assim dizer, a criança pode preservar sua imagem de boa avó.” (BETTELHEIM, 1979, p. 84) De modo similar, Marina Warner também atenta para a convergência entre a vovó e o lobo, ao apontar que “na versão de Perrault, o lobo não pode ser claramente distinguido da amada avó de Chapeuzinho Vermelho: esse é o crucial colapso de papéis na história.”¹²⁵ (WARNER, 1999, p. 213)

Enquanto em “Chapeuzinho Vermelho” ela é assimilada por ele ao ser devorada e substituída no seu disfarce, em “O lobisomem” a avó se transforma em lobo como um lobisomem de fato. Desse modo, o que Carter faz é evidenciar a equivalência entre as personagens do lobo e da avó, tornando a avó um ser que muda de forma, assumindo ora a forma humana, ora a de licantropo. Ao fazer desses dois personagens apenas um, Carter sugere, com Bettelheim, que eles eram desde antes duas faces distintas de um mesmo referente.

No entanto, ao reunir as duas entidades, a da avó e a do lobo, Carter elimina a possibilidade de se preservar a “boa” imagem – a imagem sem ambivalências – da avó; em vez disso, o texto evidencia a ambiguidade da personagem em questão, que é tanto a personagem debilitada que a menina diligentemente parte para ajudar quanto a fera que deseja devorá-la, a depender do momento. Assim, não é um estranho qualquer que a intercepta no bosque que representa o perigo ao qual a menina está exposta, mas a própria figura materna, já que a avó é uma duplicação da mãe. Essa interpretação implica uma mudança de perspectiva com relação à antiga moral de Perrault para a história, que para o autor era a de que moças que dão ouvidos aos lobos – isto é, aos homens, aos “predadores” sexuais – têm o que merecem:

¹²⁵ É pouco comentado, no entanto, que também a vovó é incapaz de distinguir a voz do lobo da de sua neta, Chapeuzinho. Nesse sentido, não haveria também na menina algo de lupino?

Vemos aqui que as meninas, / E sobretudo as mocinhas / Lindas, elegantes e finas, / Não devem a qualquer um escutar. / E se o fazem, não é surpresa / Que do lobo virem o jantar. / Falo “do” lobo, pois nem todos eles / São de fato equiparáveis. / Alguns são até muito amáveis, / Serenos, sem fel nem irritação. / Esses doces lobos, com toda educação, / Acompanham as jovens senhoritas / Pelos becos afora e além do portão. / Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos, / São, entre todos, os mais perigosos. (TATAR, 2004, p. 338)

Ao realocar a figura do lobo, não mais como metáfora para homens que ameaçam comer as mocinhas e arruinar sua integridade (virgindade), Carter possibilita uma leitura alternativa da história de Chapeuzinho, deixando de lado a advertência moral/sexual da história de Perrault. Como argumenta Kimberly Lau, Carter estaria apontando para “as agressões da mãe fálica” (LAU, 2014, s/p. Tradução minha.), das quais a menina precisaria se livrar para poder habitar e prosperar na casa da avó.¹²⁶ A avó, nesse caso, estaria situada como uma agente da cultura falocêntrica, à qual é preciso dar um basta para conceber um desfecho autoral e menos opressivo. Nesse sentido, matar o lobo-avó também é conquistar a própria autonomia, é assumir uma identidade que rompe com o *éthos* da família e a identidade materna, um dos desafios fundamentais da individuação. Quanto a isso, Caroline Eliacheff e Nathalie Heinich são claras:

Para as meninas, o processo de formação da identidade passa evidentemente por uma identificação à mãe: é algo banal, que no entanto não deve impedir de reconhecer que a pertença ao mesmo sexo não passa para fazer da identificação um processo natural. O que mais importa, no entanto, é que a focalização da reflexão na dimensão da identificação corre o risco de ocultar a outra dimensão, simétrica, do trabalho identitário: a diferenciação, que permite construir-se não mais *como o outro*, mas *como si*. (ELIACHEFF; HEINICH, 2004, p. 318)

É onde intervém a faca de caça do pai, de que a menina se apropria para salvaguardar a própria segurança e autonomia. Ao longo do conto, a arma é mencionada várias vezes, sendo que em mais de uma vez é dado destaque ao fato de não ser uma faca qualquer, mas a faca de caça *do pai*. De saída, a mãe da menina a orienta quanto a isso, dizendo: “Tome, leve *a faca de*

¹²⁶ No trecho original: “No longer subject to the aggressions of the phallic mother—the predatory moves that a phallogocentric language in wolf’s clothing makes on a young girl—Little Red Riding Hood can inhabit her grandmother’s house and prosper in an alternative fairy-tale ending.” (LAU, 2014, s/p)

caça de seu pai; você sabe como usá-la.” (CARTER, 2017, p. 188. Ênfase minha.) Pouco depois, o lobo aparece, e a menina mostra que sabe manejá-la: “Saltou sobre o pescoço dela, como os lobos fazem, mas ela o golpeou, num gesto largo, com a *faca de seu pai*, e decepou sua pata dianteira direita.” (CARTER, *loc. cit.* Ênfase minha.) Mais tarde, já na casa da avó, estar em posse da faca volta a ser conveniente, pois “a velha acordou (...) e começou a se debater, gritando e berrando como se estivesse possuída. Mas *a menina era forte e estava armada com a faca de caça de seu pai.*” (*Ibid.* p. 189. Ênfase minha.)

Essa insistência nos mostra que, embora a neta esteja literalmente vestindo um velho casaco de pele de ovelha, ou seja, embora pareça tão indefesa como uma ovelha pareceria a um lobo, ela não o é de fato, pois sabe se proteger usando a faca do caçador, seu pai. Diferentemente da história dos Grimm, em que o caçador salva Chapeuzinho e a avó da barriga do lobo – motivo porque Bettelheim o lê como representante simbólico do pai protetor (BETTELHEIM, 1979, p. 244-245) –, na história de Carter não é ele quem a resgata: é a própria menina que se salva, fazendo uso desse objeto que herdou ou tomou emprestado.

Nesse sentido, a faca passa a ocupar o lugar simbólico do falo na sua função paterna, isto é, na função de proteção. Lacan fala sobre isso no livro 17 do seu Seminário, *O avesso da psicanálise*, onde explica que

O papel da mãe é o desejo da mãe. É capital. O desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão – a mãe é isso. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso. (...) Há um rolo, de pedra, é claro, que lá está em potência, no nível da bocarra, e isso retém, isso emperra. É o que se chama falo. É o rolo que os põe a salvo se, de repente, aquilo se fecha. (LACAN, 1992, p. 118)

No conto em questão, a arma que a menina pega emprestada do pai por intermédio da mãe serve para impedir a avó de fechar a bocarra – que não é, aqui, a de um crocodilo, mas de outro animal feroz –, o que, na leitura de Flávia Forcatho, evidencia que “ela está ciente e tem controle dos símbolos fálicos”¹²⁷ (FORCATHO, 2019, p. 63. Tradução minha.) Para a crítica, o conto traz “duas sugestões substanciais: que os inimigos das mulheres na ordem

¹²⁷ No original: “(...) she is aware and in control of phallic symbols”. (FORCATHO, 2019, p. 63)

falogocêntrica podem ser as próprias mulheres que abraçam e reproduzem os símbolos dessa ordem; que as mulheres que entendem e dominam essa ordem simbólica são capazes de ‘prosperar’ nela.”¹²⁸ (*Ibid.*, p. 62-63. Tradução minha.)

Pensando na ideia de domínio dos símbolos fálicos, podemos ler como uma castração a forma como a menina não esfaqueia o lobo a fim de perfurá-lo, mas de o mutilar (insinuando a castração). Ao decepar sua pata num ataque certo, faz que a “mãe fálica”, como proposto na análise de Lau, seja castrada – isto é, impedida de exercer sua violência contra a menina – e encontre a contraparte de sua agressão na reação defensiva correspondente: contra o ataque dessa mãe fálica, ela apela ao representante simbólico do próprio falo. Ataque e defesa, portanto, ocorrem no mesmo registro. Com isso, Carter parece indicar a necessidade de se apropriar desse recurso, pois essa apropriação é necessária para conquistar a liberdade de ser quem se é, ou quem se quiser ser.

Carter também sugere que o domínio desses símbolos – dessas armas – não é exclusividade dos homens. Nesse caso, é importante o destaque de que não é o próprio pai/caçador quem irá intervir no encontro da avó/lobo com a menina, assim como em *A câmara sangrenta* não é o pai quem salva a narradora de seu Barba Azul, mas a mãe, fazendo uso da pistola *do pai* (outro símbolo fálico ligado à figura paterna). Com esses empréstimos simbólicos, a autora indica que, em vez de interpretar a feminilidade frágil e indefesa, as mulheres podem tomar para si as ferramentas com que se defender e libertar a si mesmas; podem, nesse sentido, “herdar” algo de seus pais e companheiros – certo poder imaterial, como a autoconfiança, a coragem e a determinação, características tidas tradicionalmente como masculinas – que lhes permita viver entre homens e mulheres com mais segurança e assertividade. Confrontados com esses atributos, os lobos perdem depressa o seu poder de ameaça; até porque, como provoca o narrador de Carter, “lobos são menos corajosos do que parecem.” (CARTER, 2017, p. 188)

¹²⁸ No original: “Carter draws on psychoanalysis to make two substantial suggestions: that the enemy of women in a phallogocentric order can be women themselves who embrace and reproduce the symbols of such order; that women who understand and master such symbolic order are able to ‘prosper’ in it.” (FORCATHO, 2019, p. 62-63)

É preciso ressaltar, no entanto, que essa herança ou empréstimo não necessariamente precisa vir diretamente da figura masculina; pode ser concedido, como uma dádiva, por outra mulher, como no próprio caso do conto, em que é a mãe de “Chapeuzinho” quem entrega a ela a arma com a qual se defender e a orienta quanto a isso, se posicionando como sua aliada ao invés de uma adversária ou inimiga. Um dos motivos por que essa observação é importante é porque abre a possibilidade de uma amizade genuína entre mãe e filha, de um vínculo regido pela cumplicidade, e não pela disputa. Afinal, é apenas a mãe que ameaça devorar a cria – o lobo-avó – que precisa ser vetada; a mãe capaz de cooperar com a menina para que ela possa ser independente e se defender sozinha pode ter com ela uma boa parceria, mesmo que essa parceria jamais seja sem ambivalências, uma vez que, como apontam Eliacheff e Heinich, na esteira freudiana, “a ambivalência dos sentimentos é, como hoje se sabe, um componente fundamental de todas as relações humanas.” (ELIACHEFF; HEINICH, 2004, p. 145)

Dessa maneira, Carter não exclui a possibilidade de uma relação positiva entre mãe e filha, mas também não faz uma defesa utópica da sororidade enquanto a preservação da “boa face” das mulheres de forma incondicional, mostrando *duas* faces, duas “mães” diferentes que na verdade representam dois aspectos da relação com o ser materno. De um lado, a imagem “boa” da mãe, quase ausente do centro da narrativa, mas que oferece à filha a faca com que se proteger, ou seja, a que a ajuda a cuidar de si e ser livre; de outro, a face “má”, encarnada no lobisomem-avó, que tentará agredi-la sem motivo aparente (já que suas razões para atacar a neta ficam a cargo da imaginação do leitor), a que quer engolir a filha, assimilá-la em seu próprio corpo e incorporá-la ao seu próprio ser, ainda que isso a destrua.

Desdobrando essa ideia, fica nítido que esses dois aspectos contraditórios e paradoxais da figura materna não são alternativos e exclusivos; não se trata de uma lógica em que se é *ou... ou...*, pois a mesma mãe que cuida é aquela que também ameaça destruir. Algumas podem destruir os filhos os impedindo de se tornarem seres individuais, separados de suas expectativas e ambições; algumas podem devastá-los controlando suas vidas; outras, com culpabilização, segredos e chantagens; outras, ainda, competindo com eles e buscando

superá-los (em beleza, juventude, vigor, etc.). E todas elas podem, apesar disso, amar seus filhos intensamente, e ser intensamente amadas por eles; e é exatamente por isso que há conflito interno e, algumas vezes, externo também. Com sorte, um filho ou filha pode estabelecer seus limites e buscar emancipar-se sem precisar romper o vínculo de amor que o une à mãe. Mas para isso é preciso que saiba se posicionar, que se aprenda a usar o “falo” para se proteger da mãe “má” se ela decidir devorá-lo.

No conto de Carter, após enfrentar o lobisomem na floresta, a menina vai para a casa da avó, onde junta as peças do quebra cabeça e entende, enfim, que a avó era o próprio lobo. A menina grita e os aldeões furiosos se juntam a ela para apedrejar a velha até a morte, sem ponderação nem clemência, o que remete fortemente à cena absurdista e irônica do julgamento da bruxa em *Monty Python em busca do cálice sagrado* (1975), longa britânico de Terry Gilliam e Terry Jones. Dessa maneira, uma vez que o lobisomem é derrotado, a história termina nos informando que “agora a menina morava na casa de sua avó; prosperava.” (CARTER, 2017, p. 189)

A forma abrupta e concisa desse final suscita algum estranhamento, talvez pela ausência de qualquer demonstração de pesar pela perda da avó, a despeito do fato de que essa avó fosse o lobisomem, unida ao fato de que a menina passa a morar na casa dela e a “prosperar”. Essa conjunção pode nos levar a um certo incômodo, a uma posição de suspeita, agora, em relação à neta, sobretudo porque, como o início do conto nos diz, esse é um lugar de pessoas supersticiosas e crédulas, que acreditam piamente no diabo, usam grinaldas de alho para manter afastados os vampiros, contam lendas sobre crianças clarividentes e identificam as bruxas pelos mamilos sobressalentes – as verrugas –, onde supostamente o demônio mama. (CARTER, 2017, p. 187-188)

Em vista disso, o texto nos coloca na suspeita de que, mesmo que fosse de fato uma bruxa/lobisomem, essa avó tenha sido injustiçada. A transformação da pata do lobo na mão da avó, ao cair do pano em que a neta a havia embrulhado, aponta para a ideia de que ela fosse de fato um ser metamorfo com poderes mágicos, mas isso não deve nos impedir de

criticar a barbaridade do assassinato da avó, que passa por um tribunal da Inquisição fajuto e tendencioso (como o que acontece com as “bruxas” de Salém na peça *The Crucible*, de Arthur Miller, de 1953): basta uma olhada na verruga para ter a convicção de que se tratava de uma bruxa e condená-la à morte por apedrejamento. Por esse motivo, Christina Bacchilega entende que “no conto de Carter, enquanto o lobo faminto é um perigo mortal para a pobre comunidade cheia de dificuldades, o lobo-bruxa serve a essa mesma comunidade como bode expiatório.”¹²⁹ (BACCHILEGA, 1997, p. 61. Tradução minha.)

Em relação a isso, a ironia de Carter nos desconcerta, ao mostrar como não há, aqui, heróis e vilões: são todos passíveis de graves falhas. Nesse sentido, Carter não deixa pedra sobre pedra, ao mostrar como mesmo os “bonzinhos” da história podem ser cruéis, se tiverem a chance. São exatamente eles, os pobres habitantes do vilarejo, que mostrarão seu lado mais violento performando o linchamento da avó com um julgamento breve e parcial demais para ser probo ou legítimo. Com isso, Carter parece ironizar o senso de justiça dos contos de fadas, e o fato de compactuarmos com ele tão facilmente.

Todavia, sua própria história nos leva a tomar o partido da neta – que é um protótipo da heroína destemida e independente –, ao nos propor que suas ações contra a avó são em legítima defesa, embora sua ‘prosperidade’ final nos faça questionar se ela não tinha segundas intenções ao denunciar a velha como bruxa. Se desdobrarmos a ironia, a moral dessa história aparece como moderna e burguesa, exaltando os valores do individualismo, da prosperidade e da razão contra as tradições e os perigos supersticiosos de um mundo que se crê encantado. Desse modo, Carter aponta que, sem mudanças estruturais, o que resta como “final feliz” é uma irônica vitória do feminismo liberal, em que a prosperidade de uma mulher está condicionada à ruína de outras.

¹²⁹ No original: “In Carter’s tale, while the starving wolf is a deadly danger to the struggling and poor community, the wolf-witch serves as that same community’s scapegoat.” (BACCHILEGA, 1997, p. 61)

A companhia dos lobos

Ler é uma atividade tão criativa quanto escrever e a maior parte do desenvolvimento intelectual depende de novas leituras de velhos textos. Eu sou totalmente a favor de colocar novos vinhos em velhas garrafas, especialmente se a pressão do vinho novo fizer as velhas garrafas explodirem.¹³⁰

— Angela Carter, *Notes from the front line*, 1983. (Tradução minha)

A história de “A companhia dos lobos” pode ser lida como mais um esforço de reler/reinterpretar a narrativa de Chapeuzinho Vermelho, uma insistência na qual Carter aposta ao se apropriar dos elementos que as histórias dessa linhagem carregam e subverter seus sentidos, resignificando-os por meio de um “vinho novo”, na metáfora da epígrafe.

De caráter rapsódico, o conto de Carter começa com uma consideração sobre a natureza do lobo, do qual se diz, desde o início da história, que é “o carnívoro encarnado”, “tão astuto quanto feroz”, e que, “entre todos os muitos perigos da noite e da floresta, fantasmas, duendes, ogros que assam bebês em grelhas, bruxas que engordam seus prisioneiros em gaiolas para mesas canibais, o lobo é o pior, porque não tem como ouvir a razão”, (CARTER, 2017, p. 193-194), além de outras proposições na mesma linha. Tais descrições condizem com o que encontramos em *Little Lamb, Get Lost*, de 1978, um dos muitos trabalhos jornalísticos de Carter, em que a autora acertadamente aproxima a ideia que fazemos do lobo, enquanto metáfora, da parte mais primitiva do “eu”, que Freud nomeou como “isso” (*Id / Es*). Carter escreve:

Na natureza, os lobos têm instituições domésticas impecáveis. Não apenas são muito boas mães, mas, como Mogli, Rômulo e Remo irão atestar, também se destacam na adoção. Eles certamente são menos sexualmente vorazes que os coelhos, mas, se Chapeuzinho Vermelho tivesse encontrado um coelhinho na cama da vovó, tudo o que isso significaria é que era Páscoa. Ainda assim o lobo é virtualmente sinônimo do “id”, e com um tipo particularmente feroz de luxúria. Tudo o que os lobos fazem, para ter essa reputação, é simplesmente estar inclinados a (se tiverem meia chance que

¹³⁰ No original: “Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode.” (CARTER, 1998, p. 37)

seja) nos morder. Se não forem rapidamente parados, eles irão, como qualquer cachorro cujos dentes não estejam podres, te devorar.¹³¹ (CARTER, 1998, p. 307-308. Tradução minha.)

As noções de “lobo” e de “isso”, nesses termos, convergem no campo de ideias que inclui a sexualidade animalesca (ainda pouco refreada pela cultura), o mortífero, e o irracional, no sentido mais básico de que, frente aos impulsos do “isso”, a razão tem um poder de persuasão bastante limitado. Quanto a isso, não é preciso ir muito longe para verificar que uma parte considerável das escolhas que fazemos – como com quem nos relacionamos, o que comemos, a forma como passamos o tempo, os afetos que sentimos –, está atrelada ao desejo que nos constitui como “seres desejanter” antes mesmo de sermos “seres pensantes”.

A ideia do lobisomem, isto é, do homem transformado em lobo, evoca quase imediatamente a ideia do homem dominado pelo pulsional, incapaz de se conter ou de deliberar a respeito de suas ações, mais próximo do animal que do humano “civilizado”. Esse modo de compreensão explicita a maneira como, sob influência das pulsões, pode-se passar por uma espécie de metamorfose, que faz com que as pessoas pareçam ou se tornem bestiais, por exemplo, ao ficarem excessivamente enfurecidas, enciumadas ou arrebatadas, ao ponto de se tornarem irreconhecíveis em relação a quem eram num momento em que não estavam tão investidas desses afetos. O aspecto da monstruosidade aqui parece fundamental: a desmedida dos afetos e emoções – a própria *hýbris* grega –, aquilo que há de mais humano em nós, leva a um estado de abandono da humanidade. Nesse sentido, há algo de ofensivo no lobisomem, algo de inaceitável, do ponto de vista da cultura, cujos “esforços civilizatórios” não podem consentir com esses aspectos menos sublimes da vida humana a não ser sob condições regradas e específicas, como ensina Bataille em *O erotismo* (1949).

Na continuação do conto, Carter apresenta três histórias anedóticas de lobisomens, que não chegam a ter um desenvolvimento extenso, mas preparam o terreno com a ambientação

¹³¹ No original: “In the wild, wolves have impeccable domestic institutions. Not only are they fine mothers but, as Mowgli, Romulus and Remus will attest, also excel at fostering. They are certainly less sexually voracious than the rabbit, but if Red Riding Hood had found a bunny in granny’s bed, all it would have meant was that it was Easter. Yet the wolf is virtually synonymous with ‘id’, and with a particularly bestial type of ravening lust. All wolves do, to acquire this reputation, is simply be prone (if they get half a chance) to bite us. If they are not quickly stopped, they will then, as will any dog whose teeth aren’t rotten, gobble you up.” (CARTER, 1998, p. 307-308)

folclórica das narrativas orais de cunho popular, remetendo à contação de histórias que, afinal, deu origem aos contos de fadas. Todas as três histórias têm em comum o fato de compartilharem personagens que alternadamente passam da condição humana à lupina, e vice-versa, ressaltando por essas transformações a marca de uma violência que a licantropia metaforiza. Resumidamente, a primeira narrativa é a de um lobo que foi preso num buraco, degolado e decepado, para depois se descobrir que era um homem (CARTER, 2017, p. 195); a segunda, a de uma bruxa que, ressentida por ter sido rejeitada, transformou todos os convidados de uma festa de casamento em lobos (CARTER, *loc. cit.*); e a última, a de uma mulher que se casou com um homem que, na noite de núpcias, sumiu sem deixar vestígios, de modo que ela toma para si um novo marido; contudo, passado um longo tempo, o primeiro parceiro retorna, como se nada tivesse acontecido, e, quando percebe que a mulher está com outro, se transforma num lobo e os ataca, mas é morto com uma machadada. (*Ibid.*, p. 195-197)

O lobo da primeira história é morto porque, além de atacar os animais da aldeia, devorou um homem e investiu contra uma menina, que só não foi morta porque gritou o bastante para que os caçadores viessem ao seu auxílio. Já na segunda, a violência é bem mais sutil, da ordem da rejeição amorosa: a bruxa transforma os convidados da festa em lobos porque o noivo havia escolhido outra mulher. É interessante notar que, na adaptação cinematográfica homônima ao conto, dirigida por Neil Jordan em 1984 com a assistência de Carter, há ainda um nuance adicional de classe ao impasse amoroso, pois a bruxa é representada como uma mulher pobre e grávida, enquanto os convidados estão vestidos em trajes suntuosos, à moda da aristocracia – insinuando que a rejeição, além de ter motivos econômicos, também tem a ver com o fato de essa mulher estar na condição de gestante, possivelmente grávida do próprio homem que a rejeitou –, como se vê na imagem abaixo, na cena em que são transformados em lobos:



Figura 4: cena de *A companhia dos lobos* (1984). Longa metragem de Neil Jordan.

Por sua vez, a terceira história aborda a licantropia como metáfora da violência doméstica, sintetizada e tornada explícita pela fala do primeiro marido, ao retornar, quando diz: “Eu gostaria de ser um lobo de novo para ensinar a esta puta uma lição!” (CARTER, 2017, p. 197), ao que se segue sua transformação e rompante de agressividade, a qual, nos apropriando da linguagem jurídica, poderíamos caracterizar como crime passional. O quadro de violência, contudo, não se reduz a esse ataque, pois também o segundo marido agride a mulher, batendo nela ao ver que chorou quando, morto, o primeiro marido voltou a ter a aparência (humana) de antes. Com isso, Carter produz uma amarração de sentido que torna o problema endêmico, em vez de particularizado, já que tanto o primeiro como o segundo marido se tornam agressores quando o comportamento da esposa não condiz com as expectativas.

Além disso, esse enredo aparenta ser uma releitura da história de “Bisclavret”, ou “Homem-Lobo”, um dos mais conhecidos *lais* escritos por Marie de France, no século XII, que Carter reorienta por um viés em que a personagem focalizada é a esposa, e não o marido-lobo, e alterando detalhes significativos da trama. No lai, a esposa sonda o segredo do marido e o faz revelá-lo a ela como prova de seu amor, mas trai sua confiança escondendo

suas roupas humanas enquanto ele está transformado em lobo, o que o condena a se manter nessa forma até que elas sejam recuperadas; enquanto isso, todos o tomam por morto, e a mulher se une ao amante. O homem-lobo, no entanto, que era um dos cavaleiros do rei, se torna o lobo de companhia do monarca, comportando-se tão exemplarmente que o rei e todos os outros desconfiam que possua inteligência humana; porém, quando o amante da mulher vem um dia à corte, o lobo o ataca ferozmente, e, depois, em outra circunstância, ao reencontrar a esposa, lhe arranca o nariz com uma mordida. Assim, o rei conclui que o lobo devia ter razões para querer se vingar, e entrega a mulher à tortura para que revele o que sabe a esse respeito, até que ela confessa o ardil e aponta a localização das vestes escondidas. Quando as roupas são devolvidas, o lobo volta a ser um homem, e a ex-esposa e o amante são banidos para sempre do reino. (DE FRANCE, 2001, p. 75-81)

A perspectiva adotada por Carter, ao criar um enredo que dialoga com o de Marie de France, subverte o juízo moral pelo qual “Homem-Lobo” é atravessado, enfatizando antes o comportamento estranho – pelo sumiço inexplicável e repentino – e violento do marido, do que a manipulação e a malícia da esposa, que só estão presentes no lai. Na verdade, diferentemente do que acontece na história de Marie de France, em “A companhia dos lobos” a esposa não é responsabilizada pelo que acontece ao marido, pois não há, aqui, uma traição de sua confiança; pelo contrário: o conto nos diz que ela esperou longamente, que seus irmãos procuraram o marido por toda parte, mas que, não o encontrando depois de muito tempo decorrido, “a moça, sensata, secou os olhos e arranjou outro marido” (CARTER, 2017, p. 196), indicando sensatez no lugar de deslealdade. Diferentemente da história de de France, em que o marido supostamente “tinha motivo” para querer se vingar da esposa, porque ela foi desleal e traiu seu segredo, o marido da história de Carter não pode justificar sua agressão, já que a esposa tomou para si um segundo parceiro por acreditar-se viúva porque ele sumiu por anos sem dar nenhum aviso ou explicação. Nesses termos, o narrador de Carter é mais inclinado a compreender a complexidade do lado feminino da história, sublinhando a violência como “gratuita” e relativizando a ideia do que é realmente infidelidade.

A relação do lobisomem com a roupa e com a nudez, presente no lai de Marie de France (porque é ao ter suas roupas roubadas que o lobisomem é impedido de voltar à sua forma humana), também é explorada por Carter nos parágrafos seguintes, quando o narrador apresenta alguns *faits divers* a esse respeito, explicando que “se você queimar sua roupa humana [a do lobisomem], condena-o à condição de lobo para o resto da vida” (CARTER, 2017, p. 197), além de sublinhar que “antes que possa se tornar um lobo, o licantropo fica completamente nu. Se você divisar um homem nu entre os pinheiros, deve correr como se o Diabo estivesse atrás de você.” (CARTER, *loc. cit.*) Não é difícil adivinhar a ameaça de assédio sexual ou violação na orientação categórica do narrador, aliando na mesma figura – o homem nu entre os pinheiros – o lobisomem, o diabo e o violador, o que retoma a antiga metáfora de Perrault em que o lobo é o predador sexual.¹³²

De fato, essa articulação é uma das mais fortemente implicadas pela narrativa de “Chapeuzinho Vermelho”, embora não exclua outras interpretações, como a histórica – a de que, nas florestas da França do século XVII, havia muitos lobos reais (TATAR, 2004, p. 31) – e a mitológica – que enxerga em Chapeuzinho a representação metafórica do sol e no lobo a noite, que o engole (*Ibid.*, p. 34), por exemplo. Entretanto, a via interpretativa privilegiada pelas narrativas que se costumam em “A companhia dos lobos” – sobretudo a última, que ainda iremos analisar mais de perto – é a do simbolismo sexual latente no imaginário ligado à licantropia e na história de “Chapeuzinho Vermelho”, que só é inócua de uma perspectiva muito superficial, como Carter observa e comenta em *The Better to Eat You With* (1976):

Aqui [nos contos de Perrault] todas as histórias são alegres e estimulantes, e muito mundanas. É a sucinta brutalidade dos contos folclóricos modificada pelas primeiras agitações da Era da Razão. O lobo devora Chapeuzinho Vermelho; o que mais você poderia esperar se conversa com homens estranhos?, comenta Perrault bruscamente. Não vamos nos incomodar com os mistérios da atração sado-masquista; é preciso aprender a lidar com o

¹³² Cf. capítulo “O lobisomem”.

mundo antes de saber interpretá-lo.¹³³ (CARTER, 1998, p. 453. Tradução minha.)

Nesse sentido, o conto de Perrault chega a ser didático, exemplificando por meio de sua narrativa alegórica o destino das meninas que se sentem atraídas pelos lobos, de modo que o final da história (trágico), acrescido da “Moral” (pedagógica), transmite uma lição bruta e clara acerca da conduta “correta” a ser adotada pelas jovens. Aqui, corremos o risco de cair no anacronismo ao julgar como conservador o caráter do conto de Perrault, embora esteja claro que se trata de uma visão já bastante datada, visto que os *Contos de Mamãe Gansa* foram publicados pela primeira vez em 1697. De qualquer forma, com relação à liberdade sexual, Perrault está bem longe de ser um liberal.

Todavia, a persistência da narrativa – mesmo na versão mais açucarada dos Grimm, em que o final é suavizado com o resgate da avó e da menina da barriga do lobo – denuncia a persistência de uma visão ainda relativamente alinhada à de Perrault e Grimm, sobretudo no sentido de que se continua a enxergar em Chapeuzinho uma personagem sem autorização para desejar, somente para ser desejada, e que, por isso, precisa se resguardar dos “predadores” que podem estar à espreita. Esse ponto, a narrativa principal de “A companhia dos lobos”, interroga e desmascara, ao reconfigurar a história de Chapeuzinho conferindo à personagem central o que parecia estar em falta nas versões canônicas: a capacidade de agência.¹³⁴

É marcante o esforço de Carter para conferir à sua personagem uma subjetividade ativamente desejante, o que podemos verificar desde o princípio da última sub-narrativa, em que, diferentemente das versões de “Chapeuzinho Vermelho” de Perrault e de Grimm e de “O lobisomem”, da própria escritora, não é pela vontade da mãe que a menina vai obedientemente à casa da avó levar a cesta de provisões. Aqui, é a própria jovem quem tem esse desejo e iniciativa, conforme o trecho inicial revela, ao descrever o ponto de partida nos

¹³³ No original: “Here all the stories are – sprightly and fresh, and so very worldly. It is the succinct brutality of the folktale modified by the first stirrings of the Age of Reason. The wolf consumes Red Riding Hood; what else do you expect if you talk to strange men, comments Perrault briskly. Let’s not bother our heads with the mysteries of sado-masochistic attraction; we must learn to cope with the world before we can interpret it.” (CARTER, 1998, p. 453)

¹³⁴ Cf. <<https://www.britannica.com/topic/philosophical-feminism/Feminist-theories-of-agency>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

termos: “É a pior época em todo o ano para os lobos, mas esta menina obstinada insiste em sair pela floresta. Tem certeza de que as feras não podem lhe fazer mal algum, embora, prevenida, coloque uma faca na cesta que sua mãe preparou com queijos.” (CARTER, 2017, p. 198) Na verdade, além de não ser a mando da mãe que a menina parte em viagem, tanto sua caracterização como sendo “obstinada” quanto a ideia sugerida pelo verbo insistir, de “insiste em sair”, dão a entender que ela sai mesmo sendo *contra* a vontade dos pais, ideia corroborada pelo trecho que diz: “Seu pai poderia proibi-la, se estivesse em casa, mas ele está longe, na floresta, juntando madeira, e sua mãe não pode lhe dizer não.” (*Ibid.*, p. 199)

Sua descrição de menina cujos seios “acabaram de começar a inchar” e que “acaba de começar a ter o sangramento das mulheres” (*Ibid.*, p. 198) indicam que a personagem não seja uma criança, mas uma menina púbere vivendo num país em que “as crianças não ficam jovens por muito tempo”, ou seja, uma menina que, nos tempos de hoje, seria classificada como uma adolescente, embora, em sua época ficcional, com um quê de medievo, talvez fosse melhor entendida como uma mulher que acaba de entrar no mundo adulto.¹³⁵ De uma forma ou de outra, podemos dizer com segurança que não é nem uma criança nem uma mulher madura e vivida; com efeito, ela está no intervalo, num tempo de descoberta e de experimentação.

Nesse quesito, Carter confere uma importância especial à inexperiência no campo sexual, usando uma metáfora bem próxima da que aparece em “A senhora da casa do amor” (CARTER, 2017, p. 172), ao escrever que a garota “se move dentro do pentagrama invisível de sua própria virgindade. (...) Tem dentro de si um espaço mágico cuja entrada está bem fechada com um tampão de membrana; ela é um sistema fechado; não sabe como tremer. Tem sua faca e não tem medo de nada.” (*Ibid.*, p. 198-199) De certo modo, o texto de Carter nos encaminha para a conclusão de que a descoberta da sexualidade é a fonte de onde provêm os medos, visto que os dois contos – “A senhora da casa do amor” e “A companhia dos lobos” – parecem atribuir à virgindade dos personagens em questão, o herói e a jovem “Chapeuzinho”, a temeridade de suas decisões, ao entrar no castelo da Condessa Nosferatu,

¹³⁵ O que remete ao contexto camponês da origem dos contos de fadas, em que desde cedo, por não terem o mesmo entendimento sobre a infância que temos hoje, as crianças precisam trabalhar e ganhar a vida.

em um caso, e na floresta, em pleno inverno, no outro. Nesse sentido, ambos parecem propor que a imprudência e a ousadia estão ligadas fundamentalmente à virgindade.

Desse modo, impõe-se a pergunta: qual é o conhecimento de natureza sexual que, uma vez descoberto, dá corpo aos temores que, até então, pareciam não ser identificados, ou reconhecidos? Seguindo um percurso já apontado por Bataille, uma hipótese é a da constatação de que o sexual não é desvencilhado do mortífero. Nas palavras do autor: “Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas.” (BATAILLE, 2017, p. 42) Nesse sentido, o encontro com a sexualidade se revela como antecipação da morte, do que a língua francesa já dá indício ao chamar de *la petite mort* (“a pequena morte”) o momento subsequente ao orgasmo. Assim, a virgindade não é em si mesma, literalmente, a qualidade que protege do medo – sobretudo se considerarmos que, no campo psicanalítico, a sexualidade se faz presente em sentido anterior e mais amplo que o ato sexual propriamente dito – mas se mostra como *metáfora* para o desconhecimento do potencial destrutivo da sexualidade e do campo do desejo, denotando um distanciamento, uma ignorância em relação ao masoquismo, ao sadismo ou à pulsão de morte, por exemplo, mas principalmente à própria mortalidade, que talvez um entendimento sobre a sexualidade faça entrever.

Contudo, essa ignorância, que faz parte da personagem de Carter, faz par com uma coragem notável, essencial para o desenvolvimento de sua agência, pois permite que se movimente na trama de um jeito mais desembaraçado. Dessa maneira, “se esquecendo” de ter medo, ela não só participa ativamente no jogo de sedução incluso na aposta com o caçador, como deliberadamente se demora no caminho para se assegurar de que, no final, lhe dará um beijo, como evidencia o trecho abaixo:

É uma aposta?, perguntou a ela. Vamos fazer um jogo?

O que você me dá se eu chegar à casa da sua avó antes de você?

Do que você gostaria?, ela perguntou, *sem ingenuidade*.

Um beijo.

Lugares-comuns de uma sedução rústica; ela baixou os olhos e corou.

Ele saiu pelo mato e levou a cesta consigo, mas ela se esqueceu de ter medo dos animais, embora agora a lua estivesse subindo, pois *queria se demorar no*

caminho e garantir que o belo cavaleiro ganharia a aposta. (CARTER, 2017, p. 200. Ênfase minha.)

Diferentemente das narrativas tradicionais, o que Carter propõe aqui é uma história em que Chapeuzinho não é simplesmente enganada pelo lobo, e sim uma em que a menina propositalmente toma parte na sedução, por desejar, ela mesma, esse encontro amoroso, sintetizado na forma do beijo. Essa mudança transforma radicalmente o sentido da vitória do lobo ao chegar primeiro na casa da avó, não sendo mais o fruto de sua astúcia, capaz de enganar Chapeuzinho, mas da cumplicidade da menina, que agora, por estar atraída por ele, quer que ele vença a aposta. Em vista disso, condiz com essa interpretação a análise proposta por Kimberly Lau, ao concluir que “para Carter, a jovem virginal, sexualmente precoce, não é tanto o objeto desejado da projeção patriarcal mas, antes, um sujeito desejante, tão bestial como o lobo/estranho.”¹³⁶ (LAU, 2014, s/p. Tradução minha.)

Numa caracterização bem diferente, em contraste com a jovialidade enérgica e desejante da neta, temos uma avó “envelhecida e frágil”, que “tem sua Bíblia como companhia, [e] é uma senhora devota.” (CARTER, 2017, p. 201) Quando o caçador/lobo chega à casa dela e está prestes a devorá-la, o narrador a provoca, dirigindo-se diretamente a ela ao dizer: “você pode atirar nele sua Bíblia e seu avental, vovó; pensou que esse era um modo seguro de se prevenir contra essa praga do inferno... agora chame Cristo e a mãe dele e todos os anjos no céu para protegê-la, mas não vai adiantar de nada.” (CARTER, *loc. cit.*) A ênfase dada à devoção da avó incute a ideia de que essa avó ocupa o lugar de uma mulher conservadora, de alguém que irá zelar pela “pureza” e pela retidão da neta, o que, numa cosmovisão cristã, significa, entre outras coisas, observar regras específicas com relação ao comportamento sexual, via de regra, reprimindo a pulsão. Nesse aspecto, a avó se assemelha, com as devidas ressalvas, à instância fiscalizadora do eu, que nos termos freudianos é chamado “supereu”, enquanto o “eu” a ser fiscalizado seria a menina, a Chapeuzinho, e a ameaça interna ao eu, os impulsos do “isso”, o lobo, como também foi apontado por Maggie Anwell, que entende a menina como “eu” e o lobo como “desejo reprimido” (ANWELL *apud* MAKINEN, 1992, p. 13). O resultado

¹³⁶ No original: “For Carter, the virginal, sexually precocious nymphet is not so much desired object of patriarchal projection but rather desiring subject, as bestial as the stranger-wolf.” (LAU, 2014, s/p)

dessa analogia é que, quando o lobo se aproxima da cama da avó, nu, e a devora, a cena representada é, nesse esquema, a da vitória do “isso”, do pulsional, sobre o “supereu”, de modo que o “eu” desejante possa se permitir desejar.

Assim, quando a jovem chega à casa da avó e encontra lá o caçador atraente por quem havia se interessado, a autoridade que poderia reprimi-la – mas também protegê-la – já não se encontra presente, fazendo com que ela precise decidir por si mesma como irá agir. Rapidamente, ela deixa de lado a preocupação com a avó/supereu, e entra no jogo erótico com o lobo, como indica a cena em que se despe de seu xale, no tradicional *striptease* da “História da avó”¹³⁷: “Ela fechou a janela diante da trenodia dos lobos e tirou o xale escarlate, da cor de papoulas, da cor do sacrifício, da cor de sua menstruação, e, já que o medo não lhe servia de nada, deixou de ter medo.” (CARTER, 2017, p. 204)

Depois disso, segue-se a cena em que ela contempla o corpo do caçador/lobo, dá a ele o beijo que haviam apostado e em seguida o despe, dando à roupa dele o mesmo destino que havia dado às suas próprias, numa interação sensual e provocativa que antecede o ato sexual implícito no desfecho da história. É sobretudo no modo como essa cena é narrada, mais que nos próprios acontecimentos, que reconhecemos o tom erótico, mais que intimidador, do encontro da jovem com o amante, como podemos verificar no trecho abaixo:

*Ela se levantou na ponta dos pés e desabotoou o colarinho da sua camisa.
Que braços grandes você tem.
É para melhor abraçá-la.
Todos os lobos do mundo uivavam agora um protalâmio lá fora, enquanto
ela dava por sua livre vontade o beijo que lhe devia.
Que dentes grandes você tem!*

¹³⁷ “A história da avó” era uma narrativa oral, de autoria anônima, contada em Nièvre, na França, em 1885, e publicada por escrito pela primeira vez por Paul Delarue em *Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire*, em 1951. Nela, uma garota é enviada pela mãe para levar comida à avó, que está doente. No caminho, ela encontra um lobo e lhe dá informações sobre a casa da avó; o lobo então corre na frente e mata a avó. Quando a menina chega, o lobo a engana, disfarçado de vovozinha, e faz com que coma a carne e o sangue da avó verdadeira, sem que ela soubesse dessa origem. Em seguida, ele a instrui para que ela atirasse no fogo, uma por uma, cada peça de roupa, pois não iria precisar mais delas. Despida, a menina dialoga com a vovó/lobo, reparando na estranheza de seu corpo, até chegar no “Oh, vovó, que boca grande você tem!” “É para comer você melhor, minha filha!” (TATAR, 2004, p. 335) Nesse momento, a menina diz que está apertada e que precisa urgentemente fazer xixi, e o lobo (ainda disfarçado) diz que faça na cama mesmo. Mas a menina insiste e ele acaba cedendo, prendendo uma cordinha na perna da criança e deixando-a sair. Lá fora, ela se solta da corda, amarra-a numa árvore, e foge para casa. Quando o lobo percebe que foi enganado, já é tarde demais, pois a menina já está sã e salva do lado de dentro. (TATAR, 2004, p. 334-335)

Ela viu como a mandíbula começou a salivar, e a sala se encheu do clamor do *Liebestod* da floresta, mas a menina sábia não se encolheu, mesmo quando ele respondeu:

É para melhor comê-la.

A menina começou a rir; ela sabia que não era comida para ninguém. Riu dele bem na sua cara, arrancou sua camisa por ele e atirou-a no fogo. (CARTER, 2017, p. 205. Ênfase minha.)

Cada um dos trechos grifados reforça o caráter volitivo e destemido da jovem, que não apenas obedece a algum desejo imperativo do lobo, mas que deseja vê-lo, beijá-lo e despi-lo, e que não se amedronta quando ele diz que irá comê-la, pois está muito certa de sua posição – afinal, ela não é a vítima e tampouco o objeto a ser consumido –, e essa posição de agente é que lhe dá segurança para rir da cara do lobo e gozar desse momento.

Observar a importância dessa capacidade de agência da heroína da história é fundamental para compreender as cenas da sedução na floresta e na casa da avó. É devido a essa capacidade, mais o fato de enxergarmos o lobo como um correspondente do “id” e em certa medida do próprio desejo, e não um homem disfarçado de lobo, que nos parece equivocada a interpretação de Avis Lewallen, para quem a escolha da jovem se resume à alternativa entre o estupro e a morte (LEWALLEN, 1988, p. 154).¹³⁸ A leitura de Lewallen negligencia a insistência com que o narrador pontua o desejo da própria jovem de atuar naquele enredo, indiciados pelo atraso proposital para que o caçador vencesse a aposta (CARTER, 2017, p. 200), pelo destaque ao fato de ela o beijar “por sua livre vontade” (*Ibid.*, p. 205), e pela confiança que ela sente para rir quando ele diz que irá comê-la (CARTER, *loc. cit.*), por exemplo, entre outros indícios espalhados ao longo do conto, que, juntos, modelam uma personagem que faz o que quer, o que é dado de saída desde a situação inicial de sua história.

O conto termina numa atmosfera já bem mais apaziguada, em que a tensão climática anterior já foi resolvida, como mostra a seguinte descrição: “Meia-noite; o relógio bate. É dia de Natal, aniversário dos lobisomens,¹³⁹ a porta do solstício está bem aberta; deixe-os passar

¹³⁸ Trecho original: “[in *The Company of Wolves*] The point again is the acceptance of animal sexuality, but with a choice between rape and death such acceptance seem merely logical rather than natural.” (LEWALLEN, 1988, p. 154)

¹³⁹ “De acordo com as culturas do Leste Europeu, bebês nascidos neste dia [de Natal] estão destinados a se tornar lobisomens.” (BERESFORD, 2013, p. 210. Tradução minha.)

por ela. Veja!, ela dorme tranquila e profundamente na cama da avó, entre as patas do afetuoso lobo.” (CARTER, 2017, p. 206) A última frase, em especial, deixa clara a conclusão amena, ligeiramente romântica, do encontro da menina com seu amante, do encontro da menina com seu desejo. Longe de evocar a imagem de uma vítima devastada por um abusador, o que o final nos traz é um “afetuoso lobo” entre as patas do qual a menina dorme “tranquila e profundamente”. Dessa maneira, Carter recria a história de “Chapeuzinho Vermelho” numa narrativa em que se torna possível acolher o desejo sem culpa e sem medo.

A loba Alice

Alice já não é apenas a personagem de um livro —
tornou-se um mito literário.

— Diana e Mário Corso, *A psicanálise na Terra do Nunca*

O diagnóstico dos autores de *A psicanálise na Terra do Nunca* quanto ao status de Alice no mundo atual tem se mostrado pertinente e adequado: a personagem Alice é conhecida mesmo por aqueles que não leram os livros de suas aventuras, pois, a partir de sua popularização como “princesa” da Disney (*Alice in Wonderland*, 1951) e de suas muitas outras representações no cinema, incluindo as recentes versões dirigidas por Tim Burton (*Alice in Wonderland*, 2010, e *Alice Through the Looking Glass*, 2016), assim como pela sua iconografia já consagrada que inclui imagens do Chapeleiro Maluco, do Coelho Branco e da Rainha de Copas, por exemplo, que se encontram estampados em incontáveis objetos de consumo, pode-se dizer que, hoje, a personagem de Alice se tornou tão mitológica (para usar a terminologia proposta na epígrafe) que precede e transcende até mesmo a obra de Carroll, seu criador.

Em termos práticos, isso possibilitou que a personagem – por assim dizer, em domínio público – se tornasse motivo de muitas adaptações e referência para inúmeras obras literárias, dos mais diversos gêneros. Nesse contexto insere-se o conto “A loba Alice”, de Angela Carter, último de *A câmara sangrenta e outras histórias*, e que apresenta pontos de conexão com algumas das questões presentes em *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Através do espelho*.

“A loba Alice” é uma história curta, narrada em terceira pessoa, cuja personagem central é a dita “loba” Alice, uma criança feral criada por lobos cuja mãe adotiva acabara de ser morta. Ao ser encontrada, Alice é levada a um convento, onde tentam ensiná-la boas maneiras, sem muito sucesso, de modo que ela é levada para morar no castelo do Duque, uma criatura que se confunde entre vampiro, lobisomem e zumbi, e que causa problemas à

aldeia por desenterrar os mortos do cemitério para fazer vezes do seu jantar. Assim, Alice e o Duque passam a dividir o espaço do castelo, mas evitando um ao outro. Certa noite, ela veste o vestido de noiva de uma das recentes vítimas do Duque, e, por acaso, na mesma noite o viúvo da morta desenterrada decide ir em comitiva buscar sua vingança. Quando ouve o estampido das balas, que atingem o Duque no ombro, Alice corre, lembrando os tiros que mataram sua mãe loba; as pessoas da cidade, supersticiosas, saem de perto, acreditando que era a própria noiva quem voltou como morta-viva para se vingar. No castelo, Alice lambe as feridas do Duque, que está deitado na cama, e o conto se encerra com o reflexo do Duque voltando, lentamente, a aparecer no espelho.

Embora não seja óbvia, a possibilidade de que a personagem central do conto de Carter seja uma referência à Alice de Carroll já havia sido levantada no artigo *“The bloody chamber” revisited*, de Melinda Fowl, em 1991. Nele, ela escreve:

Uma reescrita de “Barba-azul” é a primeira história da coleção. O segundo e terceiro contos são baseados em “A bela e a fera”. “Gato de botas” e “O rei dos elfos” são as seguintes. “Branca de neve”, “A bela adormecida” e “Chapeuzinho vermelho” seguem (dois contos sobre este último), com “Alice no país das maravilhas” (possivelmente) como a última história. (FOWL, 1991, p. 71. Tradução minha.)¹⁴⁰

A hipótese chama atenção, em especial, por contrapor a leitura mais tradicional da fortuna crítica, em que “A loba Alice” seria a terceira releitura de “Chapeuzinho Vermelho” na série – como aparece em Lewallen (1988, p. 153), Brooke (2004, p. 68), Simpson (2012, s/p) e Lau (2014, s/p), por exemplo – uma leitura sustentada, em grande medida, pelas indicações da própria Carter (em manuscrito), para quem “Wolf Alice” é “Red Riding Hood / 3”.¹⁴¹ No entanto, estabelecer o paralelo entre “A loba Alice” e “Chapeuzinho Vermelho”, ou tratá-lo como mais uma releitura do conto de Perrault, embora produtivo em muitos sentidos, é insuficiente, e não explica, por exemplo, a razão de a protagonista ter o nome “Alice” ou as

¹⁴⁰No original: “A rewriting of ‘Bluebeard’ is the first story in the collection. The second and third tales are based on ‘Beauty and the Beast’. ‘Puss-in-Boots’ and ‘The Erl-King’ are next. ‘Snow White’, ‘Sleeping Beauty’ and ‘Little Red Riding Hood’ follow (two tales on this), with ‘Alice in Wonderland’ (possibly) as the last story.” (FOWL, 1991, p. 71)

¹⁴¹ “Manuscripts notes and drafts of stories from The Bloody Chamber”. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-notes-and-drafts-of-stories-from-the-bloody-chamber-by-ngela-carter#>>. Acesso em: 19 mar. 2021. Cf. f. 406.

pontes entre o texto de Carter e os de Carroll. O artigo de Fowl, embora faça a sugestão, não se debruça sobre o tema, nem tenta aprofundar as relações entre os textos em questão, deixando a hipótese em aberto; assim, o que pretendo neste capítulo é explorar alguns pontos de contato entre eles, investigando de que maneiras se relacionam, e propor algumas reflexões a respeito dos principais temas que compartilham, sobretudo a partir das formulações teóricas de Deleuze e de Lacan. Afinal, apesar de à primeira vista não parecer trazer muito mais ressonâncias com a obra de Carroll do que o nome da personagem, ao analisar o conto de Carter mais de perto notamos que alguns dos temas mais caros a *Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho* são retomados no conto de Carter com importância central, ainda que de modo bastante livre, como a relação com a identidade pessoal, os paradoxos e a lógica da temporalidade, por exemplo.

Quanto a isso, é relevante observar o modo como Carter descreve a personagem, ao início do conto, ao narrar que se ela “pudesse falar como nós, ela teria chamado a si mesma de lobo, mas não pode falar, embora uive porque está solitária” (CARTER, 2017, p. 209). Por não estar inserida na ordem simbólica,¹⁴² ou seja, por não estar inserida na linguagem e cultura humanas, a loba Alice não pode responder à pergunta sobre quem ela é, talvez ela não seja capaz de se colocar essa interrogação tão fundamental a respeito de si mesma. Sua relação com seu corpo, portanto, é imediata, à diferença de outros seres humanos, para quem essa relação passa necessariamente pela língua, pela forma de pensar e entender o corpo não só como um organismo, mas como algo que é ao mesmo tempo o próprio eu e algo que *pertence* ao eu, mas se separa deste. A Alice de Carroll, por sua vez, embora inscrita na ordem simbólica, se depara com a dificuldade de responder a essa questão quando é interrogada pela Lagarta – não, como em “A loba Alice”, por uma fluidez categórica, mas pela própria impermanência do seu ser –, como o diálogo explicita:

– Quem é você?

¹⁴² “Simbólico: registro ou ordem de existência caracterizado pelo campo da linguagem e pela função da fala. Ordem ou sistema de trocas regido por uma Lei que sobredetermina as escolhas dos indivíduos. O inconsciente se estrutura como uma linguagem na medida em que pertence ao domínio do Simbólico.” (DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Pequeno glossário lacaniano*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/pequeno-glossario-lacaniano/>>. Acesso em: 20 mar. 2021)

Não era um começo de conversa muito animador. Um pouco tímida, Alice respondeu:

– Eu... eu... nem eu mesmo sei, senhora, nesse momento... eu... enfim, sei que eu *era*, quando me levantei hoje de manhã, mas acho que já me transformei várias vezes desde então.

– Que é que você quer dizer com isso? – perguntou a Lagarta, rispidamente.

– Explique-se!

– Acho que *eu mesma* não posso explicar – disse Alice – porque eu não sou eu, está vendo?

– Não, não estou.

– Acho que não posso explicar melhor – replicou Alice com polidez – porque eu mesma não consigo entender, pra começar. E depois, ter tantos tamanhos diferentes num dia só é muito confuso.

– Não, não é.

– Bom, não sei. Talvez a senhora ainda não tenha passado por isso – continuou Alice –, mas quando tiver de se transformar numa crisálida... pois isso lhe acontecerá algum dia, não é? ...e, depois disso, numa borboleta, tenha a impressão de que achará meio esquisito, não?

– Nem um pouco.

– Bom, quem sabe a *sua* maneira de sentir talvez seja diferente – disse Alice –, mas o que sei é que tudo isso pareceria muito esquisito para *mim*.

– Você! – exclamou desdenhosamente a Lagarta. – E quem é *você*? (CARROLL, 2015a, p. 48-49)

A dificuldade de Alice para responder à questão, que a Lagarta não compreende – ironicamente, já que ela mesma passará por transformações extremamente significativas –, é de fato uma questão complexa. Alice poderia respondê-la dizendo apenas seu nome, ou oferecendo os significantes que pudessem descrevê-la (sou humana, venho da Inglaterra, sou filha de..., tenho tantos anos, etc). No entanto, o que ela rapidamente apreende é que um ser em transformação – que é o caso de todos, mas que se torna mais nítido desde a sua chegada ao País das Maravilhas – não é facilmente definível, não se pode circunscrever sem, com isso, mutilar-se em relação à sua continuidade. Nesses termos, a questão de Alice, em Carroll, contém algo que podemos entender como “hegeliano”, ao colocar-se em dúvida por não saber qual é a *verdade* do seu ser, como na metáfora botânica de que Hegel se vale para explicar a síntese dialética, no prefácio à *Fenomenologia do espírito* (1807):

O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor: essas formas não só se

distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. E essa igual necessidade que constitui unicamente a vida do todo. (HEGEL, 1992, p. 22)

De maneira análoga, a jovem Alice desaparecerá com sua passagem à vida adulta, por exemplo, bem como a Alice relativamente “estável” do mundo normal perde espaço para uma que cresce e diminui inúmeras vezes no País das Maravilhas, e no entanto ela não deixará de *ter sido* o que um dia já foi, de modo que só o conjunto de toda a sua vida, de todas as suas mudanças, poderia exprimir sua “verdade”. A loba Alice, na condição de criança feral, também não pode definir-se, mas, diferentemente da condição da Alice de Carroll, suas duas verdades, de espécime entre dois mundos, a princípio, parecem se contradizer.

Assim, cada uma a seu modo, ambas as Alices se debatem com a questão da identidade, não podendo oferecer respostas adequadas para a pergunta sobre quem são, na medida em que se encontram às voltas com os embaraços da linguagem e, como escreve Deleuze em *Lógica do sentido* (1969), “é a linguagem que fixa os limites”. (DELEUZE, 1974, p. 2) Esses limites de que fala Deleuze – no caso da loba Alice, entre lobo e humano, e no da menina Alice, colocados pela sua falta de essência/sentido permanente – inscrevem os seres conforme um ideal de “bom senso”, em que as difíceis delimitações das áreas fronteiriças passam por uma sujeição coercitiva colocada pela própria língua (e seus habitantes) ao se presumir que algo deve ser isso *ou* aquilo, não podendo ser isso *e* aquilo.

A lógica do “bom senso”, portanto, é que se Alice é menina, não pode ser lobo, e se é lobo não pode ser menina, pois são categorias mutuamente exclusivas, e é preciso decidir-se entre uma e outra. Porém, paradoxalmente, essa Alice pertence a ambas as categorias, ou está na fronteira entre elas, posto que “nada nela é humano, exceto pelo fato de que ela não é um lobo.” (CARTER, 2017, p. 210) Sem uma dimensão de subjetividade propriamente humana, a loba Alice é uma loba no corpo de uma criança humana, essa categoria ambígua que se diferencia pouco e artificialmente, para Carter, dos animais, como escreve em *Animals in the nursery* (1976): “Ambas as categorias, criança e animal, são irracionais, irresponsáveis, presas dos mais violentos impulsos de um instinto indomado e, o pior de tudo, maldição,

fofos.”¹⁴³ (CARTER, 1998, p. 298. Tradução minha.) Na verdade, partindo de uma perspectiva que se afasta do racionalismo ocidental, Carter reafirma diversas vezes a ideia de que seres humanos são seres animais, como diz em entrevista à revista *Marxism Today*, em 1985:

Bem, nós somos animais, afinal. Eu disse isso uma vez para uma pessoa depois de ter lido a história de *A companhia dos lobos*. Ela ficou profundamente chateada. Ela disse você quer dizer que nós somos bestas nojentas, peludas e sujas que babam. Não, não, não, está tudo bem. Nós somos mamíferos. Bípedes, mamíferos, bípedes carnívoros, primatas e tudo mais. ‘Está tudo certo’, eu disse. Mas ela ficou desconsolada. Foi como se tivesse se aberto uma porta para o inferno. Eu sei que sou sentimental quanto a seres com pelos e penas, mas eles nunca são idiotas. (...) Eu gosto de animais e estou interessada em animais. Eu também estou interessada nas projeções que os seres humanos fazem de suas qualidades negativas sobre os animais, que muito frequentemente os animais não têm. Veja os lobos (...). Os lobos na natureza são realmente bem seguros, eles não mexem com os seres humanos a não ser que sejam perturbados. Sua organização social é meio fascista, mas quem na Grã-Bretanha pode se queixar deles.¹⁴⁴ (CARTER, 1985, s/p. Tradução minha.)

Nesse sentido, Carter se posiciona criticamente sobre as projeções das qualidades negativas humanas sobre os animais ao mesmo tempo que defende a ideia de que a distinção entre animais e seres humanos é uma distinção forjada por perspectivas que podemos associar a um antropocentrismo – ao que parece, para favorecer a manutenção da nossa auto-imagem narcísica de seres “superiores”.

A loba Alice, portanto, está na estranha região habitada por crianças muito pequenas onde a distinção entre os animais humanos e não-humanos é mais tênue, por não terem adquirido os comportamentos e competências que os separariam dos outros animais, como a competência da linguagem, a consciência de si e a racionalidade. Num certo sentido, a

¹⁴³ No original: Both categories, infant and beast, are irrational, irresponsible, a prey to the most violent impulses of untamed instinct and, worst of all, damn them, cute. (CARTER, 1998, p. 298)

¹⁴⁴ No original: “Well, we are animals, after all. I said this once to somebody after I’d read *The Company of Wolves* story. She was terribly upset. She said you mean we’re nasty, hairy, dirty slaving beasts. No, no, no, it’s all right. We’re mammals. Bipeds, mammals, carnivorous bipeds, primates and everything. ‘It’s all right’, I said. But she would not be comforted. It was as though a door had opened into hell. I realise I’m sentimental about furred and feathered beings but they’re never dull. (...) I like animals and I’m interested in animals. I’m also interested in human beings’ projections upon animals of negative qualities, which very often the animals don’t have. Take wolves (...). Wolves in the wild are really quite safe, they don’t mess with human beings unless they’re bothered by them. Their social organisation is somewhat fascistic but who in Britain is to complain about them.” (CARTER, 1985, s/p)

Alice de Carter está num *continuum* entre uma existência humana e animal, que poderia ser melhor entendida sob uma visão pós-humanista, segundo a qual o humano “não possui nenhum atributo que é unicamente humano, mas invés disso é composto por um ecossistema maior em evolução.”¹⁴⁵ Dessa posição, Alice não precisaria apenas *ser* ou *não ser* humana ou loba, mas poderia deslizar pelo espectro que liga essas categorias, valendo-se de uma maior mobilidade na sua constituição individual.

Essa proposição nos leva de volta aos temas do bom senso e do paradoxo, que Deleuze define nos seguintes termos: “o bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo.” (DELEUZE, 1974, p. 1) Assim, fugindo da tirania do “bom senso”, podemos prescindir de compreender – ou comprimir – Alice como um enigma que precisaria se localizar em um dos lados da dicotomia, autorizando a afirmação de sua identidade como transitória ou litorânea. O mesmo vale para o Duque, personagem escorregadio cuja identidade não pode ser determinada em apenas um tipo de classificação. Sobre o Duque, o conto primeiro nos diz que “quanto a ele, nada pode lhe fazer mal desde que ele deixou de projetar uma imagem no espelho” (CARTER, 2017, p. 211), remissão clara à tradição das histórias de vampiros; depois, somos informados de que “ele deixa pegadas de patas na geada quando corre uivando em volta dos túmulos nas noites de suas festas lupinas” (*Ibid.*, p. 212), convocando a mitologia acerca dos lobisomens; além disso, ele ainda “foi escalado para o papel do comedor de cadáveres, do ladrão de corpos que invade a última privacidade dos mortos” (*Ibid.*, p. 212), isto é, um tipo de zumbi, um necrófago. Com todas essas proposições, torna-se impossível resumir a identidade do Duque a uma única e inequívoca espécie, e nesses termos ele se aproxima da loba-menina cujas definições oferecidas pela linguagem se mostram tão insuficientes.

¹⁴⁵ No original: “Posthumanist philosophy constitutes the human as (...) possessing no attribute that is uniquely human but is instead made up of a larger evolving ecosystem.” KEELING, Diane Marie; LEHMAN, Marguerite Nguyen. Posthumanism. *Oxford Research Encyclopedias*, 2018. Disponível em: <<https://oxfordre.com/communication/view/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-627>>. Acesso em: 17 jan. 2022.

A seu próprio modo, a Alice de Carroll não precisa definir a si mesma a partir de nenhum ideal imanente ou essencialista, pois está no país em que o regime do paradoxo prevalece sobre a lógica do sentido único ou do “bom” sentido. Daí a brincadeira de Carroll, em *Através do espelho*, em que o Leão e o Unicórnio – os animais do brasão inglês – tentam identificar que tipo de ser é Alice, e concluem com uma resposta mais próxima à que um humano usaria para classificar um leão ou um unicórnio do que aquela que esperaríamos ouvir em relação a nós mesmos:

O Leão olhou para Alice com ar fatigado.
 – Você é animal... vegetal... ou mineral? – perguntou, bocejando a cada palavra.
 – É um monstro fabuloso! – gritou o Unicórnio, antes que Alice pudesse responder. (CARROLL, 2015b, p. 115)

Assim como a identidade de Alice, no País das Maravilhas todas as “certezas” são colocadas em questão. A própria *realidade* de Alice é colocada em questão, no diálogo em que Tweedledee e Tweedledum tentam convencê-la de que ela não passa de uma imagem no sonho do Rei do tabuleiro de xadrez, numa espécie de *mise en abyme* em que uma realidade é abalada porque se passa dentro de outra, não sendo mais uma “realidade” factual, mas uma diegese. Os Tweedles dizem a Alice:

– Como é que pode falar em acordá-lo – disse Tweedledum – se você não é mais do que uma imagem dentro do sonho dele? É inútil. Você sabe muito bem que *you* não é real.
 – Eu *sou* real sim! – disse Alice e começou a chorar.
 – Não é chorando que você vai ficar mais real – observou Tweedledee. – Além disso, não vejo por que chorar.
 – Se eu não fosse real – respondeu Alice, meio rindo entre as lágrimas, porque aquilo tudo parecia tão ridículo –, não seria capaz de chorar.
 – Espero que você não esteja pensando que essas lágrimas são *reais*, ou está? (CARROLL, 2015b, p. 68-69)

Além de chacoalhar a certeza de Alice sobre sua existência (e o que pode servir como prova em relação a isso, e que aliás desafia a máxima do “se penso, devo existir”, com a negação da conclusão de Alice de que “se choro, devo existir”), a fala de Tweedledum – “você sabe muito bem que *you* não é real” – também chama a atenção para o fato de que a entidade

“você” (ou, mudando a perspectiva, “eu”) é ficcional, sendo um nome que não fixa um significado por si mesmo, não apenas porque quem diz “você” ou “eu” pode mudar, alternando-se o referente, já que se tratam de palavras dêiticas, mas também porque a própria estabilidade desse referente é imaginária, visto que nem Alice nem ninguém pode se dizer por inteiro, tanto porque estamos em constante transformação como porque não há significante que diga o sujeito, como veremos logo à frente com Lacan.

Nessa mesma instabilidade identitária, também outros personagens de Carroll ressurgem de maneiras diferentes ao longo das aventuras de Alice; por exemplo, o Coelho Branco, que ela segue no começo da história, é, no final, o arauto do julgamento do Valete, enquanto o bebê da Duquesa se transforma em porco, e o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março parecem ser os mensageiros Hatta e Hagar em *Através do espelho*, como sugerem não apenas as ilustrações canonizadas de Tenniel, como também a proximidade sonora dos nomes no original em inglês (*Hatta, Hatter* [Chapeleiro]; *Hagar, Hare* [Lebre]). Com isso, o texto de Carroll indica que mesmo as identidades das outras personagens do país das maravilhas não são assim tão fixas que não possam estar em outros lugares, assumindo novos papéis, novas formas, trocando de nomes, duvidando e *fazendo duvidar* das certezas permanentes, como Deleuze aponta no trecho em que escreve que

Todas estas inversões, tais como aparecem na identidade infinita, têm uma mesma consequência: *a contestação da identidade pessoal de Alice*, a perda do nome próprio. A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela *permanência* de um saber. (DELEUZE, 1974, p. 3. Ênfase minha.)

Se Alice perde seu nome próprio porque ele já não garante um saber permanente sobre ela, o nome da loba Alice, por sua vez, se preserva – misteriosamente, pois, se ela não foi criada com humanos, quem a nomeou? – *a despeito* da inconsistência da sua identidade, a despeito de ela mesma, no começo da narrativa, não se identificar com sua parte humana. Nesse sentido, um salto fundador no seu processo de compreensão do mundo humano – e do mundo adulto –, é a travessia do espelho, pois, como no momento anterior ao *estádio do*

espelho de Lacan, a loba Alice, num primeiro instante, vê-se no espelho mas não reconhece a si mesma na própria imagem.

Durante algum tempo, ela interage com seu reflexo, tentando acariciá-lo e farejá-lo, depois irritando-se, achando graça e, por fim, convidando-o a brincar, como Lacan também descreve ao notar que “esse ato [de se reconhecer no espelho] (...) logo repercute, na criança, uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica.” (LACAN, 1998, p. 96-97) Pouco a pouco, porém, a “entediante fidelidade” (CARTER, 2017, p. 218) aos seus movimentos denuncia à loba Alice a verdade de seu reflexo, que ela interpreta como sendo um outro tipo de sombra, outra projeção ligada ao seu corpo, de modo que, para ela, “sua relação com o espelho era agora muito mais íntima, já que ela sabia que dentro dele via a si mesma”. (*Ibid.*, p. 218)

Para Lacan, esta é uma passagem inaugural, que abre as portas para que um recém-fundado “eu” estabeleça com seu reflexo a relação entre o eu e um outro, o que constitui um primeiro passo para uma vida social, mediada pela cultura, uma vez que até então o outro – o outro materno, por exemplo – confundia-se com o “eu” na medida em que ele ainda não tinha a imagem de si mesmo como tal, não estava individuado. Assim, Lacan explica que “esse momento em que se conclui o estágio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial (...), a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas.” (LACAN, 1998, p. 101) Ao reconhecer a imagem do espelho como sua, a loba Alice perderá uma parte da identificação que tinha com seus irmãos lobos, mas ganhará, em contrapartida, uma nova dimensão humana que até então desconhecia, sendo o primeiro passo para que Alice comece a entrar nos meandros da cultura.

No processo de reconhecer-se e identificar-se com a imagem do outro, entretanto, Lacan destaca que o sujeito se funda a partir de uma *alienação*, (LACAN, 2008, p. 205) uma alienação de si mesmo, pois embora antes disso não possua nenhuma identidade, só poderá existir enquanto sujeito sob condição de se alienar ao identificar-se com o sentido do Outro,

o sentido que o Outro lhe atribui. Ao alienar-se, produz-se uma interseção entre o ser (do sujeito) e o sentido (do Outro), cujo resultado é um não-senso, (*Ibid.*, p. 206) conforme mostra o esquema abaixo, de Lacan:

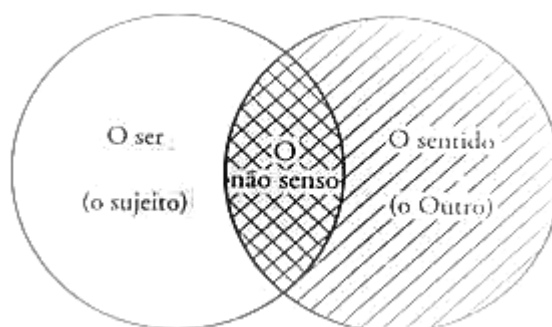


Figura 5: A alienação (LACAN, 2008, p. 207)

A esse respeito, Pissetta e Besset esclarecem que o elemento que pertence a ambos os campos – o ôntico e o da linguagem – é o não senso porque é ele “que se encontra presente no sentido, pela ambiguidade significante que revela uma falta radical de sentido e que também se presentifica no campo do ser, já que não há significante que diga o que é o sujeito.” (PISETTA; BESSET, 2011, p. 320) Mais tarde, a partir dessa intersecção, uma segunda operação se produzirá, que Lacan nomeia como *separação*, (LACAN, 2008, p. 209), isto é, o processo em que, pela falta identificada no campo do Outro, o sujeito colocará em dúvida o sentido que lhe foi atribuído – e sem o qual, no entanto, não poderia ter se tornado.

Decorre disso que Alice não se defronta apenas com a descoberta da humanidade em si, mas também com esse “não senso” fundamental que é resultado tanto de não se ter um sentido essencial (um sentido *a priori*) quanto de o sentido dado pelo Outro não bastar para dizer o ser. A escolha desse termo (“não senso”, em francês *non-sens*) por Lacan nos é particularmente relevante, sobretudo porque favorece o diálogo com a literatura carrolliana – classificada pela teoria como literatura *nonsense* – e, por esse intermédio, com o conto de Carter, ainda que o nonsense literário possua especificidades para além daquelas que a expressão “não senso” pressupõe. Além de tratar-se de uma literatura histórica e geograficamente demarcada – pois seus dois maiores nomes são Lewis Carroll e Edward Lear, que escreveram na Inglaterra vitoriana –, ela distingue-se de diversos outros gêneros e

movimentos artísticos com que, no senso comum da expressão, poderiam se confundir, como as charadas, a poesia infantil, o absurdismo e o dadaísmo, por exemplo. Isso porque, para ser *nonsense*, ela precisa possuir ao menos quatro características básicas, elencadas por Tiggges: a tensão entre o sentido e a ausência de um sentido, a criação da realidade por intermédio da linguagem, a ausência da emoção, e o jogo (*play*). (TIGGSES, 1988, p. 136) Por sua vez, Myriam Ávila indica em *Rima e solução* (1995) que “é precisamente a ausência de um ponto de repouso, a instabilidade e a instauração da dúvida que constituem o núcleo do nonsense.” (ÁVILA, 1995, p. 86)

Ausência de emoção e jogo talvez não sejam as características mais adequadas para pensar o não-senso que Lacan revela ser o resultado da alienação subjetiva, mas a tensão entre a presença e a ausência do sentido, a ideia da criação da realidade por meio da linguagem, a instabilidade e a dúvida são bastante frutíferas para pensar a condição em que os sujeitos do “não senso” se encontram. Por isso mesmo, é importante ressaltar que o não senso não é simplesmente a *ausência* do sentido, e sim a permanente oscilação entre haver e não haver sentido, além do próprio deslizamento de sentidos numa cadeia virtualmente infinita, uma indecidibilidade que é extremamente cara à obra de Carter como um todo.

Assim, vale dizer que enquanto a Alice de Carroll atravessa o espelho *literalmente* no segundo livro de suas aventuras, a loba Alice o “atravessa” em termos psicanalíticos, e a imagem do Duque, por sua vez, atravessa o espelho sem refleti-lo, na sua condição vampiresca. Chama a atenção ainda a menção dessa travessia, quando Carter escreve: “Esses olhos [do Duque] se abrem para devorar o mundo em que ele não vê, em parte alguma, um reflexo de si mesmo; ele *atravessou o espelho* e desde então vive como que do outro lado das coisas”. (CARTER, 2017, p. 212. Ênfase minha.) O que é certo em todos os casos é que atravessar o espelho traz consequências: não se passa por ele sem ser afetado por isso. No caso do Duque, por uma espécie de perda de si e um isolamento, no da loba Alice, por um reconhecimento de si e do outro como seu semelhante, e, no da Alice de Carroll, pela chegada a um local profundamente marcado pela estranheza e alteridade, o País das Maravilhas.

Outro ponto que reúne tematicamente o conto de Carter com as histórias de Carroll é a atenção que chamam para a relação de seus personagens com as noções temporais, uma relação marcada, em Carroll, pela explicitação de sua convencionalidade e abstração, e em Carter, pela percepção do tempo como um agente transformador. Essas relações podem ser pensadas a partir da noção de temporalidade explorada por Deleuze, que propõe uma concepção não linear e nem mesmo cíclica das três dimensões do tempo. Em lugar disso, ele argumenta por uma sobreposição de duas dimensões, uma divisível – que contempla o passado e o futuro – e uma indivisível – o presente, a única dimensão que “existe no tempo”. (DELEUZE, 1974, p. 6) É o tempo do paradoxo, desse modo, que possibilita a existência *simultânea* de tempos distintos, e é incompatível com a lógica linear progressiva que só enxerga os acontecimentos em uma direção. O tempo paradoxal é o tempo como se apresenta no País das Maravilhas. Afinal, na lógica linear, se Alice cresce, é apenas isso: ela cresce. Mas na lógica dos tempos simultâneos, se ela cresce no presente, em direção ao futuro, em direção ao passado ela diminui. Portanto, não pode crescer sem também diminuir em relação a si mesma num segundo tempo. Daí o diálogo com a Lagarta em que esta orienta Alice a morder o cogumelo com atenção pois “um lado a fará crescer, e o outro lado a fará diminuir” (CARROLL, 2015, p. 56), mas sem responder em qual sentido, numa confusão de vetores.

A questão do tempo reaparece em diversos momentos ao longo dos dois livros de *Alice*, desde a passagem acelerada do Coelho Branco, no começo da primeira história, que olha seu relógio e corre resmungando “Ai, meu Deus! Ai, meu Deus! Vou chegar muito atrasado!” (CARROLL, 2015a, p. 13-14) – um pouco como os adultos devem parecer às crianças – até outros diálogos em que o sentido e a natureza do tempo são problematizados. No chá com o Chapeleiro Maluco, por exemplo, Alice se queixa de que o Chapeleiro perde tempo com uma adivinha para a qual não tem a resposta, e ele replica dizendo que o tempo não é “algo” para se gastar:

– Acho que você devia ter mais o que fazer – comentou – ao invés de gastar o tempo com adivinhas sem respostas.

– Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu conheço – disse o Chapeleiro –, não falaria em gastá-lo como se ele fosse *uma* coisa. Ele é *alguém*. (CARROLL, 2015a, p. 77)

Já em *Através do espelho...*, Alice se depara com as concepções relativas ao tempo da Rainha do xadrez, que lhe parecem absurdas, como nos exemplos abaixo:

– A regra é: doce amanhã e doce ontem –, e nunca doce *hoje*.
 – Algumas vezes *tem* de ser “doce hoje” – objetou Alice.
 – Não, não pode – disse a Rainha. – Tem de ser sempre doce todos os *outros* dias: ora, o dia de hoje não é *outro* dia qualquer, como você sabe. (CARROLL, 2015b, p. 77)

– Quanto à *minha* memória, só funciona num sentido – observou Alice. – Só posso me lembrar de coisas que aconteceram antes.
 – É uma pobre espécie de memória, essa, que só funciona para trás – observou a Rainha.
 – E a *senhora*, de que tipo de coisas se lembra? – arriscou-se Alice a perguntar.
 – Oh, coisas que aconteceram daqui a quinze dias – respondeu descuidadamente a Rainha. – Por exemplo, agora – (...) –, há o caso do Mensageiro do Rei. Ele está na prisão, sendo castigado; o julgamento não começará antes de quarta-feira; e o crime, é claro, só virá no fim.
 – Vamos dizer que ele não cometa nunca o crime. E então? – sugeriu Alice.
 – Então seria ainda melhor, não seria? – disse a Rainha. (CARROLL, 2015b, p. 77-78)

No primeiro caso, o absurdo do raciocínio da Rainha se deve à sua falta de percepção de que o ontem e o amanhã – a dimensão divisível, de Deleuze – foram ou serão o *hoje* – a indivisível – em algum recorte do tempo, mas não podem ser apreendidos pelo presente porque, em relação a ele, estão sempre num ponto tarde ou cedo demais. Dizer que o doce só pode ser comido ontem ou amanhã, mas nunca hoje, equivale a dizer que não se pode comer doce jamais – de novo, uma impressão infantil sobre as regras “arbitrárias” criadas pelos adultos –, uma vez que os sujeitos no tempo só podem relembrar ou projetar esses momentos, mas não podem nunca *estar* neles de fato, a não ser por uma posição relativa, em que o hoje é o ontem de amanhã ou o amanhã de ontem.

Já no segundo exemplo, a brincadeira é dupla: a Rainha afirma se lembrar de coisas que ainda acontecerão – invertendo o sentido temporal da memória – e com isso ainda acaba

involuntariamente criando um silogismo cômico (como não parece se dar conta da ironia, sem cinismo), ao propor que a punição de um crime possa acontecer antes de ele ser cometido e, no caso de ele nunca acontecer, concluir que isso seria muito melhor. Ela não se dá conta de que se a punição vier antes do crime e ele não ocorrer, terá sido injusta. Apenas Alice, porque compreende a ordem temporal como uma ordem lógica e condicional (*se... então...*), entende que alterando o sentido com que se pensa o tempo – com a antecipação / previsão de um acontecimento futuro, do qual não se pode ter certeza – pode-se chegar a uma conclusão errada, caso a premissa seja inválida. A memória precisaria ser do passado, como a de Alice, porque o futuro não pode ser lembrado, nem adequadamente previsto. No País das Maravilhas, no entanto, onde há lei mas não muita justiça, a Rainha reivindica ter essa habilidade, provando para Alice, mais uma vez, que a sua lógica do mundo “real” não serve na dinâmica intelectual e social desse lugar encantado.

Também a loba Alice tem suas aventuras com o tempo, mas as suas são de outro tipo. Tendo sido criada por lobos, sua relação com a organização temporal é outra, pois, “como os animais selvagens, ela vive sem futuro. Habita apenas o tempo presente.” (CARTER, 2017, p. 210) É somente quando começa a menstruar, e a observar a correspondência entre seus ciclos e os ciclos da lua, que passa a compreender a ideia de temporalidade – do mundo ao seu redor e do seu próprio corpo –, uma vez que, “até então, ela não tinha qualquer noção direta de passado ou futuro, ou de duração, apenas um momento imediato e sem dimensão”. (*Ibid.*, p. 214) Além disso, por ser uma espécie de “lobisomem” fêmea, fica ainda mais notável o papel da lua (simbolizando a passagem do tempo) como agente de transformações, que transforma os homens em lobisomens, e que atua sobre Alice transformando seu corpo de menina num corpo de mulher.¹⁴⁶ É à medida que os ciclos se repetem, tornando-se um hábito, que ela entende perfeitamente “o princípio cíclico do relógio” (*Ibid.*, p. 216) – conseguindo enfim compreender a relação da movimentação do relógio com ideias abstratas como antes, agora, depois, e suas repetições –, ao contrário da Alice de Carroll que, criada

¹⁴⁶ Agradeço ao manuscrito de Carter, previamente citado, pela epifania. Nele, encontra-se escrito: “*serene and inviolable, the moon governs the metamorphoses of werewolves – the moon and menstruation?*” [serena e inviolável, a lua governa as metamorfoses dos lobisomens – a lua e a menstruação?]

entre humanos, precisa “desaprender” a lógica e as regras aprendidas em sociedade para se virar melhor no País das Maravilhas.

Um último ponto que gostaria de apresentar e discutir, encerrando a análise das relações entre “A loba Alice” e as Alices de Carroll, é a proximidade entre a loba Alice e Alice Liddell, a amiga de Lewis Carroll, a quem ele dedicou essas histórias. Muito se especulou sobre a relação de Carroll – cujo nome verdadeiro era Charles L. Dodgson – com Alice. No prefácio à edição comentada de *Alice no país das maravilhas*, Martin Gardner escreve:

Discutiu-se muito se Carroll apaixonou-se por Alice Liddell. Se com isso se quer dizer que queria se casar com ela, ou fazer amor com ela, não há o mais ligeiro indício de tal coisa. Por outro lado, sua atitude em relação a ela era a de um homem apaixonado. Sabemos que a sra. Liddell percebeu algo de insólito, tomou medidas para desencorajar a atenção de Carroll e, mais tarde, queimou todas as suas primeiras cartas para Alice. (GARDNER, 2000, p. xii)

Por sua vez, o pesquisador Morton N. Cohen disse em entrevista a Edward Guiliano:

Eu agora acredito que ele tenha feito algum tipo de proposta de casamento para os Liddells, não dizendo “posso me casar com sua filha de onze anos,” nem nada do tipo, mas talvez sugerindo que, daí a seis ou oito anos, se continuarmos nos sentindo como nos sentimos agora, alguma aliança pode ser possível?¹⁴⁷ (COHEN, 1982, p. 99. Tradução minha.)

Não há, até hoje, nenhuma prova de que Dodgson tenha molestado Alice ou que tivesse realmente intenção de se casar com ela, embora haja muitos rumores a esse respeito, inclusive alimentados pelo filho de Alice Liddell, Caryl Hargreaves. (COHEN, *loc. cit.*) Independentemente disso, no entanto, o comportamento de Dodgson era excêntrico e suspeito nesse sentido: gostava de beijar suas amiguinhas e de fotografá-las ou desenhá-las nuas, com a autorização das mães. (GARDNER, 2000, p. x-xii) Numa das fotografias que fez de Alice, *The Beggar Maid*, ela aparece vestida em farrapos, descalça, com a mão direita na posição de quem pede esmolas, o mamilo esquerdo displicentemente à mostra – um pouco

¹⁴⁷ No original: “I believe now that he made some sort of proposal of marriage to the Liddells, not saying ‘may I marry your eleven-year-old daughter,’ or anything like that, but perhaps advancing some meek suggestion that after six or eight years, if we feel the same way that we feel now, might some kind of alliance be possible?” (COHEN, 1982, p. 99)

como uma criança feral, uma “loba” Alice, poderia parecer, exceto pelo fato de estar muito limpa e bem penteada.



Figura 6: *The Beggar Maid* (1858). Fotografia de Alice Liddell por Lewis Carroll.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283092>>. Acesso em: 26 abr. 2022.

Por esse comportamento atípico – a preferência pela companhia de crianças à de adultos e a demonstração de uma atração estética/social/sexual por elas, dificilmente distinguíveis –, a posição de Dodgson no seu círculo social se assemelha à do Duque, em “A loba Alice”, que não consegue encontrar em parte alguma o seu reflexo, num profundo isolamento, e arranca as jovens de seu repouso seguro no cemitério da aldeia familiar para devorá-las, ecoando as suspeitas de que Dodgson fosse um perigo para sua comunidade. Essa aproximação – entre Dodgson e o Duque – dá novo sentido e abre margem para outras respostas à questão colocada pelo narrador do conto de Carter, quando este interroga: “Num mundo de animais e flores falantes [como *Wonderland*], ela [Alice] seria o broto de carne na boca do gentil leão: mas como pode a carne da maçã mordida recobrir sua cicatriz?” (CARTER, 2017, p. 213)

A primeira resposta o próprio conto oferece, de maneira mais clara, com a cena final, quando Alice lambe as feridas do Duque, o “gentil leão”, e quebra a maldição que recaía sobre ele, fazendo seu reflexo, enfim, voltar a aparecer – assim, recobrando sua cicatriz, fechando as feridas deixadas pelos camponeses, a comunidade a que não pertence e que o teme. Uma segunda análise, mais selvagem, insinua que, com seu afeto, não só a loba Alice salva o Duque, mas também que Alice Liddell, com sua amizade, teria resgatado Dodgson de sua solidão, do seu profundo isolamento em relação a um mundo cujas regras, a julgar pelas brincadeiras de *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, talvez lhe parecessem disparatadas.

A história real da amizade entre Alice e Dodgson não termina tão bem, pois, como mencionou Gardner (2000, p. xii), sua relação chegou ao fim depois que a família Liddell achou que já não era mais apropriada a convivência entre os dois. Já a da loba Alice e do Duque, por sua vez, não sabemos: como é de lei, Carter preferiu nos deixar um final em aberto. No entanto, o que a cena final sugere é que, embora continuem sendo indecifráveis e únicos – tão solitários quanto todos somos –, eles talvez possam encontrar um no outro o espaço para criar laços sem precisar, para isso, conformar-se a uma imagem estável e coerente; podem criar laços um com o outro, a despeito dos camponeses e da sociedade que não os compreende, sem precisar deixar de ser quem são.

Momento de concluir

Eu realmente acho que destacar o verme da rosa e colocá-lo à mostra é uma função social útil.¹⁴⁹

— Angela Carter

Petite histoire: conheci *A câmara sangrenta e outras histórias* um pouco por acaso quando, por indicação de Marina Colasanti, o clube TAG Livros enviou a coletânea de contos de Angela Carter para seus assinantes, em março de 2017. Foi um tremendo achado, mesmo que fortuito, porque embora *The Bloody Chamber* já tivesse sido publicado anos antes no Brasil pela Rocco, com o título de *O quarto do Barba Azul* (2000), a autora ainda era totalmente desconhecida para mim, e a leitura de *A câmara sangrenta* acabou sendo uma dessas experiências inquietantes e desafiadoras. De fato, terminei o livro com a sensação de que não tinha entendido muito daquelas histórias, mas fiquei impressionada com o estilo da escritora e intrigada com seu modo de se apropriar dos contos de fadas. Assim, alguns anos depois, na tentativa de elucidar uma parte da sua obscuridade cativante e do que me parecia um intrincamento labiríntico e infinito de narrativas, escolhi esse livro como tema de pesquisa para o mestrado, da qual esta dissertação é o resultado tangível.

Ao longo dos capítulos anteriores, analisamos e discutimos criticamente cada um dos contos de *A câmara sangrenta*, buscando apresentar suas leituras em diálogo com outros textos e teorias para os quais as histórias de Carter dão abertura. Nesse percurso, observamos que alguns temas e questões foram se delineando como pontos fundamentais que atravessam a obra como um todo, sedimentando nosso entendimento de como se verifica um posicionamento da autora que se transmite a partir da sua ficção. Como parte das últimas considerações, com que se encerra este trabalho, gostaríamos de chamar a atenção para eles mais uma vez, agora de uma visão mais panorâmica.

Dentre os temas que se repetem, podemos elencar alguns como os de maior destaque, como a questão da dependência econômica na sua relação com a submissão das mulheres, o

¹⁴⁹ No original: "I do think that detaching the worm from the rose and displaying it is a useful social function."

papel contraditório que as mulheres representam na manutenção de sua condição de opressão, os desafios na conquista da autonomia e da capacidade de agência, e as múltiplas formas do encontro com o outro, por exemplo. De maneira mais genérica e ampla, contudo, poderíamos dizer que as histórias de *A câmara sangrenta* trabalham com duas temáticas principais: a liberdade e o amor, em seus muitos entraves.

Quanto a esses temas, o conjunto das histórias apresenta uma visão em que tanto o social como o psíquico são fatores importantes para sua compreensão. Evidentemente, Carter não perde de vista que as instituições patriarcais são responsáveis por agregar ao problema da opressão de gênero sua componente social. Afinal, ao hierarquizar os gêneros, elevando o masculino sobre o feminino, estimular a divisão sexual do trabalho, legando às mulheres o trabalho reprodutivo e os cuidados com as crianças, e manter as mulheres financeiramente dependentes de seus pais e maridos, as estruturas patriarcais clássicas estabeleceram algumas das bases para a exclusão das mulheres do meio político e, portanto, de alcançar a autonomia e a equidade. Mesmo hoje, quando as reivindicações feministas já alcançaram considerável sucesso nesse campo, no Brasil as mulheres ocupam menos de 15% dos cargos políticos eletivos,¹⁵⁰ dedicam em média oito horas semanais a mais que os homens a tarefas domésticas,¹⁵¹ e recebem em média 20,5% menos que eles,¹⁵² entre uma série de questões que ainda não foram bem resolvidas. Tudo isso, não se pode negar, tem um forte impacto na forma como são tomadas as decisões políticas e biopolíticas que influenciam diretamente nas vidas de homens e mulheres, assim como cria uma disparidade, em termos de poder, que não pode ser combatida sem significativas transformações estruturais.

Entretanto, Carter deixa clara sua visão de que o problema não pode ser resumido a uma guerra dos sexos ou a uma disputa pelo poder apenas nos campos institucionais, na medida em que, para além dos fatores econômico e social, a autora também se posiciona a partir de

¹⁵⁰ Disponível em:

<<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2022/05/aliados-na-luta-por-mais-mulheres-na-politica>>. Acesso em: 11 jul. 2022

¹⁵¹ Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2022.

¹⁵² Disponível em:

<<https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/08/mulheres-ganham-em-media-205percent-menos-que-homens-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 11 jul. 2022

uma perspectiva psicanalítica, alinhando-se melhor com um feminismo francês, na esteira de Beauvoir, do que com o americano, em que, a exemplo de Kate Millett, há uma forte rejeição da psicanálise, como aponta Toril Moi em *Sexual/Textual Politics* (1985):

Enquanto as feministas estadunidenses dos anos 1960 começaram a denunciar Freud vigorosamente, as francesas tomaram como certo que a psicanálise poderia prover uma teoria emancipatória das questões pessoais e um caminho para a exploração do inconsciente, ambos de vital importância para a análise da opressão das mulheres na sociedade patriarcal.¹⁵³ (MOI, 2002, p. 94. Tradução minha.)

Para Carter, parece não haver dúvida de que a contradição e o conflito interno são partes fundantes da experiência humana, e de que ignorando ou tentando negar esses aspectos o feminismo, enquanto projeto emancipatório, só tem a perder. Vai neste sentido o que Marina Warner argumenta ao escrever que “parte da audácia de Angela Carter – que a tornou malquista em alguns setores do movimento feminista na década de 70 – foi ousar olhar para a instabilidade feminina, em especial para a atração que sentia pela Fera no centro mesmo da repulsa.” (WARNER, 1999, p. 345)

Sem recusar a contradição, Carter problematiza o modo como ela pode cegar para o fato de que muitas vezes, mais inconscientemente do que o contrário, aquilo que pode nos devastar é justamente aquilo que nos seduz. Assim como afirma Virginie Despentes, em *Teoria King Kong* (2006), Carter também sustenta, em sua ficção, que “ser atraída por aquilo que nos destrói sempre nos separa do poder.” (DESPENTES, 2016, p. 44) Não só do poder, seus contos sugerem, como da possibilidade de amar e de ser livre. Desse ponto de vista, a autora chama a atenção para a opressão das mulheres pelas estruturas patriarcais, mas enfatiza incansavelmente o quanto as próprias mulheres, por assimilarem os valores do patriarcado e porque, como todo mundo, operam a partir de uma divisão subjetiva, podem se tornar cúmplices na sua própria dominação.

¹⁵³ No original: “Whereas the American feminists of the 1960s had started by vigorously denouncing Freud, the French took it for granted that psychoanalysis could provide an emancipatory theory of the personal and a path to the exploration of the unconscious, both of vital importance to the analysis of the oppression of women in patriarchal society.” (MOI, 2002, p. 94)

Mais do que uma mera “acusação”, essa perspectiva ajuda a ver como uma parte considerável das correntes que nos separam da possibilidade de uma vida livre e satisfatória é composta de correntes imaginárias, cuja força, entretanto, pode ser tão intensa quanto a de amarras reais. No entanto, o próprio ato de torná-las visíveis pode ajudar a fazer com que elas se rompam ou se afrouxem, uma vez que, ao expor a sua ficcionalidade, isto é, ao expor seu caráter construído, fragiliza-se a certeza da crença em sua onipotência e imutabilidade. Fragiliza-se, nesse sentido, a crença de que a passividade, a submissão, a frustração, a melancolia, a solidão, a rivalidade, etc. definam um destino inevitável comum a todas as mulheres. Para Carter, não se trata simplesmente de assumir uma posição fálica, castradora ou masculina, pois embora em alguns casos, como em “O lobisomem”, possa ser necessário recorrer também a essas estratégias para se proteger, Carter não prega a ideia de que as mulheres precisam lutar contra *os homens* para tomar o lugar deles – o lugar de poder – na sociedade, e sim que é preciso minar as próprias *estruturas* patriarcais e desconstruir uma série de mitos que torna a feminilidade e a situação das mulheres um fardo pesado demais, e que muitas vezes as impede de experimentar a vida com mais confiança e alegria.

Lorna Sage chama a atenção para essa posição ao afirmar que Carter “temia e abominava e achava hilário o espetáculo da mulher sofredora, e (...) a crueldade dela era a medida do seu medo.”¹⁵⁴ (SAGE *apud* COOK, 2014, p. 950. Tradução minha.) De fato, com sua dureza, Carter algumas vezes podia ser cruel. Edmund Gordon, na biografia da autora, relata o comentário de Carter para Sage a respeito de seu encontro com a escritora Elizabeth Smart, sobre o qual Carter teria dito:

Foi realmente uma experiência muito peculiar, porque ela [Smart] claramente queria falar em epigramas gnômicos polidos sobre angústia e morte e tédio e eu honestamente não conseguia pensar em nada para dizer. Exceto [que] eu entendo porque os homens odeiam as mulheres e eles estão certos, sim, certos... E eu comecei a planejar um estudo sobre a mulher em

¹⁵⁴ No original: [Carter] “feared and loathed and found hilarious the spectacle of the suffering woman, and her cruelty was a measure of her fear.” (SAGE *apud* COOK, 2014, p. 950)

Jean Rhys/ E. Smart/ E. O'Brien chamado "Feridas Auto-infligidas".¹⁵⁵
(GORDON, 2016, p. 277. Tradução minha.)

Em larga medida, são essas "feridas auto-infligidas" que *A câmara sangrenta* toma como alvos, trazendo a ideia de que, na busca por liberdade, para além de enfrentar o patriarcado é preciso reinventar as formas como lidamos com a construção e a internalização da feminilidade, que podem fazer com que nos identifiquemos tanto ao sofrimento e o tornemos tão intimamente nosso que a ideia de livrar-se dele se confunda com a ameaça da perda do próprio eu, um pouco como acontece em "A senhora da casa do amor". Para Carter, sem abandonar o apego ao sofrimento, as mulheres permanecerão presas na sua própria armadilha.

Além disso, os contos de Carter nos levam a nos perguntar sobre como é possível o encontro amoroso entre homens e mulheres num mundo em que tudo parece feito para que sejam mais inimigos que aliados. Nesse sentido, a heterossexualidade dominante de todas as histórias está ligada à questão das relações entre os sexos e, no limite, às relações com o outro enquanto representante da diferença, da própria alteridade. Com isso em mente, os contos interrogam acerca das possibilidades do amor no campo dessa diferença ao mesmo tempo tão banal e tão dramática, pois talvez "homens" e "mulheres" não sejam assim tão diferentes, despidos das construções ideológicas que buscam apartá-los, mas desconstruir as significações atribuídas a essas categorias exige um esforço decidido e contínuo.

Para Carter, no entanto, a possibilidade do amor entre homens e mulheres está condicionada à relação de reciprocidade, que exige necessariamente uma desierarquização entre ambas as partes, o que pode ser verdadeiramente difícil no âmbito dessas relações, mas não é impossível, como nos propõe em "A noiva do tigre" e em "A companhia dos lobos". Afinal, é somente nas circunstâncias em que os parceiros possam se reconhecer, na sua diferença, como seres igualmente livres e dignos, que se pode abrir uma passagem para o amor desprendido, gratuito e genuíno.

¹⁵⁵ No original: "Actually, it was a very peculiar experience because she [Smart] clearly wanted to talk in polished gnomic epigrams about anguish and death and boredom and I honestly couldn't think of anything to say. Except, I understand why men hate women and they are right, yes, right... And I began to plot a study of Jean Rhys / E. Smart / E. O'Brien woman titled 'Self-inflicted Wounds'." (GORDON, 2016, p. 277)

Ao mesmo tempo, Carter também faz uma aposta no percurso contrário, a partir do qual, por amor, pode-se encontrar um caminho para a libertação. É essa sua aposta, no final de *The Sadeian Woman*, ao escrever que:

Na sua solidão diabólica, apenas a possibilidade do amor poderia acordar o libertino para o terror perfeito, imaculado. É nesse terror sagrado do amor que nós encontramos, tanto nos homens como nas próprias mulheres, a fonte de toda a oposição à emancipação das mulheres.¹⁵⁶ (CARTER, 2015, s/p. Tradução minha.)

Embora não seja a proposta do livro resolver ou solucionar essas questões, cuja complexidade torna a própria ideia de “solução” incerta, *A câmara sangrenta* acaba apontando para algumas saídas, que passam pela valorização do trabalho e da autonomia das mulheres, assim como pela recusa resoluta da posição vitimada, do auto-aprisionamento e da condenação por um destino. Quanto a isso, Carter ainda indica, em especial com *O gato de botas*, que esse caminho para a libertação pode também ser leve, com espaço para o humor, o prazer e a alegria. Essas saídas certamente não são conclusivas, mas apontam para direções a partir das quais talvez possamos fazer algo melhor de nós mesmos e dos vínculos que criamos com aqueles e aquelas com quem compartilhamos o mundo.

¹⁵⁶ No original: “In his diabolic solitude, only the possibility of love could awake the libertine to perfect, immaculate terror. It is in this holy terror of love that we find, in both men and women themselves, the source of all opposition to the emancipation of women.” (CARTER, 2015, s/p)

Bibliografia

- APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- ÁVILA, Myriam. Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear. São Paulo: Annablume, 1995. (Selo universidade; 40)
- BACCHILEGA, Christina. Not Re(a)d Once and for All: “Little Red Riding Hood”’s Voices in Performance. In: *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. University of Pennsylvania Press, 1997.
- BARBER, Paul. *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*. Yale University Press, 1988.
- BASILE, Giambattista. *Pentameron: o conto dos contos*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- BLAKE, William. Song: How sweet I roam’d from field to field... *Poetry Foundation*. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/43684/song-how-sweet-i-roamd-from-field-to-field>>.
Acesso em: 08 jul. 2022
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAYM, Nina. Posfácio. In: HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlate*. Trad. Christian Schwartz. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2011. Edição Kindle.
- BEAUMARCHAIS. *Le Barbier de Séville; Le Mariage de Figaro; La Mère Coupable*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- BEAUMONT, Mme. de.; VILLENEUVE, Mme. de. *A bela e a fera*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo* – vol. 2: a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BERESFORD, Matthew. Phantasmagoria: the Modern Vampire. In: *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books, 2008.

_____. *The White Devil: the Werewolf in European Culture*. Reaktion Books, 2013.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2002.

BROOKE, Patricia. Lyons and Tigers and Wolves - Oh my! Revisionary fairy tales in the work of Angela Carter. *Critical Survey*, vol 16, n. 1 (2004), pp. 67-88. Berghahn Books. <<http://www.jstor.org/stable/41557251>>. Acesso em 17 jun. 2020.

BROWNING, Robert. Porphyria's Lover. *Poetry Foundation*. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/46313/porphyrias-lover>>. Acesso em: 08 jul. 2022

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora 34, 2015a. (Coleção Fábula)

_____. *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora 34, 2015b. (Coleção Fábula)

CARTER, Angela. *103 contos de fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A câmara sangrenta*. Trad. Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

_____. Afterword. In: *Fireworks*. London: Vintage Classics, 2016. Kindle edition.

_____. Angela Carter. In: HAFFENDEN, John. *Novelists in interview*. Londres: Routledge, 2019.

Recurso eletrônico.

_____. Angela Carter's manuscript notes on fairy tale material. *The British Library*. Disponível em:

<<https://www.bl.uk/collection-items/angela-carters-manuscript-notes-on-fairy-tale-material#>>. Acesso em: 04 mar. 2020

_____. Interview for Marxism Today's "Left Alive". *Marxism Today*. London, Jan., 1985.

Disponível em: <<https://www.angelacarter.co.uk/interview-for-marxism-todays-left-alive>>.

Acesso em 07 jun. 2022.

_____. Manuscript notes and drafts of The Bloody Chamber by Angela Carter. *The British Library*. Disponível em:

<<https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-notes-and-drafts-of-the-bloody-chamber-by-angela-carter>>. Acesso em: 04 mar. 2020

_____. Manuscript notes and drafts of stories from The Bloody Chamber by Angela Carter.

The British Library. Disponível em:

<<https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-notes-and-drafts-of-stories-from-the-bloody-chamber-by-angela-carter>>. Acesso em: 04 mar. 2020

_____. *Shaking a leg: Collected journalism and writings*. New York: Penguin Books, 1998.

_____. The Bloody Chamber and Other Stories. In: *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*. New York: Henry Holt and Company, 1996.

_____. *The Curious Room*. London: Vintage, 1997.

_____. *The Sadeian Woman: an exercise in cultural history*. Londres: Virago, 2015. Kindle edition.

CAVALLARO, Dani. Tradition Reimagined: The Bloody Chamber and Other Stories. In: *The World of Angela Carter*. Jefferson: McFarland & Company Inc, 2011.

CHAINANI, Soman. Sadeian Tragedy: The Politics of Content Revision in Angela Carter's Snow Child. *Marvels and Tales*, 17(2), 2003, 212–235.

CHAUCER, Geoffrey. O conto da mulher de Bath. In: *Os contos de Cantuária*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

COHEN, Morton N. Lewis Carroll in a Changing World: An Interview with Morton N. Cohen., by Edward Guiliano. In: GUILIANO, Edward; KINCAID, James R. (Ed.) *Soaring with the Dodo: Essays on Lewis Carroll's Life and Art*. New York: Lewis Carroll Society of North America/University Press of Virginia, 1982. (Carroll Studies 6)

COOK, Hera. Angela Carter's "The Sadeian Woman" and Female Desire in England 1960–1975. *Women's History Review*, 23(6), 2014, p. 938–956.

COONTZ, Stephanie. *Marriage, a history: how love conquered marriage*. Nova York: Penguin Books, 2006. Edição Kindle.

CORSO, Diana; CORSO, Mario. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2005. Edição Kindle.

_____. Fantasia e sonho no país das maravilhas. In: *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011. Edição digital.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DE FRANCE, Marie. Homem-lobo. In: *Lais de Maria de França*. Trad. Antônio L. Furtado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

D'AULNOY, Marie-Catherine. *The White Cat*. Trans. John Ashbery. In: WARNER, Marina. (Ed.) *Wonder Tales: Six Stories of Enchantment*. London: Vintage, 1996.

ELIACHEFF, Caroline; HEINICH, Nathalie. *Mães-filhas: uma relação a três*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FORCATHO, Flávia. *Postmodern politics: feminism, identity, and gender in Angela Carter's "The magic toyshop", "Nights at the circus", and other selected works*. 2019. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras: Estudos Literários, UFMG, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30116>. Acesso em: 24 maio 2020.

FOUCAULT, Michel. O grande medo. In: *História da loucura: na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2020. Edição Kindle. (Coleção Estudos)

FOWL, Melinda G. Angela Carter's "The bloody chamber" revisited. *Critical Survey*, Vol. 3, N. 1, 1991, p. 71-79.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1912-1913). In: *Obras completas - Vol. 11 [1912-1914]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Luto e melancolia (1917). In: *Obras Completas - Vol. 12 [1914-1916]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. O inquietante (1919). In: *Obras completas - Vol 14 [1917-1920]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: *Obras Completas - Vol. 14 [1917-1920]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. O mal-estar na civilização (1930). In: *Obras Completas - Vol.18* [1930-1936]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. A feminilidade. In: *Obras completas - Vol. 18* [1930-1936]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARDNER, Martin. Prefácio. In: CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas e Alice Através do Espelho*. Edição comentada e ilustrada. Trad. São Paulo: Zahar, 2000.

GILBERT, Sandra M. GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2ª ed. Yale (US): Yale University Press, 2000.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GOETHE, W. O rei dos elfos. Trad. Nelson da Silva Júnior. *TransFormações em Psicologia*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 137-138, 2012. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-106X2012000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24 mai. 2020.

GORDON, Edmund. The tales of terror groove. In: *The invention of Angela Carter: a biography*. Londres: Vintage, 2017.

_____. Angela Carter: far from the fairy tale. *The Guardian*. Londres. s/p. 1 out. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/01/angela-carter-far-from-fairytale-edmund-gordon>. Acesso em: 24 mai. 2020.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição Kindle.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos dos irmãos Grimm*. Org. Dra. Clarissa Pinkola Estés. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* [1812-1815]. Trad. Christine Röhrig. Posfácio de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2018.

HART, Carina. Gothic Folklore and Fairy Tale: Negative Nostalgia. *Gothic Studies*, Edinburgh, vol. 22, issue 1, p. 1-13, mar. 2020. Disponível em: <[https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/gothic.2020.0034](https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/gothic.2020.0034)>. Acesso em: 26 mai. 2022.

HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlate*. Trad. Christian Schwartz. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2011. Edição Kindle.

HEARNE, Betsy. Beauty And The Beast: Visions and Revisions of an Old Tale: 1950-1985. *The Lion and the Unicorn*, Vol. 12, N. 2, Dez. 1988, p. 74-111.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Prefácio. In: *Fenomenologia do espírito*. Parte 1. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

HESÍODO. Mito de Prometeu e Pandora. In: *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. Trad. Fátima Murad. *Cadernos de Pesquisa*, v. 37, n. 132, set./dez. 2007. p. 595-609.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. In: CALVINO, Italo. (Org.) *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAISER, Mary. Fairy Tale as Sexual Allegory: Intertextuality in Angela Carter's 'The Bloody Chamber.' (Angela Carter). *The Review of Contemporary Fiction*, v. 14, n. 3, 1994, p. 30.

KAPLAN, E. Ann. Is the gaze male. In: FURSTENAU, M. (Org.) *The Film Theory Reader: Debates and arguments*. Londres: Routledge, 2010. p. 209-221

LA ROCHÈRE, Martine Hennard Dutheil de. Conjuring the Curse of Repetition or “Sleeping Beauty” Revamped: Angela Carter’s *Vampirella* and *The Lady of the House of Love*”, *Études de lettres*. N. 3-4 , 2011, p. 337-358.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *O seminário, livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Trad. Ary Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAU, Kimberly J. *Erotic Infidelities: Love and Enchantment in Angela Carter's The Bloody Chamber*. Wayne State University Press, 2014.

LE FANU, Sheridan. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Trad. Martha Argel; Humberto Moura Neto. São Paulo: Via Leitura, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O problema do incesto. In: *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LEWALLEN, Avis. Wayward girls but wicked women? Female sexuality in Angela Carter’s *The Bloody Chamber*. In: BLOOM, C.; DAY, G. (Org.) *Perspectives on pornography: sexuality in film and literature*. Londres: Macmillan Press, 1988. p. 144-158.

LINKIN, Harriet Kramer. Isn't It Romantic?: Angela Carter's Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in 'The Erl-King.' *Contemporary Literature*, v. 35, n. 2, 1994, p. 305–23.

MACANDREW, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. Columbia: Columbia University Press, 1980.

MAKINEN, Merja. Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality. *Feminist Review*, 42(1), 2–15, 1992.

MANLEY, Kathleen E. B. The Woman in Process in Angela Carter's "The Bloody Chamber". *Marvels & Tales*, vol. 12, n. 1 (1998), pp. 71-81. Wayne State University Press. <<http://www.jstor.org/stable/41388482>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MILLETT, Kate. Uma política sexual. Trad. Gisela da Conceição. In: *Mulheres contra homens?* Cadernos D. Quixote, n. 37. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. Londres/Nova York: Routledge, 2002.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999.

MUNFORD, Rebecca. *Decadent Daughters and Monstrous Mothers: Angela Carter and European Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013. Edição Kindle.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: LAMPHERE, Louise; ROSALDO, Michelle Zimbalist. (Org.) *A mulher, a cultura e a sociedade*. Trad. Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PERRAULT, Charles et al. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PISETTA, Maria Angélica Mello; BESSET, Vera Lopes. Alienação e separação: elementos para discussão de um caso clínico. *Psicologia em Estudo*. 2011, v. 16, n. 2, pp. 317-324. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/TgF3k89LtYpb58spCgR78Ws/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 07. jul. 2022.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

POLLOCK, Mary S. Angela Carter's animal tales: constructing the non-human. *LIT: Literature Interpretation Theory*, n. 11, vol. 1, p. 35-57, 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10436920008580256>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

RAPUCCI, Cleide. A. A mulher sadiana e as personagens femininas nos romances de Angela Carter: reverberações. *Todas as letras*, São Paulo, Edição Especial, p. 29-36, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.especial.p29-36>>. Acesso em: 24 mai. 2020

_____. 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.

ROBERTS, Steve. *The Bloody Chamber: York Notes Advanced*. London: Harlow; Longman, 2009.

ROEMER, Danielle. M.; BACCHILEGA, Christina. (Ed.). *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.

ROSSETTI, Christina. Goblin Market. *Poetry Foundation*. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/44996/goblin-market>>. Acesso em: 08 jul. 2022

SAGE, Lorna. Angela Carter: The Fairy Tale. *Marvels & Tales*, 1998, vol. 12, n. 1, pp. 52-69.

SCEATS, Sarah. Oral Sex Vampiric Transgression and the Writing of Angela Carter. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2001. v. 20, n. 1, p. 107-121. doi 10.2307464470

SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Foreword by Maxine Kumin. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. *Romeu e Julieta*. In: *Romeu e Julieta & Hamlet*. Trad. Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça e Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SHEETS, Robin Ann. Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's "The Bloody Chamber". *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 1, No. 4 (Apr., 1991), pp. 633-657. University of Texas Press. <<https://www.jstor.org/stable/3704419>> Acesso em: 20 nov. 2019.

SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: *Contos clássicos de vampiro*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2015. Edição Kindle.

SIMPSON, Helen. Introduction. In: *The Bloody Chamber*. London: Vintage Books, 2012. Kindle Edition.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Márcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

STRAPAROLA, Giovan Francesco. Constantino and his Wonderful Cat. In: *The Pleasant Nights* - vol. 2. Transl. W. G. Waters. Toronto: University of Toronto Press, 2012. Kindle edition.

TATAR, Maria. (Org.) *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TIGGES, Wim. What nonsense is not. In: *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Ed. Rodopi B. V., 1988.

TREVENNA, Joanne. Gender as Performance: Questioning the 'Butlerification' of Angela Carter's fiction. *Journal of Gender Studies*. 11:3, 267-276 (2002). <<http://dx.doi.org/10.1080/0958923022000021250>> Acesso em: 20 nov. 2019.

URBANO, Isadora S. V. R. A crítica literária em manuscritos de Angela Carter: considerações sobre *A câmara sangrenta* e outros contos. *Scripta Alumni*, v. 23, 2020. Disponível em:

<<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/1608>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; BENZAQUÉM DE ARAÚJO, Ricardo. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew (Ed.). *The female gothic: new directions*. Palgrave Macmillan, 2009.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: Sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILLIAMS, Anne The house of Bluebeard. The female plot of gothic fiction. In: _____. *Art of Darkness: a poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995/2009.

ZIPES, Jack. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. USA: Oxford University Press, 2000.