

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*

Cleide Antonia Rapucci**

RAPUCCI, Cleide A. 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.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo a análise dos contos “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Tiger’s Bride” de Angela Carter, tendo em vista o processo de palimpsesto de sua escritura: raspa-se o texto “original” e escreve-se por cima. O conto de fadas “A Bela e a Fera” passa a ser mostrado “pelo avesso”: seu conteúdo latente é escancarado ao leitor, expõem-se as raízes do patriarcado e denuncia-se a condição da mulher diante do peso da tradição.

Unitermos: Angela Carter, “The Courtship of Mr. Lyon”, “The Tiger’s Bride”, personagens femininas.

INTRODUÇÃO

I’m in the demythologising business.
(Angela Carter)¹

Coube aos realistas mágicos o mérito de redescobrir o folclore e fazer a escavação dos aspectos mais enterrados pela civilização. Os pós-modernos levam ao máximo o recurso da intertextualidade, às vezes num processo de palimpsesto: raspando o texto e escrevendo por cima. Usam para isso a paródia e o pastiche. Assim, há uma dupla escavação: escava-

*Este estudo é parte integrante da tese “*Exposta ao vento e ao sol*”: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter.

**Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista - Av. Dom Antonio, 2100 - 19800-000 - Assis - SP

¹ CARTER, A., Notes from the front line. In: *On Gender and Writing*, p.p. 71.

se o folclore, escavam-se os textos já escritos sobre o folclore. É dessa forma que o conto de fadas é reescrito pelos realistas mágicos pós-modernos²: Italo Calvino, na Itália; Margaret Atwood, no Canadá; Donald Barthelme e Robert Coover, nos Estados Unidos; e Angela Carter, na Inglaterra.

O que esses autores fazem ficou conhecido como “keep the name, change the game” (mantém-se o nome, vira-se o jogo). Os contos de fadas passam a ser mostrados “pelo avesso”, ou seja, seu conteúdo latente é escancarado ao leitor e, na maioria das vezes, o jogo se passa nos tempos atuais.

O leitor percebe a tática e passa a compreender que se está falando do homem/mulher modernos (ou pós-modernos...). No caso de Angela Carter, expõem-se as raízes do patriarcado, denuncia-se a submissão feminina, mas, na maior parte do tempo, vira-se mesmo o jogo: a mulher deixa de ser um “vazio esperando” (Carter, 1979), e passa a ser agente de seu próprio destino.

Em entrevista a John Haffenden (1985), Angela Carter deixa claros seus propósitos desmistificadores no todo de sua obra e, em especial, em *The Bloody Chamber and Other Stories* (1981), coletânea à qual pertencem os dois contos discutidos neste estudo.³ A respeito do uso do folclore, ela afirma que, na Inglaterra, o escritor tem que inventar muito mais do que Márquez ou Rushdie, já que naquele país não há uma classe camponesa supersticiosa e iletrada com uma rica herança ficcional abstrusa. Dessa forma, a autora confessa, sem a angústia da influência, a hipertextualidade em sua obra:

But I realize that I tend to use other people's books, European literature, as though it were that kind of folklore.
(Haffenden, 1985)

Haffenden diz a Angela Carter, na mesma entrevista, que o uso que ela faz do folclore dá a alguns leitores a impressão de que ela lhes está oferecendo paisagens mentais alternativas (realidades do sonho, fantasias escapistas, excursões encantadas) enquanto deveria estar criticando estruturas e atitudes sociais reais. A resposta de Angela Carter é pronta: “I don't mind being called a spell-binder. Telling stories is a perfectly honourable thing to do” (Haffenden, 1985). Ela diz ainda que os sonhos são reais enquanto sonhos. De fato, acreditamos que os leitores mais atentos e maduros não terão dificuldades para perceber que, embora sua prosa seja “encantadora”, não é, em absoluto, escapista. Pelo contrário, está profundamente calcada no real, na crítica ao patriarcado.

Angela Carter discorda de Bruno Bettelheim (1988) na visão que ele apresenta dos contos de fadas em *The Uses of Enchantment* (traduzido em português, talvez não muito apropriadamente, como *A psicanálise dos contos de fadas*). Ela havia lido Bettelheim antes de escrever *The Bloody Chamber* e estava interessada no conteúdo psicanalítico das histórias:

RAPUCCI, Cleide A. 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.

2 Para uma discussão mais sistematizada a respeito dos termos “realismo mágico” e “pós-modernismo”, q.v. o capítulo I (“A escritura carteriana”) em Rapucci, 1997.

3 A coletânea *The Bloody Chamber and Other Stories* foi publicada em 1979. Neste estudo, estamos utilizando a edição de 1981. O conto “The Courtship of Mr. Lyon” apareceu inicialmente na *Vogue* britânica.

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

Everyone knows that Bettelheim is terrific with children, but I think he is sometimes wrong. I’m not sure that fairy tales are as consoling as he suggests. (Haffenden, 1985)

A autora prefere Robert Darnton que, no livro *The Great Cat Massacre*, escreve um longo ensaio que “realmente vai ao encontro da escola psicanalítica de interpretação de contos de fadas” (Haffenden, 1985). Angela Carter afirma que Darnton não vê “conteúdo latente” nas histórias de fadas, pois são explícitas sobre canibalismo, incesto, bestialidade e infanticídio. Assim, ela enfatiza que “algumas das histórias de *The Bloody Chamber* são o resultado de violenta luta com Bettelheim”.

O propósito de Angela Carter com *The Bloody Chamber* foi, segundo ela própria, “extrair o conteúdo latente das histórias tradicionais” (Haffenden, 1985). Ela não aceita o termo “versão”, nem a denominação dada pela edição americana, de “*adult fairy tales*”. Com efeito, o termo “adult” praticamente tacha os contos como pornográficos, como nas expressões “adult films” ou “adult entertainment”.

No uso que Angela Carter faz dos contos de fadas está mais uma vez sua posição de autora pós-moderna, que não vê fronteiras entre cultura de massa e cultura erudita:

I had a perfectly regular education, and indeed I’m a rather booksy person, but I do tend to regard all aspects of culture as coming in on the same level. If fairy tales are the fiction of the poor, then perhaps Paradise Lost is the folklore of the educated (Haffenden, 1985).

Com frequência, Angela Carter coloca-se como uma escritora que é, principalmente, leitora. Ou seja, trata-se de uma escritora que lê para escrever, e escreve sobre o que lê, já superada, como afirmamos anteriormente, a angústia da influência. Nas “Notes from the front line” declara:

(Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new reading 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, 1983)

É o virar do jogo, o novo modo de olhar, uma nova leitura. Nesse mesmo ensaio, Angela Carter reforça mais um vez sua posição desmistificadora: “Estou interessada em mitos, embora esteja muito mais interessada em folclore, simplesmente porque são mentiras extraordinárias destinadas a fazer as pessoas deixarem de ser livres” (Carter, 1983). É o que ela já afirmara de forma categórica em *The Sadeian Woman*, a respeito da relação mulher/mito:

All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway (Carter, 1979).

Portanto, o que temos nessa releitura que Angela Carter faz do folclore e do mito é, sobretudo, uma posição crítica, em que o(a) narrador(a) dificilmente será ingênuo(a). Quando o for, será de tal forma a incomodar o leitor, como veremos em uma das recriações de “A Bela e a Fera”. O leitor não deve esperar da prosa de Angela Carter o consolo, o alívio, o anestésico. Engana-se aquele leitor que pretender fazer uma viagem puramente escapista. De qualquer modo, parece-nos que há um pouco de um e um pouco do outro, não da forma simplista, mas num blakiano “abraço de contrários”: o leitor - ou talvez fosse melhor, a leitora - encontrará algum consolo na força e determinação das heroínas, a quem coube virar o jogo. E, por ser mágico, esse realismo traz o recreio da fantasia, as excursões pelo encantado, que fica “bem ali do lado”.

Os críticos que analisam o mito e o folclore na obra de Angela Carter observam que o que ela reverte é justamente a *função* do mito, que é a de um poderoso censor cultural, punidor de todo tipo de desvio. É este aspecto que Michele Grossman (1988) discute a respeito de *The Bloody Chamber*, sintetizando assim o papel do mito na obra de Angela Carter:

Although Carter sees mythology, both classical and current, as heavily implicated in the creation and maintenance of oppressive ideology, she is unwilling to deny its value as the cultural document of record; she chooses instead to make brilliant use of myth, fairy tale, and folktale as a means of critiquing contemporary culture and offering new directions for it by rewriting old stories.

Esse posicionamento faz parte da autoconsciência de Angela Carter de seu papel de escritora: não cabe ao escritor descartar as velhas garrafas, mas sim enchê-las de vinho novo. Só então, ainda que as garrafas venham a explodir, ou justamente aí, o escritor terá cumprido sua tarefa.

O ESTADO DA QUESTÃO

As duas recriações que Angela Carter faz de “A Bela e a Fera” ilustram perfeitamente sua posição em relação ao mito. “The courtship of Mr. Lyon” trabalha o tradicional: a Bela resgata, “por amor”, a condição humana da Fera. É nas entrelinhas do texto supercodificado que o leitor pode verificar a ironia. Aparentemente reforçando o mito, ela está na verdade expondo-o, questionando aquilo que ela chama de “chantagem moral”.

RAPUCCI, Cleide A. 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.

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

Já em “The Tiger’s Bride”, o desfecho é outro: a Bela, que é quem narra, despe-se de sua condição humana, despe-se da sua própria pele, adquirindo “belos pêlos”, aceitando, assim, a natureza da Fera. É nesse conto que temos um dos melhores exemplos da “luta furiosa” que a própria Angela Carter afirmou ter travado com Bettelheim.

Avis Lewallen (1988) discorda pelo menos em um ponto de Patricia Duncker (1984) que acredita que Carter esteja “rewriting the tales within the strait - jacket of their original structures” (p. 6), fazendo com que os contos apenas reflitam a realidade do poder e posse associados à sexualidade masculina, utilizando também sua linguagem. Lewallen observa que Duncker não percebeu o uso da ironia em Carter, claramente ilustrado pelas duas versões contrastantes de “A Bela e a Fera”. Lewallen defende que, pela ironia, Carter critica a estrutura patriarcal.

Merja Makinen (1992) chama a atenção para o significado do leão e do tigre nesses contos: “something other than man”; “otherness, a savage and magnificent power, outside of humanity”. Prossegue Makinen (1992):

In both cases the beasts signify a sensuality that the women have been taught might devour them, but which, when embraced, gives them power, strength and a new awareness of both self and other.

Melinda G. Fowl (1991) faz uma análise textual de “The Tiger’s Bride” quanto ao relacionamento entre as duas personagens em sua mútua experiência de medo e desejo, explorando os termos binários da narrativa (nudez x máscaras; liberdade x aprisionamento; extinção x coexistência mútua).

A BELA E A FERA

“A Bela e a Fera” pertence ao ciclo do noivo-animal, e a versão mais conhecida é a de Madame Leprince de Beaumont, que foi editada em 1757. A heroína é a mais nova das três filhas de um mercador que perde toda a sua fortuna. As moças são bonitas, mas a caçula é a mais formosa, conhecida como a “Pequena Bela”. As irmãs são egoístas, o que evidencia ainda mais a modéstia da Bela. As duas não suportam a vida medíocre que levam após a ruína do pai; apenas Bela é resignada.

Tentando recuperar sua fortuna, o pai viaja e pergunta às filhas o que querem que lhes traga na volta. As duas irmãs mais velhas pedem presentes caros; Bela pede apenas uma rosa. O pai não consegue seu intento e, na volta, perde-se na floresta. Abriga-se num palácio, onde encontra comida e abrigo; porém, não vê ninguém ali.

Ao partir, colhe no jardim algumas rosas para a Bela. Nesse momento, aparece a Fera, ameaçando-o de morte pelo roubo, a não ser que ele

envie uma das filhas para morrer em seu lugar. Caso isso não aconteça, o pai deverá voltar dentro de três meses para morrer. A Fera dá ao mercador um cofre cheio de ouro.

Os irmãos oferecem-se para matar a Fera, mas o pai não permite, temendo por eles. Bela insiste em ir até a Fera no lugar do pai. Com o ouro trazido pelo pai, as duas irmãs fazem bons casamentos.

Após três meses, mesmo contra a vontade do pai, Bela o acompanha até o palácio da Fera. Bela responde à Fera que está ali por livre e espontânea vontade e então a Fera diz ao pai para partir.

Ela é muito bem tratada no palácio e todas as noites, durante o jantar, a Fera visita Bela, que passa a aguardar esse momento que a livra da solidão. Ao término da visita, a Fera sempre pede à Bela que seja sua esposa, mas ela recusa, o que muito entristece a Fera.

Após três meses, a Fera pede-lhe que ao menos nunca o abandone. Ela promete, mas pede para visitar o pai, já que vira no espelho que ele está quase morrendo por causa dela. A Fera dá-lhe uma semana, mas lhe diz que, se não voltar, ele morrerá.

Bela acaba se demorando mais, por influência das irmãs, e na décima noite ela sonha com a Fera que a recrimina agonizante. Bela quer voltar e é magicamente transportada até ele, encontrando-o à beira da morte. A Bela percebe que o ama e diz que deseja se casar com ele. A Fera, então, transforma-se em príncipe. O pai reúne-se a ela; as irmãs são transformadas em estátuas.

A análise feita por Bettelheim (1988) chama a atenção para o simbolismo da rosa. Roubando a rosa para a filha, o pai lhe mostra seu amor e antecipa a perda da sua condição de donzela, já que a flor partida ou a rosa arrancada simboliza a perda da virgindade. Já para Joseph L. Henderson (1964), a encomenda da rosa branca simboliza a bondade de Bela.

Bettelheim analisa também a questão da aparência/essência: a Fera, apesar do aspecto, é uma pessoa tão bela quanto a Bela. Henderson, por outro lado, lembra a natureza dúbia da Fera: concedendo ao pai o prazo de três meses para voltar ao palácio, está agindo de forma contrária ao seu “mau” caráter, principalmente porque lhe dá o ouro. O próprio pai comenta que a Fera parece ser, a um tempo, bondosa e cruel.

Bettelheim reforça que “A Bela e a Fera” é o conto que deixa mais claro para a criança que a ligação edípica com os pais é algo natural, de conseqüências positivas se durante o amadurecimento for transferido do pai para o amado. Nesse conto, o conflito de Bela é estar entre o amor pelo pai e as necessidades da Fera. Só depois que decide abandonar a casa do pai para juntar-se à Fera, rompendo os laços edípicos, é que o sexo para ela se torna belo.

De acordo com Bettelheim (1988), o início do conto propõe a visão imatura de que o homem tenha uma existência dualista (animal e racional). No processo de maturação, estes aspectos devem se unir, permitindo alcançar a realização humana completa. A essência da história está no crescimento de Bela no decorrer do processo. O casamento da Bela com

RAPUCCI, Cleide A. 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.

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

a antiga Fera simbolizaria a cura do rompimento pernicioso entre os aspectos animais e os aspectos superiores do homem. Bettelheim (1988) vai mais longe: o casamento da Bela com a Fera é a humanização e socialização do id pelo superego:

Cada conto de fadas é um espelho mágico que reflete alguns aspectos de nosso mundo interior, e dos passos necessários para evoluirmos da imaturidade para a maturidade.

Uma afirmação como essa é o que Angela Carter chama “nonsense” consolador e é o que ela rebate em suas recriações de “A Bela e a Fera”.

Em sua análise, Henderson usa esse conto para falar das mulheres modernas, que participam dos “mitos masculinos do herói”, que as tornam “imitações de homens”, fazendo-as sepultar sua feminilidade. Assim, esse conto ajudaria esse tipo de mulher, dispondo-a “a transformar-se numa mulher de tipo mais submisso”, num processo de despertar progressivo (p. 137). Ele também ressalta que, pelo simbolismo do conto, a Bela representa qualquer jovem ou mulher envolvida numa ligação afetiva com o pai, ainda que de natureza espiritual. É a mesma interpretação de Bettelheim: aprendendo a amar a Fera, ela passa a aceitar o componente erótico do desejo inicial que fora reprimido por medo do incesto. Ela, então, liberta-se das forças repressivas que a envolvem.

Mais “nonsense” consolador? Angela Carter diria que sim. Na sua tradução de *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales* (1982), ela explica que os exemplos morais dos contos de fadas visam ao sistema ideológico simplista de que as crianças devem apenas ser boas para merecerem finais felizes. Para ela, a felicidade da Bela fundamenta-se na qualidade abstrata da virtude: a moral está em algo indefinível, não em “fazer bem”, “fazer corretamente”, mas em “fazer o bem” (p. 125-28).

Sylvia Bryant (1989), em seu estudo sobre as duas recriações de Carter sobre “A Bela e a Fera”, defende que a idéia da recompensa baseada na bondade é um problema, especialmente para as mulheres que buscam sua própria história e experiência. Assim, a história da mulher baseada na bondade, pureza e docilidade é a do homem (p. 439-53).

Por isso, Angela Carter vem quebrar os mitos: não quer repetir a história, mas trazer o vinho novo para explodir as garrafas, numa atitude iconoclasta. Bryant aponta os “*topoi*” que caracterizam o papel da Bela tradicional: a esposa ideal, a mãe/ajudante, a boa irmã, aquela disposta ao sacrifício, além de culpada em relação ao pai e à Fera. O olhar que controla a narrativa é o masculino, numa perspectiva de *voyeur*. Beleza e bondade são sinônimos. Além do que, a Bela é lograda, pois não “leva o que negociou”, ou seja, quis ficar com a Fera e ganhou um Príncipe.

A BELA

Em “The Courtship of Mr. Lyon” a história original é mantida, narrada em terceira pessoa; trazida, contudo, para a modernidade da Inglaterra do século XX. A voz da autora implícita, porém, está o tempo todo lembrando o(a) leitor(a) sobre o “nonsense” consolador.

Já no primeiro parágrafo, temos o olhar da Bela que, da janela da cozinha, vê o mundo exterior todo coberto de neve. A “linda garota”, confinada nesse espaço, “interrompe seus afazeres na cozinha pobre” para olhar para a estrada. O leitor atento percebe as intenções do narrador: a Bela está restrita ao mundo da cozinha pobre, não tem acesso à estrada, que é “branca e intata como uma peça espalhada de cetim para vestido de noiva”. O vestido de noiva ainda nem foi costurado. Bela espera (pelo casamento e pelo pai). O pai está demorando. As linhas telefônicas (indício de modernidade) foram cortadas pela neve. A preocupação da Bela vem mesclada ao discurso do narrador: “The roads are bad. I hope he’ll be safe” (Carter, 1981). O primeiro parágrafo traz exemplos do discurso esquizofrênico, na riqueza das aliterações: “*whi*le *sti*ll the soft *fl*akes *fl*oated down”.

A “câmera” focaliza então o pai, no carro atolado na neve: totalmente arruinado, sem dinheiro ao menos para comprar para a filhinha a rosa branca que ela tanto quer. Procurando ajuda, ele chega ao palácio da Fera, onde tudo é muito luxuoso. A obsessão com detalhes é visível: a aldrava da porta de mogno, em forma de cabeça de leão, é de ouro; há muitas flores em jarras de cristal. É primavera lá dentro, mas não há vivente algum ali.

O pai percebe que “as leis do mundo que ele conhecia não funcionam ali”, pois “os ricos são excêntricos” e aquele era certamente um “homem extremamente abastado”. Obviamente o texto se refere à magia do local, mas a ironia do narrador está de fato afirmando que ali estão as leis do patriarcado e, principalmente, as leis econômicas. Tudo o que o pai quer é voltar a ser rico, como aquele “homem”.

Uma figura importante neste conto é a cachorra *spaniel*, que usa um colar de diamantes em lugar de coleira. O animal faz as vezes de criado, conduzindo o pai da Bela à mesa do jantar. O pai atribui o colar à riqueza e excentricidade do proprietário. Visto que a cachorra funciona como uma espécie de porta-voz da Fera, sua função aqui é a de pegar no laço do colar aqueles que se deslumbram com a ostentação.

Perto do telefone há o cartão de uma oficina mecânica que tem um serviço de resgate vinte e quatro horas (outro indicício de modernidade). O mecânico avisa que a conta será paga pelo anfitrião: “It was the master’s custom”. Fica a nossa pergunta: com que frequência o “master” costuma atrair pais de Belas para seu palácio? Quantas tentativas já fez?

A cena em que o pai apanha a rosa apresenta um trocadilho com a palavra “rose”, além de várias aliterações:

RAPUCCI, Cleide A. 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.

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

... *perfect rose that might have been the last rose left living in all the white winter.*”

... *rose a mighty, furious roaring... Beauty’s father stole the rose.*” (Carter, 1981, grifo nosso).

A palavra “rose”, espalhada no espaço em branco, significa, nos dois primeiros grifos e no último, “rosa”, enquanto em “rose a mighty, furious roaring”, reforçado pela aliteração, temos o passado de “rise”, ou seja, a rosa que despertou a fúria da Fera. Dessa forma, a rosa fica caracterizada como principal símbolo da ligação entre a Bela e a Fera.

A Fera tem, nesse conto, cabeça, juba e patas de leão; usa, porém, um *smoking* de brocado vermelho. Ao ver a fotografia da Bela, a Fera percebe que a câmera capturara um certo olhar de doçura e gravidade, “como se os olhos dela pudessem penetrar as aparências e ver a tua alma.” Estamos diante do hiper-real, a fotografia parece estar viva: “the Beast took good care not to scratch the surface with his claws”. E propõe a troca: ““Take her the rose, then, but bring her to dinner””.

A reação da Bela é de medo, “porque um leão é um leão e um homem é um homem”. Novamente a ironia do narrador, já que leão e homem aqui são apenas um. Ele não gosta de empregados, devido à sua diversidade (“otherness”). “How strange he was”, pensa a Bela constataando sua “desconcertante diferença”. Ela mesma se sente “Miss Lamb, spotless, sacrificial”. Para ter esse distanciamento e perceber sua verdadeira situação, a Bela neste conto não pode ser tão ingênua quanto a do conto tradicional. Ela sabe que sua permanência com a Fera é “o preço da boa fortuna do pai”. Ela está, portanto, negociando e conhece o valor de troca.

O narrador interfere, tentando pegar o leitor na armadilha do conto tradicional:

Do not think she had no will of her own; only, she was possessed by a sense of obligation to unusual degree and, besides, she would gladly have gone to the ends of the earth for her father, whom she loved dearly (Carter, 1981).

O parágrafo seguinte, contudo, não descreve o fim do mundo, mas seu quarto ricamente decorado no palácio da Fera. É esse o jogo irônico do narrador em “The Courtship of Mr. Lyon”: o conto é apenas aparentemente similar ao tradicional. O elemento novo fica aqui a cargo do narrador, que sutilmente vai “virando o jogo”. A desmistificação é feita com muita sagacidade.

A Bela sente saudade do “lar malcuidado de sua pobreza” e acha pungente o luxo ao seu redor, pois não dá prazer ao seu proprietário; porém, não deixa de notar que a cachorra que lhe faz companhia usava, naquele dia, uma gargantilha de turquesas. A Fera, insistentemente, renova a armadilha.

O símbolo do leão é crucial nesta narrativa. Bela nota que a voz escura dele parece vir de uma “caverna cheia de ecos”, enquanto sua juba irradia como um halo à luz da lareira e ela pensa no leão alado com sua pata sobre o Evangelho, em São Marcos. O claro-escuro remete-nos ao símbolo dúbio do leão. Segundo Chevalier & Gheerbrant (1990), o leão é o símbolo solar, luminoso ao extremo e, sendo o *rei dos animais*, está imbuído das qualidades e defeitos inerentes à sua categoria. Encarna o poder, mas, cego pela própria luz, pode tornar-se um tirano. Justamente seu rugido profundo e sua goela evocam o simbolismo sombrio e ctoniano.

A Bela e a Fera tentam, cada um, vencer sua timidez, e é nesse ponto que se encontram:

He forced himself to master his shyness, which was that of a wild creature, and so she contrived to master her own — to such effect that soon she was chattering away to him as if she had known him all her life (Carter, 1981).

Quando ele lhe beija a mão pela primeira vez, ela sente compaixão. Nesse momento, ela se vê refletida nos olhos que a olham:

He drew back his head and gazed at her with his green, inscrutable eyes, in which she saw her face repeated twice, as small as if it were in bud (Carter, 1981).

Ver seu rosto refletido nos olhos dele duas vezes, “tão pequeno como se estivesse em botão”, envia-nos à armadilha do olhar e à rosa. É um indício de que ela está sendo aprisionada, novamente pela rosa (em botão).

Bela está feliz ali: lê, borda, passeia pelo jardim murado, entre as rosas desfolhadas. Sente-se em férias. Porém, com o telefonema do pai, ela tem que partir e a Fera lhe pergunta: “You will come back to me? It will be lonely here, without you”. Ela promete voltar no fim do inverno e entra no táxi.

Porém, em Londres, ela encontra “calor humano”; lá não se “está à mercê dos elementos”. O pai dela está rico de novo e agora, no hotel luxuoso, ela conhece um tipo de vida que nunca experimentara, pois o pai havia se arruinado “antes de o nascimento dela matar a mãe”. Édipo realmente se configura aqui, além de mais uma “culpa” para a Bela.

O pai recuperara a fortuna devido à influência dos advogados da Fera, mas agora a Fera lhes parece apenas algum espírito bom que lhes sorrira e os deixara partir. Ela literalmente lhe paga o preço: envia-lhe rosas brancas, “em troca das que ele lhe havia dado”. Sente-se então em “perfeita liberdade”, como se tivesse “saído intata de algum perigo”. Contudo, ela não percebera que devolver aquelas rosas não bastava: ela já estava aprisionada, em botão, nos olhos da Fera. Aquelas são flores de estufa (novamente o simulacro) e ela não percebe que o inverno está quase acabando.

RAPUCCI, Cleide A. 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.

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

No espelho, ela se vê Bela: as linhas ao redor da boca estão se transformando, acentuando sua personalidade, a doçura dando lugar a uma leve petulância. O narrador afirma que ela sorri muito para o espelho e o rosto que sorri de volta não é exatamente o mesmo que ela vira nos olhos da Fera. Estaria se libertando? Estaria Bela libertando-se do mito, deixando de ser submissa? No lugar de bela, sua face está adquirindo um “certo verniz de afetação que caracteriza certos gatos caros, refinados, mimados.”

Trata-se, porém, de uma pista falsa; “o transe em frente ao espelho se quebra”, quando ela ouve a batida da cachorra *spaniel* que, suja e cansada, a faz entender que devem voltar. Passaram-se três meses e Bela toma o último trem, pois “sabe que a Fera está morrendo.”

Toda a paisagem, no jardim, é de desolação, como se fosse ainda dezembro: “the ground was hard as iron”, “the skirts of the dark cypress moved on the chill wind with a mournful rustle”; até mesmo as roseiras parecem que não vão florescer.

Apenas uma janela está tenuamente iluminada, “the thin ghost of a light on the verge of extinction”. O interior da casa encontra-se igualmente desolado: “doleful groaning of the hinges”, “perfect darkness”, “the tapers in the chandelier had drowned in their own ax”, “cobwebs”, “the flowers in the glass jars were dead”, “dust, everywhere; and it was cold”, “air of exhaustion”, “despair in the house”, “physical disillusion”. Esse levantamento das expressões que descrevem o interior da casa mostra que Bela está, literalmente, adentrando a caverna escura que o rugido do leão lhe prenunciara. Já não há mais radiância, ela está pronta para conhecer o interior.

Subindo as escadas, ela encontra ratos e aranhas, e o quarto da Fera é muito modesto e despojado. Nada há da saturação e redundância do que Baudrillard (1972) chama o “envoltório teatral e barroco da propriedade doméstica”. Não há cortinas nem tapetes, nada que indique a compulsão ansiosa de seqüestração, a obsessão da posse. As rosas que ela lhe enviara estão mortas.

A Bela nota que ele possui pálpebras e o narrador pergunta: “Como é que ela nunca notara antes que os olhos de ágata dele tinham pálpebras, como de um homem? Será porque ela havia visto somente o próprio rosto ali refletido?”.

Ele diz que está morrendo, pois desde a sua partida ele não consegue caçar, já que “descobriu não ter estômago para matar os animaizinhos”. Ela se atira sobre ele e cobre-lhe as patas de beijos: ““Don’t die, Beast! If you’ll have me, I’ll never leave you””. Há então a metamorfose, e ela tem nos braços não mais um leão mas um homem de nariz quebrado, como o de um boxeador.

O belo homem diz querer tomar café da manhã, se ela lhe fizer companhia: pela primeira vez serão comensais, unidos pela mesma humanidade. O conto termina com a cena do jardim:

Mr. and Mrs. Lyon walk in the garden; the old spaniel drowns on the grass, in a drift of fallen petals (Carter, 1981).

Observa-se novamente a ironia do narrador em “Mr. and Mrs Lyon”, o que já estava, em forma de prolepse, no próprio título do conto: “A corte do sr. Leão”. Nem no título ele fora Fera. Não teria sido sempre “sr. Leão”, usando truques para conquistar Bela, que cai na sua chantagem? Angela Carter considera “A Bela e a Fera” uma propaganda para a chantagem moral: “quando a Fera diz que está morrendo por causa de Bela, a única coisa moralmente correta para ela dizer àquela altura seria: ‘então morra’” (Haffenden, 1985).

A cachorra *spaniel* pode, finalmente, relaxar. Sua missão está cumprida e ela pode cochilar no monte de pétalas caídas. A rosa também já cumpriu sua missão: pode soltar as pétalas. O botão completou seu ciclo, na defloração.

A FERA

“The Tiger’s Bride”, como o próprio título sugere, muda o enfoque: enquanto o conto anterior tratava do “Sr. Lyon”, este centra-se na “noiva”, que é a quem cabe o ponto de vista. Se no conto anterior a metamorfose ocorria com o leão, a quem cabia o título, aqui a transformação se dará em relação à mulher.

Narrando em primeira pessoa, ela inicia o conto de forma abrupta: “Meu pai me perdeu para a Fera nas cartas”. Ela e o pai vêm dos “países gelados do norte”, isto é, da Rússia, para a “terra maravilhosa onde crescem os limoeiros”, a Itália: “ah! you think you’ve come to the blessed plot where the lion lies down with the lamb”. Romanticamente, a Mignon de Goethe faz-se aqui presente.

Contudo, desde o início, o leitor percebe que não se trata propriamente de uma “ovelha”; ela fala do “cinismo furioso” com que observou o pai perder sua herança. Não teremos, portanto, a Bela submissa; pelo contrário, ela se refere a si mesma como “a garota” ou “a jovem”, e nunca como Bela. Apenas a senhoria exclama ‘Che bella!’

Desde pequena teve bochechas rosadas e, tendo nascido no dia de Natal, a babá a chamava sua “Rosa de Natal”. A narradora faz uma série de associações à imagem da rosa, que terá nesse conto um significado bem diferente:

My mother did not blossom long; bartered for her dowry to such a feckless sprig of the Russian nobility that she soon died of his gaming, his whoring, his agonizing repentances (Carter, 1981).

RAPUCCI, Cleide A. 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.

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

O pai é, portanto, o culpado pela morte da mãe e não a garota, como no conto anterior. Além disso, a Fera dá a ela a rosa, que tira da lapela: essa rosa não se configura como o elemento de aproximação, ou troca, entre eles. Ela não a pedira; ele lhe dá, não havendo, assim, o roubo e o débito “simbólico” do conto anterior e do tradicional. O débito aqui ocorre, explícito, no jogo de cartas, e é apenas do pai. Despetalar a rosa com as próprias mãos é um indício de que, aqui, a jovem está no comando. Tudo o que ela fará será por vontade própria e não por culpa ou sacrifício.

Ela refere-se à Fera como “Milord”, que é caracterizado pela camuflagem e máscaras. Ele usa perfume em excesso: “Ele deve se banhar em perfume; pôr as camisas e a roupa branca de molho em perfume; que cheiro será que ele tem, que precisa de tanta camuflagem?”.

Ela o descreve como um homem elegante, porém bidimensional: ele usa “uma máscara com um rosto de homem muito bonito pintado nela”. Usa também peruca e gravata alta de seda (a musicalidade de “silk stock stuck...”), além de luvas, o que faz dele uma “figura carnavalesca”. Temos aqui o simulacro de que fala Baudrillard e que é atualizado por Angela Carter sempre de forma “literal”: sua ficção traz feras mascaradas, marionetes, mulheres mecânicas, todas simulacros de seres humanos.

A Fera, porém, só não consegue simular na fala, pois tem seu “discurso impedido pelo rugir” e assim, seu camareiro torna-se seu porta-voz e fala por ele, “como se seu mestre fosse o boneco desajeitado e ele o ventríloquo”. É, assim, o duplo da Fera.

Quando o camareiro vem buscar a jovem, traz “um ramalhete das malditas rosas brancas de seu mestre como se um presente de flores pudesse compensar uma mulher de toda humilhação”. A inversão da função da rosa é o que faz desse conto o reverso do tradicional. O pai choroso é quem quer a rosa, que ela lhe joga manchada de sangue:

My tear-beslobbered father wants a rose to show that I forgive him. When I break off a stem, I prick my finger and so he gets his rose all smeared with blood (Carter, 1981).

A rosa manchada de sangue atirada ao pai é a ruptura definitiva com o mito, que dizia que, em “A Bela e a Fera”, o roubo da rosa para a filha mostra o amor do pai. Neste conto não há consolo:

My father said he loved me yet he staked his daughter on a hand of cards. (Carter, 1981)

You must not think my father valued me at less than a king’s ransom; but, at no more than a king’s ransom. (Carter, 1981)

A narradora faz uma série de considerações sobre a natureza da “ferocidade” (‘beastliness’) daquele homem e “desenterra” velhas histórias

contadas pela babá sobre homens-tigres, que nunca a intimidaram, já que ela era “a wild wee thing and she could not tame me into submission”.

Ela não pode mesmo ser domada: atira as rosas mortas para fora da carruagem. Tudo o que ela tem é “a própria pele” (“For now my own skin was my sole capital in the world and today I’d make my first investment”). Essa afirmação é uma prolepse, pois é sua “própria pele” que estará em jogo.

Imediatamente, ela percebe, no palácio da Fera, que ele havia comprado a solidão e não o luxo com seu dinheiro; ele vive num lugar desabitado. O único desejo de seu mestre, diz o camareiro, é vê-la sem roupas. Ela dá uma gargalhada e responde que ele pode prendê-la num quarto sem janelas “and I promise you I will pull my skirt up to my waist, ready for you”. Mas ela terá que estar com o rosto coberto, e o encontro acontecerá apenas uma vez. Ela lhe diz ainda que, se ele quiser pagá-la, terá que ser a mesma quantia que ele daria a qualquer mulher nessas circunstâncias.

Ela consegue atingir a Fera “no coração” e ele derrama uma lágrima, que tilinta no ladrilho. Percebe-se nesta cena outra inversão: quem faz um pedido inocente é a Fera; quem faz a chantagem é a jovem.

A camareira da jovem é uma mulher mecânica, que carrega sempre um espelho à mão e um pompom para pó na outra, e tem uma caixa de música no lugar do coração. A narradora considera-a uma “máquina maravilhosa”, sua “gêmea mecânica”, que chia numa “imitação de vida”. O próprio camareiro avalia o simulacro:

We surround ourselves, instead, for utility and pleasure, with simulacra and find it no less convenient than do most gentlemen (Carter, 1981).

Junto com o café da manhã, o camareiro traz-lhe um “único brinco de diamante, perfeito como uma lágrima”. Sem dúvida, tudo neste conto é mais direto, enquanto no conto anterior as jóias eram ostentadas como co-leira da spaniel. Contudo, este diamante, feito da lágrima da Fera, é o que os unirá definitivamente. Foi causando-lhe dor que ela o tocou.

Segundo Funk & Wagnalls (1950), ao diamante são atribuídas virtudes, mas ele também se associa ao pecado, à dor. No século XVI, acreditava-se que quem o usasse ficaria infeliz, porque seu brilho irrita a alma, como o excesso de sol irrita os olhos. O diamante deve ser dado por amor ou amizade; acreditava-se que sendo vendido ele perdia sua virtude.

Chevalier & Gheerbrant (1990) ressaltam que sua dureza, limpidez, luminosidade, fazem do diamante um símbolo maior da perfeição, ainda que seu brilho não seja considerado unanimemente como benéfico. Simboliza a inalterabilidade, a imutabilidade. Nesse conto, porém, o diamante é perfeito como a lágrima de que é feito. O símbolo da dureza e imutabilidade será revertido: a prolepse já está no paradoxo “diamante/lágrima”.

RAPUCCI, Cleide A. 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.

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

Nesse conto, é ela quem tem que visitar a Fera, quando o camareiro lhe ordena. Ela não quer fazer o que ele lhe pede:

Take off my clothes for you, like a ballet girl? Is that all you want of me?

‘The sight of a young lady’s skin that no man has seen before -’ stammered the valet.

I wished I’d rolled in the hay with every lad on my father’s farm, to disqualify myself from this humiliating bargain. That he should want so little was the reason why I could not give it; I did not need to speak for the Beast to understand me (Carter, 1981).

A barganha aqui está evidente, sem que seja necessário o símbolo da rosa como antecipação da perda da condição de donzela, como afirmava Bettelheim (1988). Por isso a autora implícita fez com que a narradora destroçasse as rosas ou então as atirasse para longe.

Imediatamente após a passagem citada acima, uma lágrima cai do outro olho da Fera. É assim que a jovem receberá, numa salva de prata (“silver salver”) o outro diamante: “I had a pair of diamond earrings of the finest water in the world”.

Mesmo contra a vontade, ela vai a um passeio a cavalo com a Fera. O cavalo simboliza o psiquismo inconsciente ou a psique não-humana e está ligado à impetuosidade do desejo. A narradora já se referira aos cavalos anteriormente, como sendo melhores que seres humanos:

I had always held a little towards Gulliver’s opinion, that horses are better than we are, and, that day, I would have been glad to depart with him to the kingdom of horses, if I’d been given the chance (Carter, 1981).

Agora ela novamente fala da “repressão racional da energia” no cavalo, revertendo mais uma vez o símbolo:

I always adored horses, noblest of creatures, such wounded sensitivity in their wise eyes, such rational restraint of energy at their high-strung hindquarters (Carter, 1981).

O que ocorre nesse conto é que a psique não-humana, a impetuosidade do desejo, tudo isso está ligado à Fera.

Durante o passeio, em meio à desolação do descampado, ela percebe o que a une à Fera: não havia uma alma ali, “uma vez que todas as melhores religiões do mundo afirmam categoricamente que nem as feras nem as mulheres eram equipadas com essas coisas leves e insubstanciais quando o bom Senhor abriu os portões do Éden e deixou Eva e seus familiares saírem aos tropeções”.

Essa mulher reflete então sobre seu próprio estado (o estado da mulher em geral?). Vemos aqui a voz da autora implícita avaliando a condição da mulher no patriarcado, levando uma imitação de vida, como mulheres mecânicas:

...I certainly meditated on the nature of my own state, how I had been bought and sold, passed from hand to hand. That clockwork girl who powdered my cheeks for me; had I not been allotted only the same kind of imitative life amongst men that the doll-maker had given her? (Carter, 1981)

A mulher mecânica torna-se aqui, claramente, o duplo da narradora, como ela mesma já afirmara à página 60.

Na cena do passeio a cavalo, o jogo é invertido, quando o camareiro diz: “Se você não o deixar vê-la sem roupas, deve, então, preparar-se para a visão de meu mestre nu”. É nesse momento que ela se dá conta de que o tigre nunca se deitará com a ovelha: “a ovelha deve aprender a correr com os tigres”. Em outras palavras, a mulher deve aprender o jogo. Quando ela o vê sem máscaras, completamente tigre, sente-se em liberdade pela primeira vez na vida. A figura do pai que ela vê agora quando se olha no espelho não é a do bêbado, mas de um homem completamente renovado. É a pista de que o problema edípico está resolvido.

O camareiro anuncia que ela pode partir quando quiser e lhe entrega um casaco de peles, presente da Fera. A imagem do pai desaparece do espelho e ela mal pode reconhecer o próprio rosto pálido. Tendo livre-arbítrio, toma a decisão de “vestir a camareira com suas roupas, dar-lhe corda e mandá-la de volta para representar o papel de filha”.

A jovem então coloca os brincos e despe-se (“but it is not natural for humankind to go naked, abominable”). Enrola-se no casaco de peles, para “devolvê-lo a ele” e vai até seu quarto. Encontra o camareiro também sem roupas e, como ela havia suspeitado, ele é uma criatura delicada, “a criatura mais gentil do mundo”, “coberto de pêlos sedosos”, “fofinho cor de chocolate”. Com bastante cerimônia, ele retira o casaco de suas costas, que se amontoa no chão em forma de ratos, que fogem. O camareiro a introduz no quarto da Fera. As roupas, a máscara, a peruca estão postas de lado, exceto as luvas.

Vem-lhe o pavor de ser devorada, como nos contos da infância. Ela se sente como a própria oferta da chave de um reino de paz onde “o apetite dele não precisa ser a minha extinção”.

Ele sente-se mais amedrontado que ela. Ela senta-se nas palhas e ele, vagarosamente, aproxima-se. Ele começa a ronronar, tão forte que as janelas estouram e os azulejos caem, e as paredes começam a dançar (“I thought: ‘It will all fall, everything will disintegrate’”).

Quando ele lhe lambe a mão, ela pensa: ‘He will lick the skin off me!’ Na verdade, literalmente, agora a pele é tudo o que ela tem, tudo que a separa dele. Por isso, ele continua lambendo-lhe a pele, que vai

RAPUCCI, Cleide A. 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.

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

saindo (“all the skins of a life in the world”), enquanto surgem pêlos brilhantes. Os brincos voltam a ser água e caem-lhe nos ombros: “I shrugged the drops off my beautiful fur”.

O conto termina com esta metamorfose. A Bela decide, por livre vontade, tornar-se Fera. As lágrimas dele são restituídas; o despojamento é total: livram-se da máscara, da peruca, da própria pele.

Angela Carter trava aqui uma luta feroz com Bettelheim: 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 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise dos contos “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Tiger’s Bride” verificamos que é possível entender o realismo mágico como uma tendência estilística, com traços do fantástico, empenhada em escavar os estratos mais esquecidos pela civilização, como o folclore. Nesses contos, Carter revisita o folclore, utilizando a prosa poética, outra faceta do realismo mágico.

Sem dúvida, encontram-se na obra carteriana os elementos que caracterizam o realismo mágico: aspectos realistas que se mesclam ao inesperado; elementos de sonho, contos de fadas e mitologia que se combinam com o cotidiano.

Essa tendência estilística está, obviamente, inserida no contexto mais abrangente conhecido como pós-modernismo. Encontramos nesses contos a paródia, traço fundamental da literatura contemporânea. Angela Carter utiliza sua própria fórmula: a de colocar “vinho novo em velhas garrafas”. E, ao fazer isso, inventa seu próprio jogo, inventa novas histórias para aquelas mulheres petrificadas pelo folclore. Faz as garrafas explodirem.

Também o simulacro observado por Baudrillard no pós-modernismo está evidente na criada mecânica de “The Tiger’s Bride”.

Esses contos dialogam com outros contos, fazendo um verdadeiro exercício de metalinguagem nesse intertexto com a tradição. A autoconsciência é um traço fundamental nesses textos.

Vemos aqui a dissolução da velha fronteira entre cultura de massa e cultura erudita, outro traço do pós-modernismo. Carter utiliza os contos de fadas, chamados por ela “o folclore dos pobres”, mas os reescreve numa prosa altamente elaborada e requintada. Há aqui uma junção do popular e erudito: é popular o conteúdo e erudita a forma. É um novo olhar estetizante sobre materiais desgastados.

A escrita palimpséstica de Angela Carter busca um novo lugar para a mulher. Carter “raspa” o texto original do conto de fadas e escreve por cima uma nova história, a história refeita pela mulher.

Nesta releitura, Carter denuncia a condição da mulher diante do peso da tradição, do atrelamento ao patriarcado, do confinamento, da submissão ao poder econômico, da falta de controle sobre o próprio destino. Mas não reforça o status quo; ao contrário, as protagonistas carterianas escrevem sua própria história e reverterem o jogo. Elas também já leram essa história e, na sua autoconsciência, sabem como modificar o final. A Bela também pode ser Fera.

RAPUCCI, Cleide A. The two faces of “Beauty and the Beast”: a reading of the short stories “The Courtship of Mr. Lyon” and “The Tiger’s Bride” by Angela Carter. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 59-78, 1998.

ABSTRACT

This study analyzes the short stories “The Courtship of Mr. Lyon” and “The Tiger’s Bride” by Angela Carter, having in view the palimpsest process of her writing: the “original” text is rubbed and written upon. The fairy tale “Beauty and the Beast” is shown “inside out”: its hidden meaning opens wide to the reader, the roots of patriarchy are exposed and the women’s condition before the burden of tradition is revealed.

Key Words: Angela Carter, “The Courtship of Mr. Lyon”, “The Tiger’s Bride”, female characters

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Suely Fadul Villibor Flory, pela orientação segura e carinho constante durante todo o percurso de elaboração da minha tese de Doutorado.

À Profa. Dra. Madre Maria Elvira Milani, que me introduziu no fascínio pelas literaturas de língua inglesa, na minha Graduação em Letras na Universidade do Sagrado Coração.

RAPUCCI, Cleide A. 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.

RAPUCCI, Cleide
A. Os dois lados de
"A Bela e a Fera":
uma leitura dos con-
tos "The Courtship
of Mr. Lyon" e "The
Tiger's Bride" de
Angela Carter.
Mimesis, Bauru,
v. 19, n. 1, p. 59-78,
1998.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. A moral dos objetos. Função-signo e lógica de classe. In: _____. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 42-87.
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução por Arlene Caetano. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BRYANT, S. Re-constructing Oedipus through 'Beauty and the Beast'. *Criticism*, v. 31, n. 4, p. 439-453, Fall 1989.
- CARTER, A. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- _____. Notes from the front line. In: WANDOR, M. (Ed.) *On Gender and Writing*. London: Pandora Press, 1983. p. 69-77.
- _____. *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*. London: Virago, 1979.
- _____. *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*. London: Gollancz, 1982.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DUNCKER, P. Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers. *Literature and History*, v. 10, n. 1, p. 3-14, Spring 1984.
- FOWL, M. G. Angela Carter's The Bloody Chamber Revisited. *Critical Survey*, v. 3, n. 1, p. 71-79, 1991.
- GROSSMAN, M. 'Born to bleed' - myth, pornography and romance in Angela Carter 'The Bloody Chamber'. *Minnesota Review*, v. 30-31, p. 148-160, Spr. - Fall 1988.
- HAFFENDEN, J. Angela Carter. In: _____. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985. p. 76-96.
- HENDERSON, J. L. A Bela e a Fera. In: JUNG, G. C (Ed.) *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 137-140.
- LEACH, M. (Ed.). *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. New York: Funk & Wagnalls, 1950. 2 v.

LEWALLEN, A. Wayward Girls but Wicked Women? In: DAY, G., BLOOM, C. (Ed.) *Perspectives on Pornography*. London: Macmillan, 1988. p. 144-157.

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

RAPUCCI, C. A. *'Exposta ao vento e ao sol'*: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter. Assis, 1997. 380 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1997.

RAPUCCI, Cleide A. 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.