



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

CAMILA APARECIDA VIRGÍLIO BATISTA

**CORPOS GROTESCOS E FANTÁSTICOS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NOS
CONTOS DE ANGELA CARTER E AUGUSTA FARO**

CATALÃO - GO
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Camila Aparecida Virgílio Batista

Título do trabalho: *Corpos grotescos e fantásticos: a representação feminina nos contos de Angela Carter e Augusta Faro.*

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

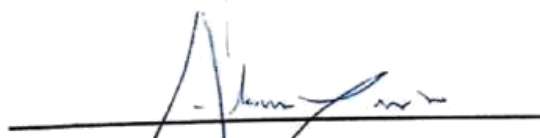
¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 25 / 09 / 2017

CAMILA APARECIDA VIRGÍLIO BATISTA

**CORPOS GROTESCOS E FANTÁSTICOS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NOS
CONTOS DE ANGELA CARTER E AUGUSTA FARO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - Nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva

CATALÃO - GO
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Aparecida Virgílio Batista, Camila
Corpos grotescos e fantásticos [manuscrito] : A representação feminina nos contos de Angela Carter e Augusta Faro / Camila Aparecida Virgílio Batista. - 2017.
CLI, 151 f.

Orientador: Prof. Alexander Meireles da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.

1. Fantástico. 2. Representação Feminina. 3. Grotesco. 4. Angela Carter. 5. Augusta Faro. I. Meireles da Silva, Alexander, orient. II. Título.

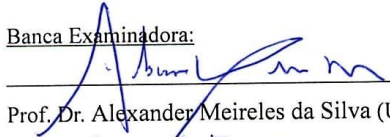
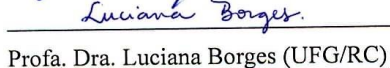
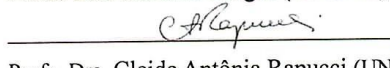
CDU 82.091

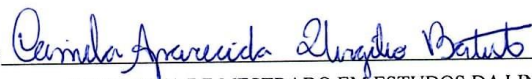


ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU – MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 74/2017

Às quatorze horas do dia vinte e oito de agosto de dois mil e dezessete, no Laboratório de Análise do Discurso, Fonética e Fonologia – LADFFON Bloco E, Sala 01, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Mestrado em Estudos da Linguagem, composta pelos docentes: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva [Orientador], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Luciana Borges, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Cleide Antônia Rapucci, (participação não presencial, por Skype) da Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis, para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “CORPOS GROTESCOS E FANTÁSTICOS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NOS CONTOS DE ANGELA CARTER E AUGUSTA FARO”, de autoria da mestranda **Camila Aparecida Virgílio Batista**, matrícula 2015.0622. Iniciando os trabalhos, o Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra à mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, o Presidente concedeu a palavra às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição das examinadoras aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: Aprovada, estando sem a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela discente. Regional Catalão, UFG, aos vinte e oito do mês de agosto de dois mil e dezessete. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

<u>Banca Examinadora:</u>	Parecer:
 Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG/RC) – Orientador	<input checked="" type="checkbox"/> Aprovada <input type="checkbox"/> Reprovada
 Profa. Dra. Luciana Borges (UFG/RC)	<input checked="" type="checkbox"/> Aprovada <input type="checkbox"/> Reprovada
 Profa. Dra. Cleide Antônia Rapucci (UNESP/Assis)	<input checked="" type="checkbox"/> Aprovada <input type="checkbox"/> Reprovada

Discente:
Camila Aparecida Virgílio Batista: 

Observações (se for o caso):

A BANCA DESTACA A RELEVANCIA DA PESQUISA EM TERMOS DA ELABORAÇÃO TEÓRICA E DO INTERESSE DA COMPARAÇÃO ENTRE AS DUAS ÁRTIGOS SELECIONADAS PARA O TRABALHO

Visto:

Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Luciana Borges.

Prof.ª Dr.ª Luciana Borges
Coord. Mestrado em Estudos da Linguagem
DFG/RC
Luciana D O U 4534115

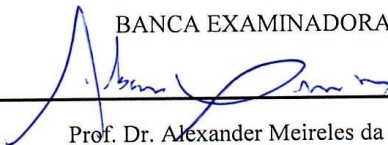
CAMILA APARECIDA VIRGÍLIO BATISTA

“CORPOS GROTESCOS E FANTÁSTICOS: A REPRESENTAÇÃO
FEMININA NOS CONTOS DE ANGELA CARTER E AUGUSTA
FARO”

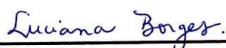
Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado
em Estudos da Linguagem, da Universidade
Federal de Goiás – Regional Catalão, como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Estudos da Linguagem, área de concentração:
Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovada em **28 de agosto de 2017**.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão



Profa. Dra. Luciana Borges
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão



Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci
Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis

Dedico este trabalho a todos da minha família, em especial as mulheres heroínas: **Olímpia**, minha avó, e **Maria de Fátima**, minha mãe; que me inspiram, desde cedo, coragem, sabedoria e a magia de fazer as coisas com Amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força e coragem durante toda esta longa caminhada.

A minha mãe, Maria de Fátima, a protagonista da minha vida, que sempre lutou com seu amor e dedicação pela minha formação, apoiando-me desde o começo desta trajetória.

A minha avó, Olímpia, esteio da família, modelo majestosa de força e luta, que constantemente transmite sua espirituosa sabedoria de vida para seus filhos, netos e amigos. Agradeço pelos seus cuidados e conselhos que me deram segurança de ir atrás dos meus objetivos.

Ao meu avô (*in memoriam*), João Olímpio, pai e amigo, e aquele que foi o primeiro que abriu a porta do universo literário quando me contava ainda menina suas histórias populares (e que eu nem tinha ideia que eram fantásticas), me fazendo aventurar por esse mundo da literatura que é tão enriquecedor e mágico.

Ao meu outro lado da força, as minhas tias Lázara, Divina, Leila Terezinha, Ilma, Aparecida e meus tios Roberto e, em especial, meu tio Vanderley, que nunca deixaram de acreditar em mim e que contribuíram piamente na minha formação, tanto pessoal quanto acadêmica.

Ao meu fantástico orientador, Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, pela amizade, os ensinamentos, os livros emprestados, a competência e paciência ao longo da orientação, fazendo-me enxergar sempre além. Através do seu dinamismo e paixão que transmite pela literatura e, precisamente, pelo Fantástico foi o que me aguçou cada dia mais o gosto pela literatura (fantástica).

A minha amiga-irmã, Maria Gabriela, ou amistosamente chamada de “Manola”, pelos os anos incríveis de amizade verdadeira e leal consagrada desde a infância, no qual eu posso sempre contar.

A minha amiga Lorena (carinhosamente chamada de “Manola” também) e meu querido amigo Djeisson, pela amizade fraterna e iluminada, por compartilhar alegrias, tristezas e por nunca me deixarem desanimar me dando forças no conforto de suas palavras.

À Prof. Dr^a Luciana Borges, pela amizade e orientação prestada desde a graduação, sendo na sua aula que pude conhecer e ser picada pelo “bichinho do fantástico”. Agradeço também pela sua orientação na época da iniciação científica, sendo a iniciante na inspiração pelos estudos da literatura feminina, abrilhantando-me ainda com a escritura literária da autora goiana Augusta Faro, e que fortificou esse elo literário com a pesquisa de mestrado. E, mais uma vez, agradeço pela disponibilidade de ter participado da minha banca de qualificação e de defesa, agregando mais ainda conhecimento para o meu estudo.

As amigas de jornada, Sabrina e Nívea, pela amizade de todas as horas, pela ajuda e por tornarem essa caminhada mais rica e prazerosa.

À Prof. Dr^a Cleide Antônia Rapucci, pela orientação na qualificação e por ter continuado esse acompanhamento na banca de defesa, contribuindo no amadurecimento do meu trabalho.

A todos os professores que ministraram com dedicação as aulas e aos colegas de turma que contribuíram diretamente ou indiretamente na realização desse trabalho.

A equipe técnico-administrativa do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* - Mestrado em Estudos da Linguagem e aos funcionários em geral da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão.

As escritoras **Angela Carter** (*in memoriam*) e **Augusta Faro**, que deram suporte a esta pesquisa através de suas obras literárias, pela complexidade das histórias e personagens, na presença criadora da linguagem e do grotesco como sinônimo de transformação para tantas mulheres e também pelo meu processo metamórfico que tive durante essa travessia do mestrado.

À CAPES, pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa.

*Um belo dia resolvi mudar
E fazer tudo o que eu queria fazer
Me libertei daquela vida vulgar
Que eu levava estando junto a você*

[...]

No ar que eu respiro

Eu sinto prazer

De ser quem eu sou

De estar onde estou [...]

(Rita Lee)

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar a construção do grotesco sob as personagens femininas pelo viés do fantástico nos contos “A Noiva do Tigre”, “A Garota da Neve” e “O lobisomem” da escritora Angela Carter que estão no livro *O quarto do Barba Azul* (1979) e os contos “As Flores”, “As Sereias” e a “A Gaivota”, de *A Friagem* (1999) da escritora Augusta Faro. O grotesco revelou-se como um agente para que as personagens femininas adentrassem em um processo metamórfico não só a nível físico, mas também na ressignificação da própria linguagem, tornando-se o meio para elas questionarem e transgredirem marcas de repressão e regras que ficaram institucionalizadas há muito tempo. Para reforçar na análise apontamos alguns aspectos: *Metamorfose/O Lado Selvagem*, *Corpo Transgressor/Sexualidade* e a *Linguagem*. Observamos como esses elementos caracterizaram no caráter grotesco das personagens e conjuntamente na comunicação entre as narrativas de Angela Carter e Augusta Faro. Para se atentar nesta relação mulher e grotesco, e consecutivamente nos pontos de contato que aproximam as narrativas de ambas escritoras, a natureza desse estudo se adequa pela revisão teórica, descritiva, analítica e comparativa.

Palavras-chave: Fantástico; Representação feminina; Grotesco; Angela Carter; Augusta Faro.

ABSTRACT

This objective work analyzes the construction of the grotesque under the female characters by the bias of the fantastic in the short stories “The Tiger’s Bride”, “The Snow Child” and “The Werewolf” from the book *The Bloody Chamber* (1979) and the short stories “As flores”, “As sereias” and “A gaivota”, by *A Friagem* (1999) by the writer Augusta Faro. The grotesque revealed itself as an agent for the female characters to enter into a metamorphic process not only on a physical level, but also in the re-signification of language itself, becoming the means for them to question and transgress repressive marks and rules that have long been institutionalized. To reinforce in the analysis we pointed out some aspects: *Metamorphosis / The Wild Side, Body Transgressor / Sexuality and Language*. We observe how these elements characterized in the grotesque character of the personages and jointly in the communication between the narratives of Angela Carter and Augusta Faro. In order to look at this woman and grotesque relationship, and consecutively at the points of contact that approach the narratives of both writers, the nature of this study is adequate for the theoretical, descriptive, analytical and comparative revision.

Keywords: Fantastic; Female Representation; Grotesque; Angela Carter; Augusta Faro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. A SUBVERSÃO DO FANTÁSTICO	21
1.1 Do Fantástico aos fantásticos	21
1.2 Da Fantasia	27
1.3 Do gótico	32
1.4 Da Ficção Científica	37
1.5 Do Realismo Mágico.....	41
2 DA CAVERNA AO ÚTERO: GROTESCO, CORPO E FEMININO	46
2.1 De dentro da gruta: o nascimento do grotesco.....	46
2.2 A mulher e o grotesco: símbolos, corpo e transgressões	55
3 AS MULHERES GROTESCAS DE ANGELA CARTER E AUGUSTA FARO	66
3.1 “Altos voos, quedas livres”: a (re)escrita de Angela Carter	66
3.1.1 <i>As mulheres grotescas de Angela Carter</i>	70
3.1.1.1 “A Noiva do Tigre”	70
3.1.1.2 “A Garota da Neve”	82
3.1.1.3 “O Lobisomem”	89
3.2 <i>As mulheres grotescas de augusta faro</i>	97
3.2.1 “ <i>Senhora da arte</i> ”: a <i>literariedade de Augusta Faro</i>	97
3.2.1.1 “ <i>As Flores</i> ”	101
3.2.1.2 “ <i>A Gaivota</i> ”	108
3.2.1.3 “ <i>As Sereias</i> ”	111
3.3 <i>Quando os monstros se encontram (e se desencontram)</i>	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

A literatura resgata a cultura, crença e história de cada época e de cada povo, nos encantando com o conhecimento e as percepções desse legado expressas pela linguagem. O relato literário beneficia cada vez mais na formação do sujeito e no seu autoconhecimento. Influencia também no cotidiano, nas relações entre seres e lugares contribuindo para o registro e reconhecimento da marca literária de um referente autor ou de um grupo específico. Dentro desse contexto, as problematizações sobre as minorias sejam elas raciais, étnicas e sociais vêm ganhando espaço nas mediações literárias, como contos, romances, novelas, chegando também até o Cinema. Acontece, que, dentro da tradição literária ocidental nas últimas décadas, negros e mulheres, apenas para citar dois exemplos, vem saindo da margem e se posicionado no centro das narrativas, tornando-se personagens principais que questionam suas experiências diante do núcleo social, cultural e político. A grande relevância é que eles podem impor sua voz, reformulando a sua identidade e subjetividade.

Consequente, nosso presente estudo foca na representação feminina na literatura. Nos contos que observamos, a voz da mulher é retomada, afinal, esse direito de falar de si e se posicionar foi tirada dela para que vivesse de maneira reclusa no ambiente doméstico, onde o espaço público era deferido apenas aos homens. Antes, era enxergada na literatura escrita pelos homens como Outro, e mais ainda, como “[...] objetos, de interesse somente na medida em que elas servem aos ou destoam dos objetivos do protagonista homem” (DONOVAN, 1975, p.221, tradução nossa).¹ Agora que pode ser a narradora de si mesma e até mesmo dizer como é ser o Outro, seu olhar reconstrói sua história de modo que possa se libertar das correntes da sociedade patriarcal em um processo constante de ressignificação e busca de autonomia.

De alguns séculos para cá vemos o grande avanço da literatura de autoria feminina no qual a mulher pode narrar sua trajetória, revelando seus desejos mais reprimidos, desmitificando discursos moralizantes e também tabus acerca da sexualidade. Esse percurso foi conquistado após muitas lutas através dos movimentos feministas. Na medida em que conquistavam a longos passos seu espaço e o direito no meio social, houve o crescimento considerável de escritoras e críticas femininas. Estas vozes na arte literária determinam um universo feminino com uma carga de questionamentos e conflitos, mas também de símbolos derivados da duplicidade da mulher nos mitos e no misticismo que carregam uma memória de

¹ “[...] as objects, of interest only insofar as they serve or detract from the goals of the male protagonist.”

omissão da mulher perante a cultura imposta nos padrões moldados pela classe dominante. Essa duplicidade pode ser conferida em duas representações femininas baseadas no modelo a ser negado e a ser seguido: Lilith e a Virgem Maria.

Por muito tempo a mulher foi taxada como um ser do mal e enxergada por arquétipos negativos, tais como Lilith, Eva, bruxa e madrasta. Vemos hoje que tais referências ainda a perseguem diante de uma construção historicamente cultural. Essas representações reforçam a aproximação da mulher ao abjeto/monstruoso, devido que, quando não obedecem as normas inscritas pela ideologia patriarcal são denominadas mulheres que não cabem no domínio familiar instaurado para elas: mãe, esposa e dona de casa. Dessas três funções a Virgem Maria, arquétipo de bondade e pureza foi e continua sendo o modelo de representação feminina de referência (NUNES, 2000, p.77). A sua feminilidade foi construída culturalmente por normas impostas pelo patriarcado. Essas normas ainda limitaram o espaço feminino, no qual pela distinção binária entre os sexos a figura feminina ficou sempre colocada numa caracterização limitante. E essa construção decorre do binarismo (social e cultural) entre os sexos que a delegou no patamar de inferioridade em relação ao homem, e nos valores de sua feminilidade atribuídos por excelência intrínsecos à mulher, ou seja, passiva, frágil, meiga, emotiva e outros.

Como a literatura vive por falar a realidade de cada tempo, a representação feminina na literatura contemporânea vem abrindo possibilidades de reescrever a mulher em novos papéis sociais que antes eram somente reservados ao espaço masculino. Quando passam a serem narradoras e criadoras de suas próprias narrativas se tornam ameaça e fruto transgressor diante das prescrições que a sociedade fortalece como padrão (COLASANTI, 1997).

A participação feminina na literatura demorou a ganhar visibilidade, sendo camuflada por vezes na utilização de pseudônimos, que driblaram a hegemonia do masculino. Na literatura contemporânea, vemos escritoras que estão atentas a produzirem um espaço feminino cujas personagens possam falar e participar de maneira significativa no meio social, mostrando sua visão acerca do mundo, sem deixar de lado suas inquietações e experiências diante do poderio masculino, e, de como é ser esse Outro, mas através de suas perspectivas. Dentre essas escritoras que contribuem para um olhar expressivo diante de suas personagens na busca do autoconhecimento e rompimento de uma cultura de opressão está a escritora inglesa Angela Carter e a escritora brasileira (e goiana) Augusta Faro.

Sendo objeto de estudos acadêmicos pela abordagem da experiência feminina na contemporaneidade, as obras de Angela Carter são pontuadas pelos aspectos ligados as representações femininas, que denunciam o modelo patriarcal a partir de estratégias narrativas

da contemporaneidade, como características pós-modernas, e a utilização de diferentes expressões literárias: o Realismo Mágico, o Grotresco, e até a Pornografia. Alinhando-se a mesma proposta, as obras de Augusta Faro também exibem temas aderentes às relações de gênero, como também sobre o contemporâneo e as nuances da pós-modernidade, a identidade feminina, o erotismo e o Fantástico.

Dentre as obras de Angela Carter abrangendo romances e coletâneas de contos publicadas no Brasil estão **A paixão da Nova Eva** (1987), **As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman** (1988), **Noites no circo** (1991), **O quarto do barba azul** (1999) e **103 contos de fadas** (2007). As suas obras publicadas se diversificam para o público adulto e para o infantil que ganham espaço em diferentes gêneros. Assim como a escritora inglesa, há obras da escritora Augusta Faro voltada para adultos, mas também para as crianças. Seu acervo literário se mescla pelas poesias: **Mora em mim uma canção menina** (1982), **Lua pelo corpo** (1988), **Estado de Graça** (1994), **Avesso do Espelho** (1995); Poesia Infantil: **O azul é do céu?** (1990), **O dia tem cara de folia** (1991); Literatura Infantil: **Usar a cuca é melhor que a pança** (1992), **Alice no país de Cora Coralina** (1993), **A Dor Dividida, um Caso de Aids** (1994), **Por quem chora Potira?** (1996), **A Menina que viajou para o Sol** (1997); E a ficção contística para o público adulto: **A friagem** (1998), **Boca benta de paixão** (2007).

Sobre um olhar nos estudos que acercam as escritoras, em específico a Angela Carter, Cleide Antonia Rapucci conceituada pesquisadora sobre estudos na literatura de autoria feminina possui várias pesquisas sobre a obra Carteriana. Em sua coletânea **Mulher e Deusa**: a construção do feminino em *Fireworks* de Angela Carter (2011), ela investiga a representação feminina de forma que suas características estejam a serviço das mulheres. Rapucci (2011) aborda aspectos na colêctanea que são comuns na estética carteriana como o Pós-modernismo e o realismo mágico e faz um levantamento sobre a fortuna crítica da escritora. Posteriormente, são traçados características do feminino descritas pelas linhas junguianas que falam da natureza feminina representada pelo símbolo lunar, os arquétipos da mulher, os mitos gregos e outras simbologias que acompanham a figura feminina, como também a questão da opressão e o resgate pela mulher selvagem. No que confere nos estudos sobre Faro, os organizadores Clóvis Carvalho Britto e José Humberto R. dos Anjos publicaram o livro **Augusta Faro: contemplações críticas** (2014) com pesquisas conduzidas sobre as bases literárias de Augusta Faro. As pesquisas concentram temáticas acerca das relações de gênero, erotismo, corpo, fantástico entre outros. Dentro dessa coletânea encontramos o estudo intitulado “A paixão bendita: erotismo e personagens femininas na ficção de Augusta Faro”, da professora Luciana Borges da Universidade Federal de Goiás –

Regional Catalão, uma das várias pesquisadoras assíduas sobre a escritora goiana que analisa profundamente temáticas sobre transgressão, erotismo e identidade feminina. Assim, continuaremos a fortalecer mais pesquisas sobre a rica literatura dessas duas escritoras, como também favorecer a ligação entre elas que abordam mais do que personagens sobrenaturais e fantásticos, mas que entrelaçam questões sociais e reais.

Os contos analisados integram necessariamente a obra **The Bloody Chamber and Other Stories** (1979)² de Angela Carter e a **Friagem** (1999) de Augusta Faro. Desse acervo surgem figuras femininas que pactuam com o fantástico de forma que revelem questionamentos exprimidos diante dos símbolos, imagens, e da própria linguagem, declarando sua inconformidade e aptidão para uma singularidade definida pelo grotesco. Em **The Bloody Chamber and Other Stories** (1979), a escritora faz uma releitura dos contos de fadas e apresenta uma nova roupagem a partir da recusa de personagens vitimizadas e indefesas encontradas nos contos clássicos. Da mesma forma, os contos de **A friagem** (1999) figuram-se personagens femininas que circulam em um universo centrado nos preceitos do patriarcado, mas que horas e outras parecem quebrar com os moldes ideológicos masculinos em um aspecto de rito de passagem, onde o corpo e os símbolos falam, e por vezes até o silêncio é sinônimo de denúncia. Usamos exaustivamente o **Dicionário de Símbolos** como fonte para ampliar o significado dos símbolos encontrados nas narrativas transparecendo além da sua literalidade e assim observando que relação esses símbolos tem com as personagens. O contato obtido nesses textos das duas escritoras mostra a repulsa diante do discurso falocêntrico, sendo que, através do viés do fantástico cada personagem segue a sua sagacidade com toques de uma realidade abrupta vivenciada a longos tempos e que agora serve de textura para a confecção do universo feminino na ficção. Ambas as escritoras falam de temas que destacam a sexualidade, relações de gênero, matrimônio, perdas, amor, mas que também se alinham a força, singularidade e autonomia feminina. As personagens demonstram os conflitos femininos com a subordinação moldada pelas relações de poder entre os sexos, ou pelos valores construídos na cultura dominante. Também veremos sub(versões) de comportamentos e desses valores tradicionais em que a mulher busca a sua liberdade e identidade de forma que a resignificação possa aflorar o reprimido liberando suas inquietações, independência e força.

Dito isso, o nosso objetivo principal centra-se em analisar o processo de constituição do grotesco pela trilha do fantástico na literatura brasileira e inglesa contemporânea de autoria feminina. Especificamente foi demonstrado como as escritoras Angela Carter e Augusta Faro,

² Publicado para a tradução em português com o título *O Quarto do Barba Azul* (1999).

através do grotesco usam a temática do monstruoso para construir a subversão do ser feminino frente ao patriarcado e todo modelo de comportamentos consagrados pelas instituições sociais. Prezamos delinear ainda dentro desse objetivo os pontos de relações ou distinções entre as narrativas de ambas as escritoras pelas bases dos seguintes temas: *Metamorfose/O Lado Selvagem*, *Corpo Transgressor/Sexualidade* e a *Linguagem*. Através desses itens observa-se que as personagens puderam adentrar ao seu rito de ressignificação, reavaliando questões e condições que a colocaram sempre a margem, destituída de voz e posição ativa na sociedade. Esses traços foram aplicados justamente como ligação entre as ficções analisadas pelo papel que o grotesco desempenha em torno das personagens, ou seja, através de seu caráter subversivo e de interceder na transformação de valores, comportamentos e ideias que ficaram cristalizados intrinsecamente para a mulher.

Assim sendo, Angela Carter e Augusta Faro nos oferecem uma linguagem individual que exaltam todos os sentidos e nos levam a vagar por terrenos vastos e cheios de significados que fervem ao redor do universo feminino de mulheres excepcionais. Marina Warner, no posfácio da obra traduzida **O quarto do Barba Azul** (1999) (apud CARTER, 2007, p. 454) refere-se ao “léxico vívido” dos contos de Angela Carter como palavras que se somam em alegorias e formas. Sobre a escrita de Augusta Faro, o poeta Aidenor Aires tematiza que a sua linguagem literária é inovadora, se afirmando pelo “inusitado poético”. Nesse contraste, veremos em suas ficções, uma constante ironia e sátiras acima da ideologia do patriarcado. Citando o teórico alemão Scheneegans, Bakhtin destaca em **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o Contexto de François Rabelais que “quando não há intenções satíricas não existe grotesco” (apud 1987, p.267). Não é à toa, portanto, que nos contos de Angela Carter e Augusta Faro, as personagens irão transitar pelo mundo do onírico para revelarem seu instinto adormecido. São mulheres que cultuam o estranho para poderem dar um novo sentido a sua marginalização, e, neste percurso, renascerem de forma que possa acentuar sua verdadeira essência. A escrita feminina que utiliza do fantástico permite mostrar um passado ainda obscuro da mulher, buscando em meio à literatura a memória de eventos que não são esquecidos e a fim de que, possam reescrever um futuro em que a mulher participe ativamente. E para isso, não utilizaremos o fantástico enquanto sua função no sentido restrito, mas amplo, ou seja, abarcado como modalidade. Aqui, esta expressão literária contribui para desvendar os significados e a pactuar-se ao grotesco presente nas dimensões das narrativas das escritoras em estudo.

O grotesco como aspecto vinculado ao fantástico se molda as mudanças da modernidade, podemos observar o grotesco diferente daquele encontrado na origem do termo

relacionado às escavações em Roma, ou seja, não só visto na Literatura, na Pintura e em outras artes, mas publicado na internet, nas redes sociais, na televisão, onde o exagero abala os paradigmas como referencia o autor alemão Scheneegans (apud BAKHTIN, 1993, p. 268) tornando-se o modo de denunciar questões que se firmam a algum padrão. Diante disso, percebemos que a categoria movimenta-se no meio sociocultural aderindo às transformações e envolvendo os vários espaços que nos rodeia, seja na Literatura, na Arte, na Música ou na Internet.

A trajetória que se pretende alavancar a partir deste estudo está na forma como o fantástico se vincula a condição feminina como base de discussão dos problemas da mulher, impondo questões sociais, culturais, pessoais, políticos e de questões de gênero. Com a análise comparativa, cremos que podemos estreitar um elo entre as duas escritoras que falam de tematizações que circularam no nosso cotidiano de forma tão universal, na tentativa de mostrar que a história das mulheres está avançando e que a literatura intermedia essa transformação na busca do autoconhecimento e da subjetivação dessas vozes femininas.

É importante frisar que, a linguagem será o meio para ressignificação das personagens e ela “nunca é inocente; as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas” (BARTHES, 2004, p. 15). A metamorfose, sendo um dos pontos de contato entre as narrativas das escritoras não visa somente em uma transformação de caráter físico nas personagens, mas se revela continuamente na própria linguagem. Na medida em que as personagens se detêm da linguagem seja pela sua voz, seu corpo e os símbolos para romper com o discurso patriarcal e regras degradantes, a linguagem se reforça num jogo de transformação para essas figuras ficcionais. Diante disso, a linguagem também passa por um processo metamórfico consolidando novos significados que determine na identidade e na autonomia feminina fora de padrões que a delimitaram por muitos anos. E nada mais significativo que seja a linguagem o meio que as personagens irão descobrir uma nova identidade e autonomia, pois será através dela o escape para a construção de uma nova história para a mulher e sendo ela mesma criadora dessa nova realidade.

Conforme nosso objetivo, a dissertação se estrutura em três capítulos. O primeiro capítulo iniciado com “A subversão do fantástico”, trilhamos em definir sobre as diferentes modalidades do Fantástico: Fantasia, Gótico, Ficção Científica e o Realismo Mágico, caracterizando-os e apresentando suas mudanças que estas expressões sofreram até o presente momento. Concomitantemente, o fantástico ganha proporção em muitas narrativas com o uso do inexplicável para questionar as ações sociais, culturais, sexistas e políticas da

modernidade. Desse processo, teremos melhor compreensão da relação do fantástico com o feminino.

No segundo capítulo abordamos o grotesco enquanto história e definição. Discorreremos sobre a mulher e sua ligação a esta categoria expondo uma relação simbólica, de mitos, arquétipos femininos e comportamentos que percorrem ao imaginário popular que destina a mulher à imagem grotesca, tocando da abjeção a monstruosidade. Nesse capítulo adensamos sobre a questão de gênero, sobre a mulher e sua dualidade, o corpo e os símbolos prescritos em cima das relações entre os sexos.

Por fim, no terceiro capítulo, contextualizamos brevemente sobre a bibliografia de Angela Carter e Augusta Faro, enfatizando sobre a temática, características que percorrem as obras das autoras. Em seguida analisamos os contos das duas escritoras, verificando quais artifícios ajudaram na construção grotesca das personagens evidenciando na subversão das mesmas e culminando no aspecto monstruoso. Os contos em análise foram “A Noiva do Tigre”, “A Garota da Neve” e “O Lobisomem” da escritora Angela Carter na primeira parte e as “As flores”, “As sereias” e a “A gaivota”, da escritora Augusta Faro na segunda parte. Destaque para o subitem “Quando os monstros se encontram (e se desencontram)” em que sublinhamos os pontos de contato por meio dos elementos da *Metamorfose/O Lado Selvagem*, *Corpo Transgressor/Sexualidade* e a *Linguagem* que circulam entre os contos e que aproximam as duas escritoras tornando suas narrativas tão ímpares e universais. Esses elementos formaram uma base primordial para que as personagens resgatassem sua independência, onde a *Metamorfose* tornou-se um escopo não só de mutação física para as personagens, mas possibilitou uma transformação na linguagem, para que então as personagens pudessem se redefinirem enquanto sujeito e libertando seu lado selvagem que também foi princípio de libertação para as personagens carterianas e augustianas.

1. A SUBVERSÃO DO FANTÁSTICO

O aparecimento das fábulas recomeça no momento em que termina o império dessas verdades reais ou convencionadas, proporcionando um resto de alma ao mecanismo gasto da civilização [...] (Charles Nodier, 1970, p. 123).

1.1 Do Fantástico aos fantásticos

Desde os primórdios dos tempos o fantástico esteve nas grandes epopeias, em lendas, mitos, e nas narrativas populares. O homem recorria ao seu imaginário e a fantasia para impressionar os ouvintes com suas estórias originadas no cotidiano para tentar dar sentido a alguma experiência vivida. O fantástico já era usado como efeito para desprender daquilo que chamamos de realidade, e nesse intuito o sobrenatural seria o principal referente que o classificaria como tal. Conforme o fantástico foi ganhando espaço nos Estudos Literários nota-se que muitas definições tenham tentado abarcá-lo. O intuito deste capítulo não será delimitá-lo a uma única definição, mas inquietar-se com a seguinte pergunta: afinal de contas porque o fantástico é considerado uma tendência subversiva?

Direcionemos *a priori* em saber sobre o que poderia chamar de “primeira definição” do fantástico. O termo originou do latim *phantasticu* e do grego *phantastikós* remetendo a fantasia, ao imaginário, fabuloso, ou seja, aquilo que não é da realidade, e “aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real” (RODRIGUES, p. 9, 1988). Ainda na tentativa de acrescentar formulações sobre o termo, segundo o **Dicionário eletrônico da língua portuguesa** (2009) o fantástico cabe-se ao que só existe na imaginação, fora do comum, extraordinário, um falso inventado (HOUAISS, 2001).

No que tange a Literatura, o gênero fantástico nasceu no século XVIII a partir da encruzilhada da crise da religião enquanto provedora de certezas da relação do homem com o mundo e da incapacidade da ciência de oferecer resposta para as angústias do indivíduo iluminista. Foi dentro deste cenário, que a literatura fantástica contestou a racionalidade, “[...] fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele [racional] vigiado e codificado, o inexplicável, o sobrenatural – o irracional, em suma” (PAES, 1985, p. 190).

Em **Introdução a Literatura Fantástica** (1981), o crítico Tzvetan Todorov (1981) defende que o gênero fantástico é conduzido intrinsecamente pela erupção do sobrenatural, sendo que, o fantástico aparece quando no nosso mundo acontece uma situação que não conseguimos explicar pelas leis naturais da nossa realidade familiar. Com isso, devemos optar por uma das seguintes questões: “ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos” (TODOROV, 1981, p. 15). A incerteza é gerada pela ambiguidade entre o insólito e o racional e neste momento, conforme Todorov (1981), o fantástico ocorre. Caso o leitor opte por uma resposta ou explicação diante dos eventos sobrenaturais ele suspende o fantástico e decai para os gêneros vizinhos: Estranho ou Maravilhoso. A condição primordial para que aconteça o fantástico é, segundo o autor, a hesitação, mas há ainda a existência de três condições para que se cumpra a essência do gênero literário:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se (TODOROV, 1981, p. 19).

A participação do leitor com os personagens favorece também na construção da atmosfera fantástica, integração que muitas das vezes decorre com o narrador-personagem. É através dos olhos dele que o leitor sabe de todos os fatos, e que por sinal, intensifica a incerteza dos episódios sobrenaturais.

Em seu artigo “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición” (2009), o escritor e crítico espanhol David Roas foi um dos dispostos a analisar o fantástico por uma “nova tentativa”, de forma que pudesse apresentar a relação dicotômica do possível e o impossível frente à realidade ocasionando na desestabilização da segurança. Para Roas o interesse do fantástico não é necessariamente afrontar o insólito com o real, mas sim de “refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la”

(ROAS, 2009, p. 09). Portanto, Roas tenta definir um novo significado para a chamada realidade de tal maneira que a contemporaneidade contribua para isso. Segundo o escritor o fantástico ganha uma ressignificação pelas convenções do moderno. No fantástico contemporâneo precisamos de uma concepção de realidade e as leis que a regem:

O fantástico contemporâneo assume como eu disse antes que a realidade é o resultado de uma construção em que todos participamos. Mas esta suposição não impede que siga sendo necessário o conflito entre o narrado e a (idéia de) a realidade extratextual para que se produza o efeito do fantástico. Porque seu objetivo essencial é questionar essa ideia. Os autores atuais usam o fantástico não só para denunciar arbitrariedade da nossa concepção da realidade, mas também para revelar a estranheza nosso mundo. [...] a fantástica narrativa contemporânea não tenta suprimir a referência extratextual (<<Será sempre o limite através de cuja transgressão se define>>), mas o que ele faz é criar novos sistemas referenciais ou <<mundos alternativos>>, que, ao ser aprovados a <<realidade>> questionam a validade dessa noção (ROAS, 2009, p. 19).

Para Roas (2009) a ciência, a filosofia e a tecnologia e seus avanços na contemporaneidade reforçaram as possibilidades de noção do real. Diferentemente de Todorov, o escritor não enxerga a hesitação ou a incerteza como condições fundamentais para as ocorrências insólitas. Para ele, o fantástico não deve ser estático, preso em conceitos que o definem, pois segundo o crítico ele evoluirá de acordo com as mudanças relacionadas ao homem e a realidade. Segundo Roas “a experiência coletiva da realidade” é o que intervirá na reação do leitor, sendo que o leitor responderá se houve ou não a transgressão da realidade (ROAS, 2009, p. 11). O fantástico se torna complexo no que dita na explicação do real, “o que implica uma reflexão contínua sobre os conceitos que desenvolvemos para explicar e representar o mundo e a si mesmo” (ROAS, 2009, p. 18).

Concordando com as premissas de Todorov (1981), Selma Calasans Rodrigues (1998) afirma que a expressão literária só existe pela causalidade mágica e pela hesitação (p. 9-11). A autora consolida que através da ruptura do sobrenatural nos moldes da realidade que a tendência se manifesta. Outro teórico que observou criteriosamente sobre o gênero foi Filipe Furtado. Com um olhar divergente diante dos pressupostos apontados pelos demais, o autor designa a vertente a partir de elementos estruturais e discursivos do próprio gênero literário. O sobrenatural e o insólito não são a principal chave para a decorrência do Fantástico, mas será na composição desses elementos narratológicos que se fortalece o gênero. Em sua caracterização acerca do Fantástico, Furtado caracteriza-o da seguinte forma:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15)

Voltando para as bases teóricas de Roas (2009) a realidade na pós-modernidade não deve ser vista de forma inalterável, e nem tão pouco como única, mas sim avaliada por uma “convenção, uma construção, um modelo criado por seres humanos (até mesmo, como diria Baudrillard, um simulacro)” (ROAS, 2009, p. 08). Através dessa perspectiva apontada por Roas de novas concepções acerca da noção do real na contemporaneidade teremos também uma amplitude de possibilidades da realidade como menciona o escritor espanhol. Assim, as narrativas fantásticas de hoje não falarão mais frequentemente de fantasmas, vampiros, mas do sujeito pós-moderno, dos seus medos e aflições que essa pós-modernidade o atinge colocando instável a sua realidade.

Coalla (1994) conceitua que o fantástico se consagrou diferentemente por vários períodos entre o século XVIII até o século XX. No final do século XVIII e início do XIX a literatura fantástica se caracterizava pela exigência do insólito nos traços fantasmagóricos ou monstruosos. No século XIX, o inconsciente torna-se o centro das narrativas fantásticas, trazendo a loucura, alucinações, pesadelos para o centro dos textos literários. Já a partir do século XX, o fantástico traz as reminiscências do cotidiano, os problemas socioculturais, sexistas, da política, religião e devidamente do sujeito, com sua identidade cada vez mais fragmentada. As condições do fantástico no século XX vão ao encontro das referências de David Roas (2009), no qual se objetiva numa definição da expressão literária através das possibilidades do real e seus limites determinadas pela noção do que o leitor entende por realidade. Chamado também de “Neo-fantástico”, a narrativa também falará sobre as minorias, o Outro que sai das margens e vai para o centro como indivíduo que aparece para ruir com padrões e normas.

As transformações sócio-culturais do século XX, já anunciadas na obra de Franz Kafka, apontaram para a limitação do Fantástico nos termos todorovianos. Esse fato trouxe à tona a questão do fantástico no sentido *lato*, abarcando diversas manifestações do imaginário enquanto modo literário. No acervo de críticos que adotaram o termo ao modo literário estão: André Jolles, Irène Bessière, Rosemary Jackson e Patrick D. Murphy. Bessière (2001) adverte em “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” que o fantástico não deve ser

limitado como um gênero literário, pois limitaria outras obras que carregam o teor do fantástico e que surpreendem e hesitam os leitores. Diante disso a autora salienta que:

A história fantástica provoca incerteza, ao exame intelectual, pois utiliza dados recolhidos por coerência contraditória e complementaridade própria. Ela não define a qualidade atual de objetos ou seres existentes, nem constitui uma categoria ou gênero, mas é uma narrativa lógica formal e temática que surpreendente ou arbitrário para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2001, p. 84, tradução nossa).

Segundo a autora francesa, o discurso do modo fantástico “provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” (2001, p.186). Bessière confirma ainda que:

o fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular. O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas atitudes mentais (BESSIÈRE, 2001. p.186).

Para Paes (1985) o fantástico aproxima-se do Romantismo, pois as características encontradas nele são percebidas também na narrativa fantástica, como por exemplo, o mistério, o excêntrico, o místico e outros aspectos. Paes (1985, p. 09) concorda com a teorização de Bessière acerca do fantástico, no qual aborda que o natural e o sobrenatural são “categorias puramente literárias” dando abrangência para outras narrativas que comportam a “mesma linhagem do absurdo”.

Segundo Remo Ceserani (2006) o fantástico acontece na incerteza, mas utiliza-se de procedimentos narrativos e teóricos: posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; narração em primeira pessoa; forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; preocupação com o envolvimento do leitor; passagem de limite e de fronteira; presença de um objeto mediador entre o real e o insólito; uso de elipses; utilização de técnicas e práticas teatrais; presença da figuratividade; foco na função narrativa do detalhe (CESERANI, 2006, 68-77). O crítico italiano argumenta que o fantástico como narrativa reduz “o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário

historicamente limitado” (CESERANI, 2006, p. 8). Ele aceita o fantástico enquanto modo e esclarece que esta é a expressão que:

tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romance fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo (CESERANI, 2006, p. 8-9)

Para Ceserani (2006) o fantástico visto como modo é variável e amplo, ou seja, se espalha para outros gêneros, e, além disso, o imaginário expande para uma realidade que tenha a possibilidade de ter um olhar para novas esferas. O fantástico é uma expressão híbrida que não deve condizer às limitações, pois o reflexo das mudanças sociais o (re)criarão a todo instante. Na modernidade, o fantástico como modalidade retrata inúmeros questionamentos veiculam dentro da sociedade: problemas sociais, sexistas, econômicas, de gênero, política, religião, das minorias, do sujeito. E muitas das vezes, para falar sobre esses apontamentos o fantástico terá como estratégia a subversão para revelar o que até então estava escondido, abalando paradigmas e valores, para descrever uma realidade com outras facetas e que nos faça inquietarmos diante de tal situação. O fantástico não irá desestabilizar só o real, mas na modernidade, as questões sociais serão (re)visitadas com questionamentos para que seja possível se ter um novo olhar. Um desses questionamentos que vemos o fantástico denunciar sobre os posicionamentos da figura feminina que foi escondida por muito tempo da esfera patriarcal. O fantástico será um veículo para resgatar a voz e a independência da mulher que por séculos tiveram suas personalidades eclipsadas e convencionadas ao mutismo. Na contemporaneidade, e não só na literatura fantástica, as figuras femininas estão desamarrando rótulos e revelando desejos que segundo padrões institucionais deveriam estar encarcerados. Sob o mesmo ponto de vista, em sua obra intitulada **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina** (2001), Ángel Rama enfatiza que a “alienação da mulher” na América Latina, principalmente nos eixos da ditadura militar, obteve destaque na literatura fantástica, sendo por meio dessa violência que a mulher:

parece ter estendido uma ponte até a narrativa fantástica, para que por meio do seu espelho escuro ela fosse capaz de se expressar, na verdade por intermédio dele que a mulher começou a manifestar seu descontentamento e insatisfação, passando depois às formas mais cruas de um relato realista violento, às vezes cínico, quase sempre cruel (p. 157).

Esses questionamentos mostram que o homem e a mulher estão em mudança conjunta com seu entorno e eles só conseguem o pertencimento social compactuando com essa alternância. Logo, a partir dessas revisitações do fantástico, dirige-se a compreensão do seu papel nos tempos modernos, bem como o contexto sócio-cultural também têm sua importância no âmbito do fantástico.

Nos próximos subcapítulos delinearemos as outras vertentes que constituem o ramo do Fantástico (Fantasia, Gótico, Ficção Científica e Realismo Mágico) de forma que, possamos observar como que cada modalidade se caracteriza, o que fazem também serem denominada como narrativas de subversão e as mudanças ocorridas em cada uma delas com o passar do tempo.

1.2 Da Fantasia

O homem com sua capacidade de raciocinar criou grandes contribuições à sociedade a partir da realização do seu pensamento. Diante disso, o imaginário sempre esteve ligado ao ser, carregado por símbolos e representações que ressignificam continuamente diante das vivências humanas. O símbolo produz afeições e sentimentos, se sustenta junto ao real e na relação do sujeito com o objeto. O nosso imaginário é abastecido por símbolos que carregam significados não só de hoje, mas de longas datas, de culturas distintas, civilizações, lendas e crenças. Identifica e constrói a cultura popular de um povo e até o modo de viver. Nesse sentido, na Literatura, os contos de fadas espelham bem essa ligação do imaginário e o real, da fantasia mesclada entre esses dois lados. Em **The Fantasy Tradition in American Literature** (1980), Brian Attebery explica a fantasia como “qualquer narrativa que inclua como uma significativa parte de sua construção, alguma violação do que o autor claramente acredita ser a lei natural” (ATTEBERY, 1980, p. 2, tradução nossa).³ E na Literatura Infantil vemos o imaginário oriundo da tradição popular, rico em signos e significados que ditam condições, valores e cultura. A fantasia presente na literatura se instaura como a força motivadora e de interesse para as crianças, com seus seres mágicos, castelos e princesas. Através dela fortalece-se a interpretação dos valores e comportamentos fornecidos pela

³ “Any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of what the author clearly believes to be natural law” (ATTEBERY, 1980, p.2).

realidade. Ademais, os pequenos desenvolvem sua cognição a partir do lúdico apresentado pela narrativa.

Anteriormente, as narrativas orais que deram origem aos contos de fadas, não eram histórias para o universo infantil, pelo contrário, apenas os adultos podiam ler. Sendo então narrativas saturadas de elementos grotescos, de violência, apelo sexual explícito, canibalismo entre outros (TATAR, 2004). Nessa época os camponeses mantinham o costume de se reunirem para contar esses contos populares enraizadas no cerne do mitológico, do lendário e do maravilhoso:

Contar histórias é atividade muito antiga. Até os profetas já falavam dela. Assim, o mais importante que o homem acumulou de sua experiência foi sendo comunicado de indivíduo a indivíduo, de povo a povo. Contar em latim é *computare*, abreviado de *comptare*, do qual se originou o vocábulo francês *compter*. Então contar é o compito ou conto dos fatos (GÓES, 1991, p.125, grifo do autor).

A criança, até o século XIX não era um ser distinto do espaço adulto, tinha então, as mesmas vestimentas e trabalho dos adultos (ARIÈS, 1973). Era um ser sem cuidados adequados, o que levava muitas das crianças a não chegarem a fase adulta e a morrerem por falta de alimentação, ou doenças, por isso, a mortalidade infantil era crescente. Foi no século XIX que a criança obteve os cuidados necessários, a Igreja e os moralistas pedagogos começaram a desenvolver os conceitos espirituais, morais e intelectuais da criança. Diante do aumento da expectativa de vida infantil, e com a educação básica, a Igreja mais a burguesia instituíram os valores morais e condutas a serem seguidas e viram na literatura dos contos de fadas um meio para a educação infantil (SILVA, 2006). Mas, afinal de contas, quais seriam os traços comuns compartilhados entre as narrativas orais e os contos de fadas? A resposta, segundo Nelly Novaes Coelho (1997) está na *popularidade e exemplaridade*. Os contos de fadas, antes de se tornarem Literatura Infantil foram literatura popular, e tinham o mesmo intuito de hoje, de passar valores e padrões “a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo comportamento de cada indivíduo” (p. 36). A autora ainda enfatiza na aproximação da mentalidade popular e infantil:

No povo (ou no homem primitivo) e na criança, o conhecimento da realidade se dá através do *sensível*, do *emotivo*, da *intuição*... e não através do racional ou da inteligência intelectual, como acontece com a mente adulta e culta. Em ambos predomina o *pensamento mágico*, com sua lógica própria. Daí que o

popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades. (COELHO, 1997, p. 36).

No século XVII, Charles Perrault fez um apanhado desses contos populares e os adaptou para servir aos agrados da corte francesa do rei Luís XIV, sendo por meio do escritor francês o nascimento do conto de fadas como gênero com a obra **Contos da Mamãe Gansa: Histórias ou contos do tempo passado com moralidades** (1697). Os contos, originalmente narrativas orais, foram coletados por Perrault através de pessoas da classe baixa burguesa, dos camponeses e das governantas que circulavam pelos cômodos na corte francesa. O termo “conto de fadas” que no Brasil veio aparecer somente no século XIX é de origem francesa com o termo *Conte de Fee*, que depois no inglês nomeou-se *Fairy Tale*. Já a palavra “fada” vem do latim *fatum* que enuncia destino, fatalidade ou oráculo (COELHO, 2009, p. 78).

Nesta obra de Perrault cuja capa traz a ilustração de uma senhora sentada na poltrona com um livro em seus braços e crianças ao redor da mesma faz menção às governantas que contavam as narrativas folclóricas para as crianças sob sua responsabilidade. Outro fato em destaque é o subtítulo da coletânea remetendo já de cara as moralidades que viriam a ser advertidas nos contos. A partir das narrativas coletadas, Perrault eliminou os traços grotescos das narrativas orais, tais como canibalismo, incesto, sexo explícito e violência gratuita, destacando a pregação moral direcionada as mulheres, cujas funções sociais, assim como as personagens retratadas nos contos de fadas deviam ser delegadas apenas para o matrimônio e a maternidade. O intuito das narrativas adaptadas pelo francês era de disciplinar pelo discurso da moralidade cristã. Para isso, os contos concluíam com duas morais: uma popular e outra escrita por Perrault. Entre os clássicos, hoje, conhecidos mundialmente estão, “Chapeuzinho vermelho” “A bela adormecida”, “Henrique do topete”, “Barba Azul”, “O pequeno polegar”, “Cinderela”, “As fadas”, “O gato de botas”.

Posteriormente, no século XIX, os irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm fariam a ponte entre o universo adulto e infantil com a obra **Contos da infância e do lar** (1813-1822), coletados durante seus estudos linguísticos. Nesse parecer, Coelho (2003) informa que:

Em meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos linguísticos, Os Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que, selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como Literatura Clássica Infantil (p. 23).

O principal interesse desses escritores com o colhimento das narrativas de tradição oral, *a priori*, era observar a língua alemã comparando suas raízes difundidas nos mitos e lendas do povo alemão (GRIMM, 1996). Na obra dos irmãos, encontram-se narrativas também bem conhecidas por nós, tais como: “Os músicos de Bremen”, “A gata borralheira”, “A bela adormecida”, “A dama e o leão”, “Os sete anões”, “O chapeuzinho vermelho”, “O corvo”, “Branca de Neve” e outros. Em seus contos há a versão mais abrandada de Chapeuzinho, que discordante da versão de Perrault, a jovem menina de capuz vermelho é salva pelo lenhador no final da trama. Há interpretações de leitura em que na primeira versão, por exemplo, tanto ela e a avó são devoradas pelo lobo, deixando revelar o tão famoso diálogo entre a menina e o lobo com a alusão ainda da relação sexual entre os dois. Os irmãos trataram diretamente em suavizar trechos que apelavam à sexualidade. Com o advento do Romantismo, se iniciou o processo de separação da criança do universo adulto, tendo para si melhores cuidados, a nível emocional, psicológico e educacional (BOZZETTO JUNIOR, 2009). Assim, foram através de Perrault e os irmãos Grimm o pontapé inicial para que surgissem outras estórias inspiradas nas narrativas populares. As estórias de tradição oral não origina também de um único lugar, mas possui reminiscências tanto do Ocidente ao Oriente.

No plano ainda das estórias para crianças, nos meados até o fim do século XIX, o autor dinamarquês Hans Christian Andersen comparece como o Pai da Literatura Infantil pelas histórias de sua autoria, tais como “Os sapatinhos vermelhos”, “A pequena vendedora de fósforo”, “A roupa nova do imperador”, “O isqueiro mágico”, “O patinho feio”, “A rainha da neve” e “A pequena sereia”. Hans Christian Andersen além de extrair a matéria para suas histórias das narrativas orais da mesma forma que Perrault e os Grimm, criou ainda narrativas de sua própria autoria, publicadas no livro de contos **Eventyr** conhecidas pelas temáticas que se caracterizavam pela:

presença de um espírito cristão, representado na exaltação de virtudes básicas como a resignação, a paciência e uma busca pela bem-aventurança eterna após muito sofrimento terreno; e a ênfase no espírito liberal-burguês, representado na exaltação de um individualismo generoso e empreendedor (SILVA, 2006, p. 9-10).

Adiante, com as mudanças inscritas no século XIX, e com a chegada da Revolução Industrial, a Literatura Infantil transformou-se para captar os anseios da Europa. Lewis Carroll em suas obras **Alice no país das maravilhas** (1865) e **Através do espelho** (1872)

revirou o real através do realismo absurdo. Como coloca o **E-Dicionário de Termos Literários** as obras de Carroll,

são extremamente complexas, repletas de jogos lógico-matemáticos e linguísticos. Muitos autores encontraram nelas códigos secretos que sugerem uma sátira política e social. Independentemente da intenção de Carroll, o facto [sic] é que são obras que ganharam o estatuto de clássicos, que têm como ponto de partida uma Alice que se desloca no mundo dos adultos (descrito como um mundo de "malucos"), tornando-se o exemplo de uma criança que se afirma no mundo Vitoriano repressivo (2011, p. 63).

Com as mudanças na esfera social na tomada do século XX a pergunta também é feita: por quais obras a fantasia estaria caminhando na modernidade? Nomes como J. R. R. Tolkien e J. K Rowling com suas respectivas trilogias **O Senhor dos Anéis** e a série **Harry Potter** exerceram influencia sobre outras obras congêneres. Já no Brasil, a fantasia na Literatura Infantil foi disseminada por Monteiro Lobato em 1920 com a publicação de **A menina do narizinho arrebitado** que ainda exerce sua influencia além das gerações. Com as produções literárias de Lobato, as inspirações também surgiram para proferir escritores brasileiros no segmento da Literatura Infantil e Infanto-Juvenil, entre escritores, estão: Marina Colasanti, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Ganimedes José, Augusta Faro e tantos outros.

As imagens derivadas do universo literário infantil que tínhamos dos seres mágicos, de bruxas, magos, monstros, princesas e heróis foram se modificando no cotidiano atual. O tradicional foi sendo dissecado e subvertido para problematizar e espionar o espaço social. E quando falamos em subversão não são apenas os personagens, mas ao discurso pregado no passado. Com a pós-modernidade o jogo se move pela ironia e paródia, no qual, segundo Hutcheon (1991) a ligação paródica com o passado faz com que a narrativa de agora torne diferente ao de antes, os sentidos e significados são transmutados. Nesse sentido, novas (re)significações são inscritas nos contos de fadas desvelando questionamentos sociais, culturais e históricos e (re)escrevendo esse caminho. Na era globalizada dos mecanismos de massas, de tecnologia, a Literatura Infantil teve que se compor ao bombardeio de informações sendo alvo de críticas e de estudos. Dentro dessa perspectiva, um dos temas de (re)elaboração e crítica que os contos de fadas vem acentuando é sobre o discurso patriarcal impregnado nos contos tradicionais. Dentre escritoras que revisitaram os contos de fadas estão Anne Sexton, Margaret Atwood, Marina Colasanti, Angela Carter, dentre muitas outras. Angela Carter na sua obra **O Quarto do Barba Azul** (1999) e corpus do nosso estudo utiliza da roupagem dos contos de fadas tradicionais tecer um novo universo ficcional, sendo o discurso patriarcal seu

alvo de críticas e ironias. Suas narrativas literárias misturam fantasia, realismo mágico e até o gótico.

1.3 Do gótico

Desde o surgimento ligado ao povo Godo, passando a nomeação de um estilo arquitetônico, até chegar à manifestação literária, muitos elementos contribuíram para a contextualização da vertente romanesca do Gótico. Tomados como bárbaros por não compartilharem da mesma herança cultural do império romano e por terem desempenhado papel chave na queda de Roma, os godos acabaram vinculados a Idade Média como uma Era das Trevas, marcados por barbarismo, superstição e paganismo. (MONTEIRO, 2004).

A estética Gótica tem como sua principal referência a arquitetura medieval da Europa do século XII ao século XV. As construções dessa época eram totalmente adversas à arquitetura clássica predominante, sendo a arquitetura gótica um marco na “mudança mais fundamental em toda a história da arte moderna. Os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje – fidelidade à natureza e profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade – tiveram todos origem aí.” (HAUSER, 1998, p. 195)

Conforme a isso, o termo gótico foi usado pela primeira vez pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari. O pintor tinha predileção pelas artes que realçavam a obscuridade, o bárbaro, o medo e o selvagem, aspectos que segundo o artista eram primordiais para a arte gótica. As arquiteturas nesse tempo eram conhecidas por suas grandes catedrais, altas torres, abóbodas de arcos cruzados, verticalismo (sinônimo de quanto maior a altura, maior a proximidade de Deus) e o arco quebrado (forma que substitui o arco de volta perfeito na arte românica). Monteiro (2004) em **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês n a literatura inglesa** tematiza que o “estilo gótico” não provém dos Godos, mas sim da arquitetura da idade média e “o estilo cristão por excelência” (p.31). Os elementos encontrados posteriormente na literatura gótica no Romantismo como o horror/terror, castelos, a religião como salvação ou castigo, a selvageria, a violência, o estranho, o grotesco são caracterizações que já refletiam o espaço e as manifestações do gótico arquitetônico destacada na época.

É interessante comentar que nessa mesma época em Roma e em outros lugares da Itália sob escavações encontraram uma pintura que contestaria a supremacia das arquiteturas e pinturas renascentistas. A pintura tinha traços disformes e com criaturas híbridas, e que devido a isso surgiu o termo “Grotesco”, em referência a gruta (*grotta*, no italiano) onde a arte

foi localizada (KAYSER, 2013). Para o crítico alemão Wolfgang Kayser o grotesco simbolizava

algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. O fato se manifesta na segunda designação que surgiu para o grotesco no século XVI: *sogni dei pittori*. Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor da realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo (KAYSER, 2013, p. 13).

O grotesco se assemelha também tanto com abjeção quanto monstruosidade, pois o ser grotesco/monstruoso causa repúdio pelo sua inserção disforme que foge ao convencionalismo e ao mesmo tempo atrai por causar-nos curiosidade e ser tudo aquilo que não somos.

Na literatura, o gótico nasce no século XVIII na Inglaterra como reação da imaginação contra os preceitos formais da escrita neoclássica em vigência no Século das Luzes. No primeiro momento, várias transformações estavam em curso devido os avanços da Revolução Industrial, fato refletido em romances descritivos da realidade do homem iluminista como: **Robinson Crusoé** (1719), de Daniel Defoe, **Pamela** (1740), de Samuel Richardson e **Tom Jones** (1749), de Henry Fielding. Esses autores retiraram qualquer elemento fantástico que transgredisse a razão, mas diante do surgimento do romance gótico esse cenário mudaria.

O primeiro romance denominado gótico que inspirou e inspira até hoje várias obras e filmes no que dita ao gênero de horror e terror é o clássico **Castelo de Otranto** (1764), de Horace Walpole. Além de Horace Walpole, o gótico oitocentista também é representado pelas obras **Vathek** (1786), de William Beckford, **Mysteries of Udolpho** (1794), de Ann Radcliffe, **The Monk** (1796), de Matthew Lewis e **Maria** (1798), de Mary Wollstonecraft.

Lovecraft na sua obra **O horror sobrenatural na literatura** (1973) menciona o caráter da obra de Walpole, expondo que “ela fez, sobretudo, foi criar um tipo inovador de cenários, personagens típicos e incedentes” (p.27). Ainda segundo Lovecraft a literatura gótica do século XVIII é constituída por:

castelo gótico com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas e arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galaxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco. Incluía também, além disso, o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína santa, muito perseguida e

geralmente insípida que sofre os maiores terrores e serve de ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o herói valoroso e sem mácula, sempre bem nascido, mas frequentemente em trajes humildes; a convenção dos nomes estrangeiros altissonantes, principalmente italianos, para os personagens; e a série infinita de acessórios de palco que incluía luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, embolorados manuscritos ocultos, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo mais (LOVECRAFT, 1973, p. 28).

Fred Botting (1996) conceitua que a Literatura Gótica é uma “escrita de excesso” de atmosfera assombrosa, onde o passado tem a função de aterrorizar o presente diluído pelo terror. Conforme o autor a narrativa gótica viola os “valores humanistas”:

O Gótico condensa as muitas ameaças percebidas a estes valores, ameaças associadas com as forças sobrenaturais e naturais, excessos de imaginação e delírios, religião e maldade humana, a transgressão social, a desintegração mental, e da corrupção espiritual. Ainda que não seja um termo puramente negativo, a escrita gótica é fascinada por objetos e práticas que são construídas como negativo, irracional, imoral e fantástico (BOTTING, 1996, p.1, tradução nossa).⁴

Já Gavin Baddeley (2005) denomina o gótico como uma tendência de contracultura que é disciplinado pelos aspectos do Grotesco, do Decadentismo e do Romantismo, insinuada por

uma barbárie sofisticada. É paixão pela vida coberta pelo simbolismo da morte. É um amor cínico pelo sentimento. É uma combinação de extremos como sexo e morte. É utilizar a escuridão para iluminar. É acreditar que a obrigação é vã e vaidade é um dever [...]. É o profano, o sinistro, o estranho (BADDELEY, 2005, p. 19).

A ficção gótica e o espaço mantêm um elo estreito na composição da narrativa, pois através dele que as situações vão se desenvolvendo. O castelo, o espaço religioso e a natureza são os espaços eleitos na composição do gótico oitocentista. Os castelos possuem uma atmosfera decadente com passagens secretas, labirintos, as portas e janelas rangem, o silêncio sussurra e são localizados em lugares afastados de tudo e de todos. O espaço religioso aparece de forma paradoxal serve tanto para o amparo daqueles personagens aterrorizados dando uma

⁴ “Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic” (BOTTING, 1996, p.1)

sensação de santificação ou entra em contradição com o personagem que excomunga a doutrina religiosa, reverenciando o seu próprio ego de modo excessivo. Já a natureza corrobora com aparência gótica. Nela, está o abrigo de todos os seres malignos, fantásticos e medonhos que não se enquadram a realidade (MENON, 2011). Conforme Botting (1996) esse espaço será frequentado por “Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, os aristocratas malignos, monges e monjas, heroínas desmaiadas e bandidos [...]” (p. 2, tradução nossa).⁵ Os personagens ainda possuem uma melancolia e tristeza aparentes conciliados com a ruína do espaço físico (castelo, casa).

No século XIX esse espaço é transferido do castelo para a casa velha. O mal não será representado por monstros, fantasmas e espectros, mas por pais, maridos, loucos e cientistas. Devido à industrialização e com os avanços da ciência, o medo e ansiedade corroeram o homem pela incerteza do quê a ciência poderia retornar. Para falar desses anseios nasce a primeira obra que consagraria a Ficção Científica com traços do gótico: **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley e pouco mais tarde **O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde** (1886), de Robert Louis Stevenson que relatavam sobre o desenvolvimento da ciência.

Obras também que falavam sobre a rígida era vitoriana que condicionava a mulher a extrema reclusão eram crescentes. A obra **Lady Audley’s Secret** (1862), da escritora Mary Elizabeth Braddon foi exemplo dessa exteriorização da mulher vitoriana. Outra obra que trouxe um novo olhar ao vampiro foi o romance **Dracula** (1897), de Bram Stoker, que não deixou de indiciar os mitos e lendas que envolvem a tradição do bebedor de sangue há séculos.

No século XX o gótico se dissemina por diferentes ramificações da cultura pop: música, cinema, séries, moda e história em quadrinhos. A casa velha continua sendo o espaço para anunciar o gótico e a família se mantém o foco da narrativa. O espaço fictício do gótico contemporâneo “tornou-se o local onde os medos e ansiedades reaparecem no presente. Essas ansiedades variam de acordo com diversas mudanças: revolução política, industrialização, urbanização, mudanças na sexualidade e organização interna, e descoberta científica” (BOTTING, 1996, p.2, tradução nossa).⁶ Na era globalizada as identidades entram em colapso, a subjetividade varia, e nisso, o sujeito perde-se a tantas identificações. Nesse mesmo século há a dificuldade de classificação da vertente gótica devido que o Outro toma lugar e o

⁵ “Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits[...]” (BOTTING, 1996, p. 2).

⁶ “[...] it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery” (BOTTING, 1996, p. 2).

tema da diferença ganha importância na literatura. O ser abjeto ganha novas proporções afrontando as margens, o monstruoso não é venerado pelo medo que desencadeia, mas por ser modelo que rompe com a norma (BOTTING, 1996).

Com a literatura pós-moderna no século XX os preceitos padronizados, culturais, políticos, sexistas e do próprio sujeito inscritos no passado vão abaixo na sociedade pós-moderna. A heterogeneidade presente no Pós-Modernismo coopera com a multiplicidade de discursos, estilos e gêneros, como também na migração do sujeito. Para Jameson (1985, p.02) o Pós-Modernismo rompe com as “fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa)”. Conforme essa perspectiva, a literatura gótica atualmente não fala mais só de seres fantasmagóricos, diabos, assim como o fantástico, mas das transformações sociais, culturais, dando espaço e voz para aqueles que enquadram ao grupo minoritário, como negros, mulheres e homossexuais.

A narrativa gótica tem aberto espaço para a mulher, que antes vítima vem tentando reconstruir sua identidade longe de padrões. Assim na ficção gótica, a figura feminina muitas das vezes não se sujeita a calar e eventualmente pode se transformar na *femme fatale*, aquela que usurpa “um exagero da feminilidade, mistério insondável, como era sabido, tanto para si própria como para o homem [...] destinada por essência à maldade” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 15).

Diante das mudanças que o gótico contemporâneo vem sofrendo, torna-se perceptível o novo contexto social para o figura feminina, a (re)construção de sua história que possa estar livre das prisões mentais, emocionais, sexistas e do sistema. É o que podemos observar, por exemplo, no conto “O Jardim Selvagem”, da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, de modo que são inseridas temáticas inscritas da literatura gótica. Na narrativa encontramos Daniela que é “como um jardim selvagem” (TELLES, 1986, p. 125), um modelo da mulher fatal, pois tem uma sexualidade aflorada, com resquícios de maldade e uma identidade misteriosa devido à luva que usa na mão direita. A personagem é bem mais independente do que o marido chamado de Tio Ed, sendo uma vítima nas mãos da mulher e que morre misteriosamente deixando lacunas e possíveis interpretações de que quem o matou foi Daniela. No entanto, a figura masculina no conto não é nada parecida com o personagem autoritário e maligno da narrativa gótica tradicional, pois o personagem Tio Ed, casado com Daniela, é totalmente indefeso e frágil. Além das posições inversas, outro ponto alterado na ficção é a troca do castelo pela casa. O conto não deixa de simbolizar aspectos consagrados na

tradição da literatura gótica: mistério; narrador não confiável; sonhos premonitórios; sadismo; terror; superstição; personagem perseguido; o passado obscuro.

Vemos muito do Gótico com suas pinceladas de obscuridade, violência, autoritarismo, até mesmo nos contos fadas, no romance de detetive, nos gêneros de Horror/Terror e na Ficção Científica. A Ficção Científica se alinha bem aos traços do gótico, pois fala da busca ou tentativa dessa busca de um mundo de utopia com as “facilitações” tecnológicas, só que por algumas vezes acaba se tornando em distopia. O que faz lembrar as colocações de Landrum: “há um resíduo do imaginário gótico dentro do aparato desconstrutivo do mistério secular” (1999, p. 22).

1.4 Da Ficção Científica

A primeira idéia que temos das obras de Ficção Científica vem de um pré-conceito que remete a invasões alienígenas ou de pessoas vivendo a um tempo avançado no futuro e com uma tecnologia distante da realidade atual. Ou seja, uma realidade bem adiantada no nível da ciência presente. Essa evolução científica nos levaria a descobrir novos lugares e seres que são inimagináveis e fazem parte do universo fantástico. Diante disso, a Ficção Científica é uma nomenclatura paradoxal e que indaga na seguinte questão: o que faz dela ser diferente das outras narrativas fantásticas se ela, segundo Roberts (2006), também é construída na fantasia? O autor de **Science Fiction** declara que há outras obras literárias como “(**Nadja** de André Breton, 1928) ou Realismo Mágico (como **Filhos da Meia-Noite** de Salman Rushdie, 1981) todos envolvem diferenças substanciais entre o mundo do texto e o mundo onde os leitores realmente vivem [...]” (p. 4, tradução nossa)⁷ e não são considerados Ficção Científica. O autor vai mais longe nessa comparação a fim de chegar numa resposta que diferencia obras de Ficção Científica de outras que não se aproximam do gênero. Outro exemplo que Roberts (2006) elucida nesse embate são sobre duas obras: a primeira obra é **The Kit Jonah** (1975), de Ian Watson e a segunda é bem conhecida por nós, por trazer novos rumos descobertos pelos teóricos do fantástico. Falamos da novela de Kafka **A Metamorfose** (1915). O autor apoia-se na seguinte problematização:

Para exemplo, há um romance de Ian Watson chamado *The Kit Jonah* (1975), que envolve uma nova tecnologia que mapeia os padrões de ondas

⁷ “as André Breton’s *Nadja*, 1928) or magic realism (like Salman Rushdie’s *Midnight’s Children*, 1981) all involve substantive differences between the world of the text and the world the readership actually lives in, [...]” (ROBERTS, 2006, p. 4).

cerebrais de um humano sobre a mente de uma baleia. Esta consciência humana, em seguida, habita a baleia. Podemos comparar este conto com a novela curta de Franz Kafka a *Metamorfose* (1915), em que o protagonista acorda certa manhã e se vê transformado em um inseto gigante. O romance de Watson é classificado como FC, sendo que Kafka não é. Por que deveria ser? Ambos são ficções imaginativas baseadas na premissa de um transformação radical; nenhum dos dois estão preocupados com o espaço ou com viagem no tempo, ou é ambientado em outros planetas. O que os torna diferentes? (ROBERTS, 2006, p. 4, tradução nossa).⁸

Roberts (2006) primeiramente justifica que a Ficção Científica é uma literatura também de fantasia assim como os outros modos do fantástico. **A Metamorfose** para ele é um conto de Ficção Científica mesmo que muitos não o considerem como tal. Na sua segunda tentativa de resposta, o escritor crítico nos aconselha a negar o primeiro e buscar por diferenciações que marcam os textos literários de Watson e Kafka. Em **A Metamorfose**, Kafka não está interessado em explicar a mudança do Gregor Samsa, mesmo que isso fuja as explicações naturais. O que autor visa é mostrar a coisificação do homem na sociedade capitalista. Sendo assim, a transformação de Gregor em um inseto apresentaria bem essa ideia, onde a família quando descobre sua ineficiência monstruosa o trata realmente como um bicho asqueroso e que não agrega a nada. Já a metamorfose de Watson em baleia procede por uma explicação científica esclarecendo sobre essa transformação. Roberts (2006), então, chega a caracterizar a Ficção Científica por meio de uma materialização, uma “racionalização física” ao invés de uma situação sobrenatural ou arbitrária. Para o autor, aqui estaria uma das principais características da vertente.

Doravante, quais outras definições percorrem a Ficção Científica? O termo é complexo e de difícil conceituação. Não nos cabe partir de uma finitude de definições, pois como sabemos, estes conceitos se amparam com as mudanças a nível histórico e sociocultural. A Ficção Científica não relaciona somente com a Fantasia, mas também com outras vertentes como o Gótico e até o Realismo mágico.

O gênero Ficção Científica origina-se no seio da narrativa gótica com o romance **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley expressando elementos refletidos da Revolução Industrial. A obra gótica de Shelley acatou não só os elementos do gótico, mas deflagrou a

⁸ “For example, there is a novel by Ian Watson called *The Jonah Kit* (1975), which involves a new technology that maps the brainwave patterns of a human on to the mind of a whale. This human consciousness then inhabits the whale. We might compare this tale with Franz Kafka’s short novel *Metamorphosis* (1915), in which the protagonist wakes up one morning to find himself transformed into the shape of a giant insect. Watson’s novel is classified as SF, where Kafka’s is not. Why should this be? Both are imaginative fictions based on the premise of a radical change; neither is concerned with space or time travel, or is set on otherplanets. What makes them different?” (ROBERTS, 2006, p. 4).

visão crítica em cima da ciência, em um caráter cético perante a evolução científica. A partir da obra de Shelley destaca-se também na criação não só da Ciência Gótica, mas de outros seguintes subgêneros: O Horror/Terror.

Se a Ficção Científica teve seus primeiros sinais com o romance da Mary Shelley, logo depois se desenvolveria como vertente romanesca através das obras do francês Júlio Verne e do inglês H.G. Wells. Através das obras desses dois autores a vertente se solidificou na Europa. Mas foi com o tcheco Hugo Gernsback quem fortaleceu o termo *Science Fiction* nos Estados Unidos da América nas revistas *Pulp Amazing Stories* e *Science Wonder Stories* em 1929. O editor republicou histórias dos autores que narraram a Ficção Científica como Edgar Allan Poe, Júlio Verne e H. G. Wells. Gernsback considerava a Ficção Científica um gênero que poderia prever os avanços do futuro. Nos anos sessenta do século XX o crítico Kingsley Amis (1961) desenvolve essa visão inicial propondo que a ficção científica é o:

relato em prosa que trata de uma situação que não poderia apresentar-se no mundo que conhecemos, mas cuja existência se baseia na hipótese de uma inovação qualquer, de origem humana ou extraterrestre, no domínio da ciência ou da tecnologia; ou, poder-se-ia dizer, da pseudociência ou da pseudotecnologia (AMIS, 1961, p. 14).

Além de Amis, um dos embasamentos mais usados acerca da Ficção Científica é do iugoslavo Darko Suvin que define dois aspectos perduráveis a vertente: *cognição* e o *estranhamento*. O autor se baseia nesses dois aspectos como ele mesmo cita, de “uma categoria mais flexível de “fantasia””, porém distancia dela por “não ter plausibilidade cognitiva” (ROBERTS, 2006, p.8, tradução nossa).⁹ Completando a isso, Roberts (2006) reforça que a obra considerada Ficção Científica é denominada:

[...] por, pseudo-ciência, por algum dispositivo fora dos limites da ciência que não deixa de ser racionalizada no estilo do discurso científico. Nós podemos definir "ciência" como um corpo de observações e leis derivadas estabelecidas pela experiência no mundo real (ROBERTS, 2006, p.8, tradução nossa).¹⁰

⁹ This is how he distinguishes SF from the looser category of ‘fantasy’; and indeed, he often seems to have little respect for ‘fantasy’ precisely because it lacks ‘cognitive plausibility’” (ROBERTS, 2006, p.8)

¹⁰ “[...] by pseudo-science, by some device outside the boundaries of science that is none the less rationalised in the *style* of scientific discourse. We might want to define ‘science’ as a body of observations and derived laws established by experiment in the real world;” (ROBERTS, 2006, p. 8).

Chamada também de Ficção “especulativa” e “antecipativa” o gênero tem como função romper com o real e exagerá-lo a uma realidade que seja admissível. Ao invés de ser aquele tipo de literatura realista que se firma aos detalhes de escrever o cotidiano a literatura de Ficção Científica invalida o real e ultrapassa o seu limite a fim de que possa caminhar por zonas desconhecidas que ainda não foram frequentadas (GUNN, 2005).

Assim como outras literaturas refletem o espaço social e suas deficiências, a Ficção Científica não ficou atrás de falar sobre o que ocorria na sociedade. Uma das referências que a vertente se tornou foi de ser uma literatura de distopia por revelar as mazelas da ciência (super população, doenças, fome, guerra). Na distopia a sociedade futura se revela pior do que a sociedade presente (MOYLAN, 2000). Segundo M. K. Booker (1994) a utopia é fundamentada “em uma crítica sobre as deficiências do presente, enquanto que o pensamento distópico se baseia em uma crítica sobre perceptíveis deficiências no futuro” (p. 19).

A Ficção Científica contemporânea mostra o sujeito perdido em busca da sua identidade, de uma raiz e que vive em confronto com a política tecnológica e subordinado pelo poder e o governo (ROBERTS, 2006). Os grupos minoritários assim como nas outras vertentes até aqui já tratadas também estarão presentes nas narrativas de Ficção Científica contemporânea com a finalidade de buscarem o seu espaço corrompendo com padrões e normas.

Brevemente, focaremos na figura da mulher para analisar o papel do Outro no fantástico. A participação feminina na Ficção Científica até o final da década de cinquenta do século XX tinha um espaço restrito só que mais tarde isso veio a mudar. Mesmo que o gênero seja popularmente escrito por autores masculinos, a figura feminina teve parte também na escrita da Ficção Científica. Conforme Lefanu destaca (apud ROBERTS, 2006) nos anos de 1930 e 1940 autoras como C. L. Moore e Leigh Brackett foram as principiantes na escrita da Ficção Científica, entretanto, para poderem publicar seus textos tinham que assumir uma “certa identidade masculina” (p.73).¹¹ No entanto, a partir da década de 60 e 70 com a intervenção feminista, escritoras de Ficção Científica despontam e suas histórias são publicadas por elas próprias. Neste percurso três escritoras contribuíram para esse avanço: Marion Zimmer Bradley, Andre Norton e Ursula Le Guin.

Observando as personagens femininas seja em ficções e mais especificamente no cinema, podemos notar um modelo feminino além da figura de vítima e indefesa, mas uma mulher que representa o mal, a monstrosidade em questão, e nesse caso sugerida como uma estrangeira que difere do humano. Conforme Adam Roberts afirma (2006), o alien é a figura

¹¹ “certain masculine identity” (ROBERTS, 2006, p. 73).

ideal na Ficção Científica para representar a experiência feminina. Nesse viés, Marleen Barr (apud ROBERTS, 2006, p.79) discorre que as mulheres no âmbito patriarcal já eram vistas como estrangeiras, “são aliens em nossa cultura que insiste que “ser humano é ser macho””.¹² É o que pode ser percebido em alguns filmes de Ficção Científica onde vemos a mulher sendo representada como ser estrangeiro metamorfoseado aos moldes da tecnologia (ciborgue), da monstrosidade (alien), ou aquela que se figura em ser desviante, o que pode ser constatado nos seguintes filmes: **Alien** (1979), **A Experiência** (1995) e **Matrix** (1999). Nos três filmes temos representações femininas apresentadas como um ser estrangeiro na produção fílmica científica. A personagem Ripley, de **Alien** se assemelha a figura de Trinity do filme **Matrix** (1999), a mulher forte e que luta de frente com o monstro (Alien) que mata de um por um os companheiros da tripulante feminina. Em **A Experiência** (1995) temos uma mulher alienígena que busca um humano para acasalar e continuar sua espécie. Já no próprio **Matrix** (1999), a personagem Trinity (mãe, filha e espírito santo), integrante dos rebeldes busca encontrar o *hacker* Neo (o escolhido), o único que pode acabar com a dominação das máquinas sobre a humanidade. A personagem infringe o estereótipo de mulher indefesa e vítima apresentando um visual andrógino. Os corpos dessas mulheres conjuntamente com a quebra de padrões socioculturais se entregam ao caráter monstruoso, sendo que, "particularmente o corpo da mulher, passou a significar o desconhecido, o terrível, o monstruoso" (KUHN apud ROBERTS, 2006, p.80). Por outro lado, a identidade monstruosa feminina faz com que haja a inversão de tradições sexistas, é o que podemos examinar pelas personagens Trinity e Ripley, que nessa situação as duas figuras femininas não carregam valores e traços denominados historicamente e culturalmente como intrínsecos a mulher, pelo contrário, identificam-se por serem figuras que fogem desse estereótipo.

1.5 Do Realismo Mágico

O Realismo Mágico disseminou no século XX pelo escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (1906-2001), junto a outros críticos hispano-americanos Ángel Flores, Luis Leal Roberto Echevarria Gonzalez e Seyrnour Menton.

Em 1925 o Realismo mágico foi citado em um texto pelo historiador e crítico alemão Franz Roh (1890-1965) que falava sobre “pintura alemã pós- expressionista, a qual representava o mundo revelando o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade

¹² “[...] ‘alien in our culture which insists that “to be human is to be male” Barr apud (ROBERTS, 2006, p. 79).

cotidiana” (CAMARANI, 2013, p. 19). Semelhante aos estudos de Roh, o jornalista italiano Massimo Bontempelli utiliza o termo “Realismo mágico” em vários artigos de literatura.

Um dos contribuintes a traçar conceitos acerca do gênero foi Alejo Carpentier. As definições do precursor situados no prólogo do seu romance **El reino de este mundo** (1967), destaca a importância cultural da América-latina para o Realismo Maravilhoso, sendo o “patrimônio de toda a América [...] O Realismo Maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas dos homens” (p. 120). O escritor cubano abarca o Realismo Maravilhoso como focalização para caracterizar sua novela ambientada no Haiti, ainda que, para ele, o Realismo Maravilhoso não permeia apenas no Haiti, mas envolve toda América. Para Carpentier o Realismo Maravilhoso seria uma parte literária que traduz a riqueza particular da América-latina que fora projetada após anos de colonização. Para ele, conforme aponta Schollhammer, esta literatura dependia do:

[...] resgate de uma linguagem viva na realidade latino-americana, que não se confundia com o castelhano acadêmico, pois sempre trazia as marcas das línguas autóctones, das expressões artísticas híbridas, da religiosidade sincrética, das lendas, da culinária e de todas as outras fontes de uma memória popular genuína. Com um olhar de antropólogo, Carpentier convidava seus próprios colegas escritores para participar de uma redescoberta dos níveis informais e inarticulados da sua realidade, onde ele percebia uma cultura autêntica resistir sob o peso de séculos de história colonial, como ruínas prestes a serem escavadas, reconstruídas e reinventadas por um imaginário moderno e libertador. Apesar do teor arqueológico de seu projeto, Carpentier não pretendia sugerir uma volta na história, nem tinha ilusões sobre a possibilidade de resgatar uma cultura genuína e autóctone. O autor se interessava por uma realidade dinâmica de hibridização, que era resultado de um impulso estético, uma expressividade artística natural do continente no qual o autor contemporâneo deveria encontrar seu recurso imaginário para articular e batizar, numa linguagem própria, uma realidade inexpressável e incompreensível dentro de uma linguagem e racionalidade ocidental (SCHOLLHAMMER, p. 120, 2004).

Carpentier (1967) ironiza o Surrealismo contestando somente a utilização da fantasia e fazendo com que se esqueça do maravilhoso originado da “inesperada alteração da realidade” (1967, p. 139-40), alteração que conforme o autor cubano é de “revelação privilegiada [...] de uma ampliação das escalas e categorias da realidade” (1967, p. 139-40).

Irlemar Chiampi concorda com Carpentier quanto a denominação de Realismo Maravilhoso para referenciar esta vertente na literatura hispano-americana, considerando que desta forma se pode “situar o problema no âmbito específico da investigação literária”, uma vez que, indica que o termo “mágico” é “tomado de outra série cultural” (1980, p. 21). Os

estudos de Chiampi sobre o Realismo Maravilhoso se apoiam a partir da ficção hispano-americana, de modo que, denomina o Realismo Mágico de Realismo Maravilhoso como expressão literária que sobrenaturaliza o real ou naturaliza o irreal. O Realismo Maravilhoso para Chiampi (1980) não se define apenas como escola literária, ou uma tendência, mas um gênero textual que carrega uma riqueza cultural, histórica e da própria linguagem hispano-americana.

Segundo Camarani (2013) a “crítica contemporânea, de modo geral, opta pelo termo Realismo Mágico para nomear essa categoria exclusiva, permitindo que seja efetuada uma nova leitura dos textos literários que oferecem uma representação mais ampla da realidade” (p. 41). Nessa tentativa de definição a autora (2013) expõe que o Realismo Mágico é:

[...] uma ampliação da representação do real, da qual passam a fazer parte elementos considerados peculiares e outras categorias, como a do maravilhoso, da fábula, da fantasia – universos paralelos, com leis próprias -, ou mesmo temas comuns na literatura fantástica, como a ocorrência da metamorfose, origem do espanto no fantástico, se não do terror, por contrariar as leis do real diegético. No realismo mágico, todas essas noções que caracterizariam o irreal incorporam-se à representação do real que não mais se revela mimético, mas sim em sua dimensão total, contendo o que existe na imaginação, no pensamento, no sonho, no devaneio, e que passam a compor uma realidade ampliada (CAMARANI, 2013, p. 24).

O termo maravilhoso designado por Todorov (1981) se aproxima no que Camarani (2013) relatou da naturalização do sobrenatural, em que os acontecimentos sobrenaturais não causam estranheza nem nos personagens e nem no “leitor implícito” como Todorov nomeia. O filósofo búlgaro define o maravilhoso com os contos de fadas, sabendo que há outras “variedades” que abarcam o maravilhoso desempenhando a naturalização do sobrenatural.

Spindler (1993) apresenta o Realismo Mágico em três tipos: Realismo Mágico metafísico, o antropológico e o ontológico. O metafísico, que estaria ligado a “um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural” (p. 06). O Realismo metafísico é contido nos textos, por exemplo, de Murilo Rubião e de Buzzati. Já o antropológico equivaleria segundo Carpentier (1967, p.XVII) “quando surge uma inesperada alteração da realidade [...] (o milagre) [...]” ou “[...] de uma revelação privilegiada da realidade. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé.” Nas narrativas de Guimarães Rosa percebemos uma cultura regionalista concretizada na fé do povo e no imaginário que transforma a realidade e a identidade sociocultural. E por

último, o ontológico, analisado em narrativas como de Kafka, em **A Metamorfose**, Cortazar, Gabriel Garcia Márquez e de Murilo Rubião. Para Spindler, o ontológico:

[...] resolve a antinomia sem recorrer a nenhuma perspectiva cultural em particular. Nessa forma “individual” do Realismo Mágico, o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto. Não há referência à imaginação mítica de comunidades pré-industriais. Ao contrário, a liberdade total e as criativas possibilidades de escrever são exercidas pelo autor, que não está preocupado em convencer o leitor. A palavra “mágico” aqui se refere às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente (SPINDLER, 1993, p. 09).

Em **Ensaio de sociologia da cultura** (1991), Octavio Ianni opta pela nomeação Realismo Mágico, considerando uma vertente da América Latina, onde “[...] o escritor reconhece que uma parte importante da sua matéria de criação é proveniente da realidade social e cultural” (p. 65). Ianni (1991) ressalta ainda que no Realismo Mágico podemos encontrar aspectos do grotesco e da carnavalização.

O Realismo Mágico também tem cuidado de falar sobre os conflitos sociais, sendo assim, D’Haen (1995) afirma que o mesmo é mais que uma ficção, mas uma vertente literária firmada na ideologia que pensa na reformulação dos grupos sociais de maneira que possa violar os padrões institucionalizados e dominantes:

Escrever ex-centricamente, então, ou do ponto de vista da margem, implica des-locar seu discurso. Meu argumento é que a escrita realista mágica alcança seu fim por primeiro adequar as técnicas da linha “centr”-al e então usá-las, não como no caso desses movimentos centrais, “realisticamente”, isto é, duplicar a realidade existente como percebida pelos princípios teóricos ou filosóficos subjacentes a esses movimentos, mas preferivelmente criar um mundo alternativo *corrigindo* a assim chamada realidade existente, e deste modo corrigir os erros dos quais depende essa “realidade”. O realismo mágico assim se revela como *estratégia* para invadir e assumir o(s) discurso(s) dominante(s) (D’HAEN, 1995, p. 195).

O Realismo Mágico usa da realidade para apresentar uma nova perspectiva e questionar esses padrões. A contemporaneidade junto às transformações ideológicas tem trabalhado com o fantástico justamente para lançar novos conceitos e novas formas de olhar para antigas convenções que são recriminadas e para que possa tentar subverte-las.

No próximo capítulo é abordado um dos elementos que Ianni (1991) usou para caracterizar o Realismo Mágico: o grotesco. Será a partir dele a fonte de denuncia e libertação do discurso patriarcal e dos agentes sociais que marginalizam a figura feminina nas narrativas de Angela Carter e Augusta Faro.

2 DA CAVERNA AO ÚTERO: GROTESCO, CORPO E FEMININO

A musa moderna verá mais coisas modernas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2002, p. 26.)

2.1 De dentro da gruta: o nascimento do grotesco

A palavra “grotesco” enquanto efeito estético apresenta vários significados e sinônimos como “feio”, “bizarro”, “cômico”, “burlesco”, “horrível”, conforme encontrado no **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. O vocábulo não se firma a uma única caracterização, mas concentrando na plenitude da diversidade de categorias. A gênese do grotesco ocorreu no século XV quando escavações em Roma e em diversas outras regiões da Itália revelaram em uma caverna registros artísticos que destoavam das pinturas clássicas, daí surge o termo “Grotesco” derivado do italiano *grotta* (gruta). O crítico renascentista Giorgio Vasari descreveu a figura encontrada em referência “à passagem de Vitrúvio no *De architectura*” condenando fortemente a nova pintura de feito estranho:

[...] todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal (apud KAYSER, 2013, p. 18).

Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser são os principais articuladores do Grotesco com posições distintas acerca do mesmo. Bakhtin (1993, p. 45) salienta que o grotesco teve origem na cultura cômica popular, sendo que, para entender esta categoria estética era preciso ter uma visão sobre a carnavalização e a cultura popular, pois fora dessa compreensão o sentido poderia ser literal. O autor aponta o *rebaixamento* como traço determinante para o grotesco.

O grotesco, segundo o autor, é uma relação cósmica com o mundo (animais e coisas) tendo uma extrema ligação ao simbólico, a mistura do corpo com o mundo, se relacionando ao indefinível, a terra, ao material, e ao abstrato. Sendo que, este corpo se torna aberto e incompleto:

o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. [...] Esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza: montanhas, rios, mares, ilhas e continentes, e pode também encher todo o universo (BAKHTIN, 1993, p. 278).

O grotesco destaca as partes do corpo como as ramificações e os orifícios. E a morte não remete a um dado negativo, pelo contrário, se mantém íntegro a vida, ao renascimento e a ressurreição. O grotesco apoia-se ao que é excludente, derruba os moldes convencionais explorando a fantasia, e a liberdade de expressar os símbolos que percorrem no mundo. Complementando isso, Bakhtin conceitua que,

as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc, com toda sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (BAKHTIN, 1993, p. 22).

Desta forma, o autor reforça ainda que o grotesco não anda separado do seu redor, encontra no seu limite a sua metamorfose, e assim, abarca as partes do corpo como abertura para o mundo através dos órgãos genitais, da vida sexual, do comer, beber, das necessidades naturais e até do parto. Consequente, Mikhail Bakhtin (1993, p.265) discorre que o exagero e o hiperbolismo são características essenciais para caracterização do grotesco. Jeanne Delbaere-Garant (1995), por sua vez, destaca que o hiperbolismo como já evidenciado por Bakhtin, a junção do homem com o inanimado, o vegetal e o animal, aspectos que conturbam

a realidade causando estranheza e “confusão de interpretações” são marcas pontuais no caráter do grotesco (DELBAERE-GARANT, 1995, p. 256).

Entende-se que através desse excesso existente no grotesco há a relação do mesmo com o onírico que assemelha ao lado monstruoso. O autor amplia a questão abordando que não há grotesco sem a sátira segundo a visão do pesquisador alemão Schneegans:

Assim, para Schneegans, o exagero do negativo (o que não deveria ser) até aos limites do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco. Disso resulta ser este último sempre satírico. Quando não há intenções satíricas, não existe grotesco. Schneegans faz decorrer dessa definição todas as propriedades particulares das imagens e do seu estilo verbal: exagero e superabundância, propensão a sempre extrapolar, dos limites, enumerações de inconcebível extensão, acumulação de sinônimos, etc (apud BAKHTIN, 1993, p. 267).

Em contrapartida, Kayser (2013) analisou a categoria estética não só na Pintura, mas no Teatro e na Literatura, classificando-o como “o mundo que se torna estranho” (2013, p. 14). Nessa última expressão artística, a Literatura, conforme o autor, o grotesco não se aplica só na ficção como nos textos de Rabelais, de Fischart, ou de Morgenstern, mas é percebida nas artes plásticas, na música, na dança e “até uma família de caracteres de imprensa leva o nome de “grotesca”” (KAYSER, 2013, p. 14). O grotesco habita no mundo real:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2013, p. 40).

Bakhtin (1993, p. 41) discorda de Kayser ao propor o grotesco apenas pelo prisma do moderno, “razão pela qual ele o compreende e aprecia de uma forma um pouco desvirtuada”. O grotesco para Bakhtin (1993) não deve ser analisado distante da cultura cômica popular e da visão carnavalesca. Segundo ainda Bakhtin (1993) o grotesco visto por Kayser propicia pelo tom espantoso e terrível sendo contraditório a evolução do grotesco observado até o Romantismo. Para Kayser (2013), o grotesco compromete-se ao estranho como certa situação ou coisa que seja reconhecida por nós como familiar, mas que posteriormente se mostre insólito e assim esta segue como característica central esclarecida pelo autor. Ainda que os dois autores partam de direções diferentes para escalar seus embasamentos acerca do

grotesco, há aspectos que se aproximam das propostas de Bakhtin e Kayser: o híbrido, o horror/repulsa, o sonho e a loucura, o hiperbolismo, a sátira. Este último é considerado por Bakhtin um aspecto inerente ao grotesco. A questão da sátira foi também objeto de destaque em Kayser (2013), especificando-a e exemplificando na linguagem poética de alguns célebres autores, sendo um deles Morgenstern, conhecido como o poeta dos grotescos.

O autor alemão (2013) detalha os principais aspectos do caráter grotesco que são a deformação, o bizarro, o fantástico, o estranho perante o mundo que é preenchido pelo hostil e o desumano. Kayser (2013) formula uma estrutura para a categoria estética fundada a partir do estranhamento, de um “mundo alheado”. O autor faz comparação aos contos maravilhosos, que exteriormente podem ser enquadrados como insólitos, mas não necessariamente como “um mundo que se tornou estranho” (p.158-59). A temática do estranho não foi só referenciada por Kayser como um efeito que gera instabilidade no que consideramos familiar. Freud (1925) também usou a funcionalidade do tema nas narrativas que despertam o medo. Chamando de *unheimlich* (estranho) e *heimlich* (conhecido), Freud explica que o estranho nos causa medo, pois não é do nosso conhecimento e nem familiar. Segundo o pesquisador alemão “nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (FREUD, 1925, p. 3).

Rosenfeld (2006) consente com a ideia de que o grotesco subverte a realidade com suas posições ambíguas e excêntricas, do lado do fantástico e do monstruoso. Perante a desordem e as leis quebradas, o nojo, o horror/terror e até o “riso arrepiado” infringem as categorias estáticas (p.61).

Victor Hugo no seu livro **Do grotesco e do Sublime** (2012) atribui o grotesco a tudo que se alia ao espiritual, sublime em paralelo a “besta humana”. Aquele que se dota pelo grotesco desliga da sua humanidade e se junta a besta. O autor explica que não há um atrito dessa fusão, mas uma alegria selvagem com estranheza, medo e horror. E.T.A. Hoffmann foi outro autor que indicou a importância do grotesco, nesse caso, aderente a Literatura Fantástica. Na sua introdução às “Fantasias à maneira de Callot” (1956), Hoffmann observou que a ambivalência da categoria em questão serve para interpretar outros lados que podem estar mascarados. O autor adere o grotesco como uma categoria que explora o mundo de seus traços exóticos e híbridos que são favorecidos através de tais imagens grotescas.

Para Kayser (2013) o grotesco causa a surpresa e o repentino que ajudam a intensificar o tema do estranho. No grotesco o medo não será da morte, mas da “angústia de viver”. As

categorias que ordena nosso mundo não funcionam dentro na lógica com o grotesco, “deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (KAYSER, 2009, p. 159). Portanto, o grotesco vacila com as nossas certezas gerando horror, espanto e que às vezes podem confundir-se com o sonho e a loucura determinando que a nossa mente esteja criando o mundo ao contrário. Com os tabus sociais, o grotesco não mostra apenas um lado, mas trabalha com o jogo do ambíguo do modo mais exagerado possível, de forma que o antagonismo presente satirize as demandas sociais. Kayser estuda o grotesco não só nas bases do informe, mas também psicológica (sonho e loucura) que se apodera do sujeito moderno para confrontar o sistema. A estética vista por ele no século XX vai demonstrar justamente essa complexidade do homem moderno que não possui identidade estática, mas movente e conflituosa, meramente grotesca. As teorias inscritas por Sigmund Freud, Bauman e tantos outros contribuem nesse estudo da instabilidade do sujeito do século XX.

O grotesco aparece de forma latente nas narrativas do escritor Franz Kafka (1883-1924), a novela **A metamorfose** (1912) uma das mais conhecidas que retrata a coisificação de Gregor Samsa perante a sociedade capitalista. No meio do seu conflito interior o personagem que se metamorfoseia em um inseto demonstra bem no que se figura o homem que não corresponde com as convenções do sistema. O grotesco além de remeter a deformidade implica a pensar e a indagar sobre a sua presença desnatural: o que ele quer nos passar? Qual denúncia social quer atingir? Quais paradigmas a quebrar?

Além disso, o grotesco se exhibe a partir da cultura vigente de cada época ou momento, ou seja, ele revela a contradição de regras e normas consagradas culturalmente (HARPHAM, 2006, p. XXVI). Nesse rascunho, sendo uma categoria cultural, nada mais convincente de alinhar o grotesco com o monstruoso. O grotesco por ser a “mistura do animalesco e do humano, o monstruoso situa-se como a característica mais importante do grotesco” (KAYSER, 2013, p.24). No ensaio intitulado “A Cultura dos Monstros: Sete Teses” (2000) o crítico Jeffrey Jerome Cohen teoriza a conceituação do monstro através das culturas. Segundo o autor, diante de um mundo contemporâneo onde se desmistifica a unidade de teorias, prevalece-se os subsídios de “fragmentos epistemológicos” para análise da teratologia, o caminho no qual o autor percorre para obter respostas das (trans)formações monstruosas. O monstro é um ser sócio-histórico e cultural, exprime sensações de desejos, medos, anseios e fantasia, sendo erótico e demasiadamente sexual (COHEN, 2000). Susan Stewart (1984) analisou que o monstro possui uma sexualidade separada e concluiu esse fundamento a partir

das colocações de Foucault que assinala que as relações sexuais do monstro não devem ser praticadas somente pelo corpo monstruoso.

A palavra “monstro” etimologicamente corporificado da origem *monstrum* denota a ser aquele que revela e que adverte, é “corpóreo e incorpóreo”, e ameaça pela sua constante mudança (COHEN, 2000, p. 25-26). Sempre nos escapes das categorias e de suas próprias fraquezas, ele retorna vívido e mais forte, desagregando normas sociais e culturais, a mesmice das dicotomias. O monstro por ser híbrido nas suas formas e ações vive na diferença:

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção (COHEN, 2000, p. 28).

Por não fixar de maneira presa às mudanças e as classificações sociais o monstro é o ser que mora na fronteira, revela o inabitual, profere o medo e o horror, mas também atrai aqueles que o veem. Distante das tradições do sistema, o monstro vai questionar e desestabilizar preceitos culturais, raciais, econômicos, psicológicos, e sexuais. O monstro subverte a normalidade da natureza do ser, dos comportamentos exteriores provocados pelo cerne social:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual (COHEN, 2000, p. 30).

O ser monstruoso pode aparentar-se de qualquer jeito, caráter e atitude, sendo o excesso a sua caracterização vital para se distinguir dos demais. O excesso marca tanto o físico quanto o psicológico, violando as leis da normalidade, sendo excepcional “quer pela negativa quer pela positiva” o monstro desperta a curiosidade e atrai “os olhares da sociedade” (QUINTEIRO, 2000, p. 27). Sua atração é mais do que eloquente, pois o monstro revela aquilo que não temos, ele é tudo que queríamos ser. Conforme Cohen (2000), o corpo do monstro gera agressão, dominação, fantasias que desordena a segurança prescrita nos

procedimentos morais, porém o horror só acontece quando “o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura” (p. 49). O monstro é o ser cultural que nos desperta para os prazeres do corpo e para querer acompanhar sua descontinuidade e rebeldia social, nos estimulam a alcançar a imortalidade e a corporeidade.

A presença rara do ser monstruoso transpõe todo seguimento limitado e legítimo, joga com os prazeres de exhibir suas particularidades exorbitantes. Assim, concentra a espreita do grotesco, por serem híbridos e mutáveis de significações, e mais ainda por subverterem as faixas da normalidade, tendem a exalar suas excentricidades e não caem nas alas do transtemporal e transcultural.

Já nas primeiras linhas da sua obra **Monstros** (1994), José Gil instiga-nos pelo porquê da existência do monstro, e logo em tentativa de nos responder ressalta que é preciso que eles existam para abalar as nossas certezas ao nosso redor e da nossa própria humanidade. Gil (1994) sublinha que “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (p. 10). O autor traça uma linha histórica dos monstros desde a antiguidade como os centauros, quimeras e os monstros teratológicos até chegar à humanidade do homem. O autor destaca que o monstro não se encontra fora do humano, mas no seu limite:

Com efeito, não é na simples oposição que o homem se define em relação aos monstros, mas num sistema complexo de afinidades com figuras (entre as quais, sobretudo a da divindade e do animal) que mantêm distâncias estruturais estáveis com a situação que ele ocupa. Esse sistema postula uma boa distância entre os diferentes pólos da estrutura. Se essa distância se altera, produzem-se anomalias e novas formas podem surgir: se a divindade, ou os poderes sobrenaturais se aproximam demasiado da humanidade, se cruzam com o homem, podem nascer monstros teratológicos; se a animalidade invade a humanidade, surgem monstros “fabulosos” – centauros, sátiros, cinocéfalos, homens selvagens. Uma aproximação excessiva entre a Natureza e o homem resulta – nesta perspectiva antropológica – num desregramento da cultura, tal como o contacto directo, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses (GIL, 1994, p. 13).

Dessa forma, o monstro nasce por essa hibridização que deveria se distanciar (divindade/homem; natureza/homem). Além destas podem ocorrer outros tipos de mistura, como de raças convergidas a cultura e natureza. O monstro mais uma vez é citado como um ser que se revela por seu excesso, se opõe as normas e a “nossa normalidade torna-se o

referente absoluto de toda exclusão (operação não-racional, mas que possibilita a aplicação da razão ao real)” (GIL, 1994, p.18). O monstro humano com suas deformidades foi visto por Foucault (apud COURTINE, 2013) como um dispositivo de poder da normalização, ou seja, “a extensão do domínio da norma fez-se através de um conjunto de dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação da sua imagem invertida” (COURTINE, 2013, p. 123). A sua definição fez do monstro como uma noção jurídica que viola as leis naturais e da norma da natureza. Emergindo então uma concepção jurídica-biológica, intercedida pelas leis e pelo policiamento do corpo na sociedade, no qual, discursos sobre a subversão dessas leis e dos corpos anormais cresciam conjuntamente.

Discutindo sobre a exibição do corpo anormal no século XIX compartilhado através dos shows e os *Freaks*, Courtine (2013) aborda que esses espetáculos ocorriam em “barracas ou carroças ambulantes de feira, fundos de salas de cafés salões particulares” (2013, p. 119), locais estes que serviam para aqueles que tinham curiosidade de saber como era o corpo informe. Essas modalidades eram dirigidas pelos empresários dos shows como forma de mostrar o distanciamento dos anormais entre os normais e consecutivamente de “ensinar a norma” (FOUCAULT apud COURTINE, 2013, p. 122). O monstro conforme Foucault (1990) é o ser que se une “a sociedade panóptica” sendo por ela que “comportamentos polimorfos foram, realmente, extraídos do corpo dos homens, dos seus prazeres... mediante múltiplos dispositivos de poder, foram solicitados, instalados, isolados, intensificados, incorporados” (p.47-48).

Voltando com os fundamentos de Gil sobre o monstro, o autor menciona sobre sua transparência e atração que exala quando aparece como já indicado pelos autores acima citados. O corpo monstruoso se distancia da normalidade cada vez que revela o disforme, o visceral mostrando seu avesso sem se preocupar com o olhar aquém das condutas e moralidades do cunho social:

Mas, na realidade, o olhar nada vê; fica suspenso nessa revelação-ocultação que é a imagem do corpo monstruoso. O monstro mostra o interior do corpo-ou antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente. Corpo decomposto em órgãos e órgãos a flor do olhar – o horror que tal espetáculo provoca prova que os órgãos não são para ser vistos, mas apenas pensados. A transparência do corpo monstruoso é isto: o interior visceral à flor da pele (GIL, 1994, p. 84).

O interior do corpo monstruoso segundo Gil (1994) não é corporificado e muito menos possuinte de alma. Quando o monstro se mostra as avessas, é a sua “alma abortada” que é lançada: “o seu corpo é o reverso de corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal” (p.84). No corpo normal do homem é contido o “germe da sua inumanidade”, deparando que “qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos” (GIL, 1994, p. 135).

O monstro transita nos solos do onírico, do sinistro e do nojento, sendo que, não só o grotesco é sondado por ele, mas também pela abjeção. Antes de aprofundarmos nos escombros do abjeto é interessante adentrarmos no que é considerado como impuro. A primeira ideia que se tem de impuro conforme Douglas (2012) está ligado à higiene. Lugares sagrados não devem ser tocados pelas impurezas e precisam ser protegidos de elementos impuros, algo estabelecido desde remotos tempos por povos primitivos (DOUGLAS, 2012). Para Mary Douglas (2012, p. 30) a impureza é resposta das nossas classificações que geramos do que deve estar no lugar e não no outro, do que serve e não serve. A autora enfatiza que “onde houver impureza, há sistema”, essas implicações classificatórias produzem “domínio simbólico”, entretanto, os sistemas simbólicos de pureza são mais perceptíveis (DOUGLAS, 2012, p. 31):

Concebemos a impureza como uma espécie de compêndio de elementos repelidos pelos nossos sistemas ordenados. A impureza é uma ideia relativa. Estes sapatos não são impuros em si mesmos, mas é impuro pô-los sobre a mesa de jantar; estes alimentos não são impuros em si, mas é impuro deixar os utensílios de cozinha num quarto de dormir ou salpicos de comida num fato; os objectos da casa de banho não estão no seu devido lugar se estiverem na sala de visitas; o mesmo é válido para as roupas abandonadas sobre uma cadeira; para coisas da rua que estão dentro de casa para objectos do primeiro andar que estão no rés-do-chão; para as roupas de baixo que aparecem onde devia aparecer roupa de cima, e por aí adiante. Em suma, o nosso comportamento face à poluição consiste em condenar qualquer objecto ou qualquer ideia susceptível de lançar confusão ou de contradizer as nossas preciosas classificações (DOUGLAS, 2012, p. 31).

Douglas (2012) discorre que o impuro é classificado através da cultura. É por ela que se ordenam classificações das categorias de um indivíduo. A cultura é doutrinadora e autoritária, aplica modos e padrões, distingue o anormal do normal: “qualquer sistema de classificação pode produzir anomalias e qualquer cultura deve, mais tarde ou mais cedo, deparar com acontecimentos que parecem desinquietar as suas ideias preconcebidas” (DOUGLAS, 2012, p.33). Sobre isso, Kristeva (1985) faz uma observação considerável que

remete tanto para o grotesco, o monstro e abjeção, no qual as categorizações que os definem vão além da deformidade, e é disso que a autora demonstra dizendo que “não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O “entre dois, o ambíguo, o composto” (KRISTEVA, 1985, p.4) Portanto, aquilo que não está dentro das normas, que não é aceito pelo sistema e o subverte é denominado como abjeto para Kristeva. O abjeto não é só o que cria repulsa, ao mesmo tempo em que repele, ele também atrai, assim como acontece com o grotesco e monstruoso, o corpo abjeto simboliza a transgressão do reprimido, das convenções intimistas, e tudo aquilo que marginaliza:

O monstro é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade — pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular (mesmo que aquela “particular” identidade represente uma ardorosa adoção do poder/status/ saber da própria abjeção); como tal, ele revela sua parcialidade, sua contigüidade. Um produto de uma variedade de morfogêneses (indo do somático ao étnico) que se alinham para atribuir significado ao Nós e ao Eles que está por detrás de todo modo cultural de ver, o monstro da abjeção reside naquela geografia marginal do Exterior, além dos limites do Pensável, um lugar que é duplamente perigoso: simultaneamente “exorbitante” e “bastante próximo” (COHEN, 2000, p. 53-54).

Desse modo o monstro como a abjeção são derivações consumadas pela estética do grotesco. Sendo que, as três espécies trazem uma nova abordagem de questionamento da realidade com novos olhares a fim de que desmascarem padrões, e como Gil (1994) mesmo pontua até para indagarmos sobre a nossa humanidade. Afinal de contas, se eles “não existissem, como existiríamos nós?” (DOUGLAS, 2012, p. 54).

No próximo subcapítulo apresentaremos o porquê o grotesco manteve historicamente uma relação com o feminino embasada no mito, na dualidade da mulher, no corpo, tais elementos que foram construídos numa espécie de classificação denominada pela cultura e pelas diferenças entre os sexos.

2.2 A mulher e o grotesco: símbolos, corpo e transgressões

Não é de hoje que a mulher é vista como ser que compactua com o demônio. Aquela que, se andar fora das normas ganha nomes degradantes sendo então marginalizada pela sociedade por distanciar da figura materna e daquela que cuida do lar. O duplo parece

acompanhar a figura feminina desde a Antiguidade fazendo com que oscile sua personalidade e a caracterizando como ser dúbio, monstruoso e grotesco. Se buscarmos mais acirradamente na história veremos que há figuras femininas que vão totalmente contra os ideais da mulher idealizada pelos padrões institucionais, ou seja, não receiam de falar e exporem sobre sua sexualidade, desvirtuam-se dos discursos moralizantes e cheio de regras que se asseveram rigorosamente para elas:

desviar o curso das coisas, portanto, a opor-se às intenções divinas, usando práticas, no mais das vezes culinárias, das quais transmitem mutuamente os segredos. Todas sendo mais ou menos feiticeiras, as damas preparam entre si misturas suspeitas, a começar pelas maquiagens, os unguentos, as pastas depilatórias de que servem, falseando suas aparências corporais para apresentar-se, enganadoras, diante dos homens (DUBY, 2001, p. 13).

E não só isso aproximou a mulher do grotesco, mas a própria terminologia simboliza o corpo feminino. Mary Russo, em **Grotesco Feminino** (2000) menciona que, tendo sido originado a partir de escavações de uma gruta na Roma, a palavra “grotesco” remete basicamente a um simbolismo do “corpo feminino anatomicamente cavernoso” (p.13). A partir disso, o corpo feminino é visto desde sempre como um desvio da norma e por isso a mulher cai nas categorias do grotesco. No **Dicionário de Símbolos** (2009) a caverna compartilha de diferentes significados e sentidos de acordo com a cultura primitiva de cada povo de determinados países. A menção de representar um corpo feminino cavernoso citado por Russo (2000) também é destacada a partir da designação de que caverna é um “arquétipo do útero materno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 212).

Antes de chegarmos a ponderações sobre o grotesco e a mulher é importante observamos como arquétipos femininos de origem cristã ajudaram a contribuir nessa relação do grotesco com o feminino. A ambiguidade feminina e sua posição de Outro foi originada a partir da representação de Eva e Lilith, sendo que Lilith ainda foi tida como a primeira mulher de Adão. Relembrando a passagem bíblica, Eva foi convencida pela serpente a comer do fruto proibido da árvore do conhecimento no jardim do Éden, e também convence Adão a comer. Assim, são expulsos do jardim tendo o livre-arbítrio para distinguir o bem e o mal, e nisso resultou um peso, ou seja, caíram no pecado original, na imperfeição e na mortalidade e sempre em busca da redenção como um processo de fazerem as pazes com o divino. “Então, foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus” (GÊNESIS 3, 7-13). Eva, que foi criada a partir da costela de Adão é tida como a criação oposta e secundária a ele,

tornando-se o Outro, e submissa ao homem: “o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem, nem o homem foi criado para a mulher, mas a mulher para o homem” (1 CORÍNTIOS 11, 8). O sinal de submissão da mulher diante do homem seria escrito não só por Eva ser uma criação vinda da costela de Adão, mas por convencer Adão a comer do fruto proibido, definindo uma personalidade enganadora, sendo então associada à serpente e ao maligno:

Quando respondeu à serpente, Eva deformou o mandamento de Deus, não evocando a árvore do conhecimento, mas “a que está no meio do jardim”. Enfim, “dando o fruto a seu homem”, não o seduziu propriamente falando, não procurou fazê-lo crer no que ela própria crera. Nem uma palavra pronunciada. Com um gesto, ela impôs, *imperando*. Imperiosa, como o são todas elas. Obrigou o homem a obedecer antes à sua voz que à de Deus. Aqui se encontra o abuso, *imperium abusivum, importunitas* do feminino, o intolerável. Essa vontade de comandar constitui o segundo pecado de Eva. Também foi duplamente punida, não apenas como Adão, pela dor física, mas pela sujeição ao poder masculino. É por isso que, depois da queda, a mulher não deve ocultar apenas seu sexo como o faz o homem, mas também sua cabeça, apregoando duplamente a vergonha dos ardores de seu ventre e de sua “temeridade imperiosa”. (DUBY, 2001, p. 56).

O homem tornou-se imagem semelhante de Deus, já a mulher nada mais do que um simulacro, sem ação de agir por si mesmo. Enquanto o homem, independente, age por si e também comanda os passos da mulher. Portanto, devido essa semelhança, foi caracterizado como um ser perfeito, detentor do saber e poder sobre a mulher e dos demais. A mulher fora dessa perfeição restou apenas os três vícios que foram definidos como parte da sua natureza feminina: Desvio, Feitiçaria e Luxúria (DUBY, 2001, p. 56).

Essa divisão homem/mulher cresceria mais tarde com a concepção de gênero. Segundo Scott (1990), existem quatro elementos necessários para se compreender a questão de gênero: os símbolos construídos culturalmente como, por exemplo, a representação feminina de Eva e Virgem Maria; os padrões e normas vindos da ciência, da religião, da estética, da política que definem categoricamente o homem e a mulher; a política e o campo da educação; e por último, a identidade subjetiva desenvolvida pelas práticas sociais e históricas. Esses elementos estariam na primeira parte de definição de gênero para Scott (1990). A segunda parte colocada pela autora é uma definição do gênero difundida a partir da significação das relações de poder em cima do gênero. Este é uma construção social estabelecido por estas relações de poder que são desencadeadas pela diferenciação entre os sexos masculino e feminino:

Assim, talvez o adequado não seja simplesmente dizer que o gênero esteja relacionado à noção de poder, mas sim que gênero é fundado nesta relação: [...] gênero deve ser concebido como uma relação de poder e não uma posição fixa atribuída às pessoas. E ainda ressaltamos que ser mulher, do mesmo modo que ser homem, não são modos de viver universais, nem mesmo quando se toma como exemplo uma única pessoa; esta pessoa vive de modos variados o que supõe ser a sua vida (LIMA; MELLO, 2012, p. 191).

Scott (1988) denomina que o conhecimento que temos sobre nosso corpo dando significados que muitas das vezes presumem na diferença do sexo não é puro e não deve ser isolado nos contextos discursivos.

Referente a isso, Butler (2003) cita que “o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado” (p. 163). Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. “O gênero é a estilização repetida no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (BUTLER, 2003, p. 59).

Conforme Nicholson (2000) não fica claro na maioria das teorias femininas que o sexo fica fora de um processo social, cultural e histórico, sendo apenas um dado para diferenciar entre o masculino e feminino. O que nos mostra que a sociedade ainda não define o gênero como construção social que independe da distinção biológica, e devido a isso, a visão social determina primeiramente a diferenciação entre os sexos pela biologia, tornando-o natural. É o que podemos observar logo no início da gravidez da mulher, a expectativa dos pais e de todos ao redor por saber o sexo do bebê e consecutivamente definir a cor das roupas, azul se for menino, e rosa para meninas e outras tantas classificações que desempenham muitas das vezes uma característica que são vistas como inerentes para cada sexo. Assim, diante dessa relação entre o homem e a mulher marcada pela diferença do sexo conjuntamente numa construção simbólica social que define o que é permitido para o homem e para a mulher. E nisso, as relações de poder foram sendo construídas em favorecimento a classe masculina. Enquanto o homem foi sendo conceituado como o sexo dominante e independente, diferentemente dele, a mulher por carregar a culpa e o pecado de Eva, foi denominada ser inferior. Tanto a história quanto a cultura conceberam a mulher como o Outro, marginalizada, e de inúmeros atributos negativos. Através dessa concepção começaria uma incessante separação da mulher versus homem, através do conjunto simbólico de dicotomias que sempre os distanciam:

Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado) etc., que, para alguns, correspondem a movimentos do corpo (alto/baixo//subir/descer, fora/dentro//sair/entrar).[...] Esses esquemas de pensamento, de aplicação universal, registram como que diferenças de natureza, inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintivos (por exemplo em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo que as “naturalizam”, inscrevendo-as em um sistema de diferenças, todas igualmente naturais em aparência; de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos (BOURDIEU, 2007, p. 16).

A divisão se instaura por uma visibilidade social conforme reforça Bourdieu (2007) sendo por esse aparato social o reconhecimento da distinção binária entre os sexos como uma “ordem natural das coisas” (2007, p. 19-20) apontada também segundo por Nicholson (2000). A divisão se deflagra a partir do cunho biológico, “é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres” (BOURDIEU, 2007, p. 20). Essas legitimações entre as distinções dos corpos são prioritariamente de construção social.

Segundo o autor francês as mulheres que querem alcançar o poder ou até mesmo uma inversão de dominação entre os sexos, encontra-se a uma situação de *double bind*: se agem de maneira masculina desfazem da sua feminilidade, caso o contrário se agem como mulheres são incapacitadas para a tarefa de dominação nas relações de poder (BOURDIEU, 2007).

Luciana Borges em “Literatura em perspectiva de gênero: abordagens teóricas e leituras” (2013) discorda com a ideia de que as diferenciações dos ambos os sexos (feminino e masculino) é proveniente de uma ordem natural das coisas. A autora afirma que separação binária é “um conjunto de expectativas de gênero, a partir do qual se fundam as hierarquias por meio dos valores culturalmente elaborados” (p.64). Borges comentando o pressuposto de Butler sobre gênero como um ato repetitivo e regulado que acaba tornando uma substância natural do ser, frisa que a chamada “naturalização” é que viabiliza como natural as “relações assimétricas de poder, previstas e reguladas como parte natural do processo” (p.63).

Diante das várias ambiguidades aplicadas ao ser feminino, como por exemplo, por ser conferida ao lado esquerdo/emocional/fraco, enquanto o homem é visto por estar ao lado

direito/ racional/forte, a mulher traz ainda uma ameaça por querer afrontar as barreiras que a torna submissa e assim, passando de sujeito subordinando para sujeito ativo:

a sociedade feminina não é apenas a metade necessária e subordinada; é, também a metade perigosa. O tema da ambivalência, constantemente incorporado às representações sobre a mulher, exprime esses dois aspectos indissociáveis; e não somente porque toda subordinação traz em si o risco da insubordinação. A mulher se resume a ser o “outro” próximo assim como estrangeiro, o “outro” próximo assim como o estrangeiro, o “outro” distante. E ambos, em razão de sua diferença, perigosos (BALANDIER, 1977, p. 64).

Dentro dessas dicotomias que caracterizam cada um (o masculino e o feminino), podemos perceber atentamente que o homem sempre vai estar numa posição privilegiada de referência universal pela constituição social. Ao contrário do homem, a representação feminina nessas ambivalências é vinculada a passividade, vitimização e ao Mal:

O universo cultural e social humano se organiza em torno do eixo da dicotomia sexual, associado cada pólo a um campo de atributos e qualidades em que se exprimem diferença e complementaridade: quente/frio, duro/mole, dia/noite, sol/lua, potência/fertilidade, guerra/fecundidade, ordem/desordem, ativo/passivo, superior/inferior etc. A “ordem da vida” se fundamenta nessa oposição entre os sexos, nessa “lei da união dinâmica das diferenças, dos contrários” (OLIVEIRA, 1992, p.29-30).

O homem é simbolicamente comparado ao sol, enquanto a mulher é comparada com a lua. O sol por sua claridade denota a razão masculina, a virilidade, é o que clareia com sua luz o dia todo enquanto a lua mutável com suas fases, às vezes nem aparece e isso relaciona ao inconsciente, o reprimido e a emoção feminina. O homem primitivo via na lua o “símbolo da natureza da mulher, que lhe parecia errática, mutável, inconstante e não confiável” (RAPUCCI, 2011, p.61). A emoção também é um sentimento particular e da essência feminina. Sobre isso, Lima (2007) assevera-se em algumas considerações que acercam o sentimento conciliado a fraqueza e atributo da feminilidade:

[...] no domínio do senso comum, as emoções sempre estiveram relacionadas à ideia de fraqueza, à incapacidade de domínio de si em determinadas situações e, mais ainda, no que se refere à cultura brasileira, esteve sempre relacionada a uma certa “feminilização” do sujeito. Isto porque como as mulheres representariam, de acordo com algumas correntes filosóficas e para nossa sociedade conservadora, seres humanos menores e por isso mesmo mais susceptíveis a “ações irracionais”, elas seriam o lado humano ideal para a manifestação de toda espécie de emoções. Nesse sentido, apenas o homem

fraco se sujeitaria às emoções e essa fraqueza parece não estar relacionada a questões psicológicas e neurofisiológicas, mas, sobretudo, a questões sociais e culturais, a valores e crenças compartilhados por uma comunidade. O sujeito considerado emotivo está longe de ser considerado dos mais equilibrados. Assim, a ideia de que a emoção não é provada em estados de tranquilidade está presente nessas concepções do senso comum (LIMA, 2007, p. 126-127).

Assim, a emoção por ser um sentimento contrário à razão e estímulo de debilitação e fraqueza ficou exposta ao feminino, e sendo caracterizante a simbologia lunar. Alicerçando mais sobre esse símbolo em detrimento do símbolo solar, a lua é aquela que remete a fertilidade e vista por muitos povos primitivos como o símbolo feminino. Whitmont (apud RAPUCCI, 2011) aborda que a lua traz o significado dos sentidos, da sensualidade, do lúdico, dos sonhos, da alma e o corpo.

Esclarecendo ainda sobre o mistério feminino e sua relação demoníaca, lembramos uma representação feminina que reforçou o arquétipo da mulher ligado ao mal: Lilith, “coberta de sangue e saliva, símbolo do desejo” (SICUTERI, 1985, p. 32). A referência sobre Lilith é encontrada pela primeira vez em fontes babilônicas e suméricas e depois partindo para as escrituras cristãs e islâmicas. Lilith teria sido a primeira mulher de Adão, mas por não querer se sujeitar, ficando por baixo na relação sexual com Adão decide fugir do Jardim do Éden e vai se esconder em uma caverna no mar vermelho:

- Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: “- Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?” Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: “- Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilitha é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio (SICUTERI, 1985, p. 35).

Tanto Eva quanto Lilith assumem uma transgressão: Lilith quer igualdade no ato sexual, Eva come o fruto proibido e alcança a sabedoria da árvore do conhecimento. Lilith não aceita as rédeas de submissão diante de Adão, já Eva desobedece à proibição (SICUTERI, 1985). Por muitos tempos a maternidade que não vingava foi culpada por Lilith. A sexualidade excessiva tanto do homem (pelo fluxo enorme de sêmen) e da mulher é também

relacionada à imagem de Lilith. Paré (apud CARDOSO, 2014) explica que o sêmen acumulado contribui na formação de monstros, mas a falta deste acarreta na formação incompleta da criança. E até o útero feminino que não se desenvolveu por completo pode ser o propagador dessas criações informes.

A representação feminina como bruxas, feiticeiras, e sua denominação de “mãe-terra” agregam a sua incorporação a natureza. A mulher tem a capacidade de dar luz, e ao mesmo tempo o dom de ceifar, de ter uma sensibilidade aguçada e se correlacionar com as forças ocultas (SILVA, 2010). O sangue menstrual também corrobora com a impureza, introduz males para a coletividade, deformando crianças e criando monstros para aqueles que copulam com a mulher no período menstrual, segundo inscrições antigas:

Esse aspecto fisiológico da mulher reprimia o seu completo desenvolvimento como ser humano, tornando-a incapaz de se igualar ao homem porque, diferentemente dele, o seu sistema corporal dava mostras da mais anômala inoperância, pois periodicamente tinha de se limpar de uma espécie de água residual suja (FONSECA, 2013, p. 21).

De acordo com Cardoso (2014) o espaço feminino é o que mais intensifica na criação de monstros. A menção que a mulher conversa com o Diabo e relaciona-se sexualmente com o mesmo resultando em monstros é originada desde a Idade Média. A autora cita o mito de Mesulina como representação da monstrosidade feminina:

Mesulina, apesar de eternizada pelo folclore francês medieval, não pertence exclusivamente a ele. Heródoto, relatando a origem do povo Cita, narra a aventura de Hércules com uma mulher serpente. Tendo o herói capturado os bois de Gerião, ele para, para descansar. Quando acorda, percebe que os animais sumiram. Procurando-os, chega a uma gruta onde encontra a mulher metade serpente, metade humana, que lhe diz que somente lhe entregará os bois se ele copular com ela. Da união com essa mulher híbrida, nascem três filhos, dos quais o terceiro, Cites, é o fundador da cultura Cita (CARDOSO, 2014, p. 60).

Em resgate e comparação a figura de Lilith, Mesulina é impregnada de lascividade, a sexualidade caracteriza o feminino como monstro e a híbrida transformação no ser monstruoso codificam na androginia. Essa relação do feminino com as suas representações históricas que transgridem o seu próprio ser e as regras instituídas revela que a ligação da mulher com o grotesco e o monstruoso advém da sua sexualidade que é tão reprimida e por aproximar sua imagem ao duplo, misterioso e o híbrido. A afeição do abjeto ao corpo

feminino vem desse caráter da mulher ser associada à natureza e a anomalia, que rompe qualquer normalização e certificação do correto. É um corpo que quando se atém a dizer/expor sobre sua sexualidade expõe impurezas. Desta forma, o corpo feminino aviva o seu interior, mostrando o lado mais baixo:

Sangue, lágrimas, vômito, excremento – todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominante, embora não exclusivamente) ao lado do feminino – estão ali em baixo, naquela caverna de abjeção (RUSSO, 2000, p. 14).

Russo (2000) destaca que o grotesco feminino vai além de uma designação estética, mas categoriza comportamentos e consecutivamente riscos e excessos de padrões vigentes de beleza e da sexualidade.

O corpo feminino, desde a Antiguidade foi visto como incompleto em comparação ao masculino. Para os antigos o que determinava na formação do corpo era o conjunto de elementos base: o fogo, ar, terra e água. O fogo se distinguia por quente e seco, o ar por ser quente e úmido, a terra era fria e seca, e água fria e úmida. Desses elementos o que mantinha superior sob coisas frias e úmidas era as coisas quentes e secas. E assim, coisas quentes e secas ficaram ligadas ao sexo masculino, como por exemplo, o sol, e coisas frias e úmidas ligadas ao sexo feminino, como por exemplo, a lua, como já citado acima sobre sexos e as classificações das dicotomias. Vendo por esse prisma dos quatro elementos, a diferenciação dos sexos não foi definida pelos órgãos genitais, mas sim em cima dessa estrutura elementar.

Para Aristóteles a mulher era passiva, enquanto o homem era ativo, o sêmen do homem era um líquido que continha bastante poder por ser quente e para o filósofo era nele que estava a fonte de vida sendo o gerador do feto, onde as características da criança se encontravam todas no sêmen, ou seja “por ser o macho dotado de maior calor e único capaz de esquentar o sangue, transmitindo o calor vital necessário à formação da vida” (NUNES, 2000, p. 30-31). Já a mulher por ser fria não tinha condições de esquentar o sangue para gerar a vida, ela “seria passiva e receptora, o solo que acolhia e fazia germinar a semente que vinha do homem” (NUNES, 2000, p. 31).

Seguindo os ideais de Aristóteles, Galeno produziu segundo Nunes (2000) uma poderosa e resistente linha de pensamento que acercava sobre os órgãos reprodutores feminino e masculino. Para ele, os órgãos não eram exatamente diferentes, apenas que o órgão feminino era contido dentro do corpo:

Os órgãos sexuais femininos seriam similares aos masculinos em número e espécie. A menor quantidade de calor existente no corpo feminino era a responsável por essa inversão, por não ser suficiente para viabilizar que eles fossem externalizados, uma vez que o frio contrai e aperta, mantendo os órgãos internos. O calor que determinava o caráter sexual também determinava o sexo, moldando a genitália masculina e feminina (NUNES, 2000, p.31).

Para Galeno, o calor era muito importante na comparação homem e mulher, era visto como sinal de perfeição e hierarquia. Com isso, o homem era tido como superior em extrema perfeição sob a mulher, por ser o humano mais quente, enquanto a mulher por ser fria, era imperfeita (NUNES, 2000).

O corpo, principalmente da mulher possui uma diversidade de significados que mudam a partir de cada cultura. Um corpo marcado pelas inscrições sociais e culturais, policiado por normas e pela biologia fazendo com que as mulheres estejam sempre em conflito com elas mesmas. O corpo clássico é o corpo imutável, fechado, simétrico e liso. Reflete a cultura “superior” é o corpo ideal para o Renascimento e fases que chega depois, como o racionalismo e o individualismo e das classes burguesas. Ao contrário desse, o corpo grotesco é aberto, mutável, irregular, libera excrementos, está submetido à cultura “inferior”, com a carnavalização e com as mudanças sociais (RUSSO, 2000). O corpo obeso ou qualquer tipo de corpo que viola os padrões de beleza, por exemplo, configuram-se em corpos grotescos. A mulher gorda é o excesso e repugnância de um corpo que não condiz com o padrão sujeitando em perder a essência feminina de um corpo simétrico e delicado. “A imagem da mulher gorda funciona para literalmente “degradar”, com seu corpo degradado, aqueles aspectos repudiados de produção e “riscos de superprodução”” (RUSSO, 2000, p.38). Com a negação desse corpo, não há só o repúdio da matéria em si, mas dos desejos, e do inconsciente da mulher obesa, retratando que não há apenas a existência de um corpo, mas de corpos que se diferenciam e carregam suas verdades e suas belezas.

Essa comparação será observada a partir dos corpos e ações que se apresentam contrárias ao grotesco, vislumbrando sempre a beleza e sua simetria na sociedade. Desses comportamentos desviantes, por exemplo, a mulher que não se cuida, aquela que não tem modos para se sentar, conversa absurdamente alto, é gorda, que revela sua sexualidade lasciva, é, portanto vista nos muros do “exibir-se” o que é condenado piamente pela comunidade.

Exibir-se parecia um risco especificamente feminino. O perigo estava na exposição. Os homens, aprendi depois, “expunham-se”, mas essa operação

era intencional e circunscrita. Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda de noção de limites: as donas de coxas grandes, velhas e cheias de celulite exibindo-se na praia, com bochechas vermelhas de blush, rindo alto ou com uma alça de sutiã aparecendo – principalmente se frouxa e encardida – estavam imediatamente condenadas. [...] Qualquer mulher poderia se expor ao ridículo se não tivesse cuidado (RUSSO, 2000, p. 69).

Nesse intuito, a mulher que desvia da norma, peca na sua transgressão que excede o padrão. As imagens das figuras femininas vistas aqui comprovam que ela está aliada não de hoje, como um ser subversor e “extra-humana”. Os símbolos contribuem para essa construção do caráter grotesco das mulheres, são fontes do inconsciente feminino que revelam o reprimido e inversão de valores. Portanto, a relação mulher e grotesco está ligada no seu condicionamento de transgredir qualquer preceito estabelecido no sistema, deteriorando não só a norma da modernidade, mas de tempos remotos que sublinham culturalmente e socialmente modos e padrões de viver.

O grotesco é uma estética que não só categoriza a deformidade, mas é o que veremos no capítulo de análise seguinte dos textos de Angela Carter e Augusta Faro, que a terminologia se *desvenda* em denúncia e libertação das vozes femininas que foram catalogadas na ideologia patriarcal. São personagens que preferem o seu avesso para uma busca de identificação e de renascimento, e o grotesco se compõe além da imagem informe, (re)faz nos símbolos, na linguagem referenciada por Bakhtin (1993), no qual, tematiza que “quando não há intenções satíricas, não existe o grotesco” (p. 267).

O grotesco servirá como um agente de questionamento para que as personagens revelem sua verdadeira identidade, mostrando ainda que, ao irem de encontro com esse avesso, elas conseguem retomar sua linguagem e desligar da cultura de opressão que se estabelece nas correntes do patriarcado.

3 AS MULHERES GROTESCAS DE ANGELA CARTER E AUGUSTA FARO

3.1 “Altos voos, quedas livres”: a (re)escrita de Angela Carter

“Passei boa parte da minha vida ouvindo como eu deveria pensar e como deveria me comportar... por ser uma mulher... mas aí parei de ouvi-los [os homens] e... comecei a retrucar”
(Angela Carter, *Expletives deleted*).

A marca literária de Angela Carter (1940-1992) tem como particularidade o questionamento e quebra dos paradigmas que a sociedade falocêntrica construiu para a mulher. Em suas obras estamos longe de ver figuras femininas passivas e vitimadas. As personagens invertem os valores consagrados para ambos os sexos, nos quais, em algumas vezes, poderemos ver a representação masculina não totalmente racional, mas que mostra o seu lado mais emotivo. Já do outro lado, a mulher se posiciona decidida nas suas escolhas, não tem medo de exalar sua sexualidade e sabe distinguir o amor do sexo.

A escritora possui uma bibliografia extensa composta por ensaios, romances e contos que transitam por diferentes gêneros tendo obras que se diversificam tanto para o infantil quanto para o adulto. No que dita aos seus romances, a escritora coloca a mulher como figura principal para a construção de suas narrativas. Os temas inseridos na ficção da autora subvertem os elos do patriarcado e os estereótipos femininos como aqueles comumente encontrados nos gêneros dos contos de fadas, ganhando nova face para surgir uma mulher que possa desvendar-se de forma autêntica, sem normas e máscaras. De forma sucinta, sua primeira publicação literária no gênero romance foi **Shadow Dance** (1966), no ano seguinte publica **The Magic Toyshop** (1967). O terceiro livro a ser publicado foi **Several Perceptions** (1968), seguido em 1970 por dois livros infantis, **Miss Z**, **The Dark Young Lady** e **The Donkey Prince**. Em 1971 Carter publica o romance **Love**, porém em 1987 revisita a obra ampliando-o com um posfácio em função ao destino dos personagens da obra. Com sua mudança para o Japão a escritora deu um novo passo para seus escritos, introduzindo “o contato com o movimento surrealista, por intermédio de exilados franceses que tinham lá se refugiado” (RAPUCCI, 2011, p.21). Em 1972 publica os romances **The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman** (1972) e **The Passion of New Eve** (1977). Os dois romances foram traduzidos para o português pela Editora Rocco, intitulados de **As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman** (1988), com a tradução de Afonso Felix de

Souza e **A paixão da nova Eva** (1987), traduzido por Eliana Sabino. Em 1979 publica o ensaio **The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History** que repercutiu polemicamente, vinculado como literatura de pornografia. Durante os anos de 1972 e 1979 publica o seu primeiro livro de contos - **Fireworks: Nine Profane Pieces** (1974). O segundo livro de contos de releituras de contos de fadas, **The Bloody Chamber and Other Stories** saiu em 1979, ganhando também tradução no Brasil com o título **O quarto do Barba Azul** (1999). O conto “A companhia dos lobos” ganhou uma adaptação filmica de título homônimo com o roteiro da escritora Angela Carter e de Neil Jordan. A escritora também lançou artigos autobiográficos e críticas sobre livros, cinema e televisão que foram reunidos no livro **Nothing Sacred: Selected Writings** no ano de 1982. Em 1984 publica o romance **Nights at the Circus** que foi traduzido para **Noites no circo** (1991), por Cláudia Martinelli Gama. O seu terceiro livro de contos **Black Venus** foi publicado 1985. O último romance da escritora publicado foi **Wise Children** em 1991. A escritora contribui na redação de ensaios, jornais, escreveu também peças teatrais, editou contos folclóricos de diversos países e devido a sua grande contribuição artística recebeu vários prêmios.

A literariedade carteriana é mesclada pelo expressionismo do Realismo Mágico e por uma linguagem onde os significados são intensificados, tudo ganha forma e sentido para desenvolver um núcleo de personagens excêntricas. Mesmo com a chegada breve de sua morte, a escritora deixou um vasto acervo literário que vem atraindo cada vez mais interesse acadêmico, tornando-o cada vez mais de conhecimento nos estudos científicos. Conforme Rapucci (2011) aponta, a escritora utiliza-se de elementos do pós-modernismo e da paródia, vínculo este que permite reconstruir a figura feminina distante da cultura patriarcal. Carter reescreve mulheres inversas às representações femininas expressas em outras teias literárias que foram moldadas pelo sistema patriarcal e sua lógica discriminatória, marcando-as historicamente e culturalmente por elementos que as depreciam em relação ao poderio masculino.

O Realismo Mágico fundido a linguagem literária de Carter costura-se aos folclores, mitos, lendas que integram o imaginário coletivo e assim permite que as personagens, mesmo tocadas pelo estranho perante as situações que a envolvem, possam abordar a nossa realidade, afastada do “Era uma vez” dos tradicionais contos de fadas. A escritora inglesa não busca apenas uma autonomia feminina, mas sim uma troca das relações entre homem-mulher para que haja uma negociação entre ambos os sexos, sem delimitar em classificações dicotômicas do que pode/não pode, do bom/do mal, e que não sejam caracterizações imanentes divididas para o sexo feminino e masculinos, mas próprios da natureza humana. Vivian Wyler

evidencia que Carter busca “em suas provocantes reinterpretações é uma mulher que possa usar a razão e os sentimentos de igual maneira, que não tenha que ser necessariamente piedosa, compassiva, amorosa, ou especialmente casta ou até maternal” (WYLER, 1999, p. xvi). Diante desse esboço, as narrativas concentram-se na troca de papéis entre os sexos, onde a mulher “fraca pode se tornar forte, de repente” (1999, xvi). Ao caracterizar a obra de Carter, Marina Warner (1999) completa que seus textos causam sentimentos inversos e ao mesmo tempo poderosos no público, pois confrontam a misoginia pela fala e criação de imagens e “também recusam o quadro salutar e gracioso do sexo feminino (o sexo que nutre e protege) e tratam francamente do domínio erótico como fonte de prazer para homem – e para mulheres” (p. 347).

Elaine Jordan (apud RAPUCCI, 2011, p.51) emaranha algumas qualificações acerca da escritura de Carter dizendo que as narrativas possuem caráter construtivo, positivo e produtivo. A ficção da escritora não totaliza a realidade absoluta ainda que trate de questões reais de nível sexual, político e econômico:

Na obra de Carter, não há imitações naturalisticamente verossímeis da experiência, tampouco modelos de papéis a serem seguidos de forma simplista. As escolhas de comportamento devem ser lidas dentro de um contexto específico. Jordan ressalta que mesmo os motivos que se repetem na sua obra devem ser vistos como projetos específicos dentro de uma estratégia geral feminista e materialista. [...] Jordan encara a obra ficcional de Carter como serial e episódica, não hierárquica e orgânica. Salienta ainda que Carter é uma escritora de contradições: seu estilo junta efeitos díspares (o banal e o extraordinário, o cerimonioso e o ofensivo, o barroco e o descuidado) (JORDAN apud RAPUCCI, 2011, p. 51).

Em **O Quarto do Barba Azul** (1999), obra onde se encontram os contos a serem analisados, Angela Carter desconstruiu o encantado universo feminino vitimado nos contos de fadas elegendo as vozes femininas como agentes, sem puritanismos e censuras, acentuando o tão quanto o fantástico pode marcar uma linha tênue entre o grotesco. Na sua escritura contemporânea, a escritora relaciona-se ao que Cortázar chama de “segunda realidade” (RAPUCCI, 2011, p. 31) mesclado com o inexplicável “em que elementos de sonho, contos de fadas e mitologia combinam-se com o cotidiano, formando um mosaico ou caleidoscópio” (RAPUCCI, 2011, p. 31). Marta Nandorfy (2001) salienta que neste plano da “segunda realidade” designada por Cortázar a realidade é enriquecida pela diferença. Aos olhos de Cortázar, o fantástico moderno dissipa-se em “algo muito simples, que pode ocorrer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia de sol, agora entre mim e você, ou no metrô, enquanto

você vinha para esta entrevista” (apud GONZALES BERMEJO, 1981, p. 42). Percebe-se assim como o fantástico moderno enquanto modo narrativo se alinha com o Realismo Mágico em seu processo de naturalização do insólito.

A obra transgressora de Carter desconstrói arquétipos femininos e ressignificam a identidade e subjetividade feminina. As personagens de Carter estão em constante transformação frente às posições do sujeito e do objeto que são colocadas lado a lado para mostrar as inversões de valores e atitudes, desmanchando com comportamentos e estereótipos que foram hierarquizados na ideologia patriarcal.

Ainda sobre seus contos, os embaraços do grotesco costumam-se entre simulacros e carnavalizações que transformam as personagens em seres híbridos consolidados pelo jogo poético da escrita de Carter. O excesso faz parte do cenário mágico das releituras dos contos de fadas de Carter propondo que a mulher incite o seu desejo, sua sexualidade sem escondê-la para que possa exprimir o que não podia revelar antes. A escritora trata com complexidade sua linguagem dando forma e sentidos múltiplos para deliberarem a ruptura da mulher passiva e a transformá-la em sujeito ativo. Sua linguagem sofisticada e esquizofrênica faz dos seus contos falarem do,

mundo através de tudo que excita os sentidos: comida, bebida, perfumes, roupas e flores. Tudo o que se poderia esperar de um universo feminino, exceto que a comida é frequentemente a moça, despida pelo amante “como uma alcachofra”; os perfumes às vezes são insinuantes, como couro e especiarias, mas na maior parte das vezes são desagradáveis, “pele e urina” as flores são excessivas, prenúncio de morte, carnívoras, e as roupas definitivamente não são confiáveis [...] (WYLER, 1999, p. xiv).

Nos seguintes subitens analisaremos três contos revisitados pela escritora Angela Carter, são eles: “A noiva do tigre”, “A garota da neve” e o “Lobisomem”. Delinearemos as análises de maneira que possamos destacar o grotesco via ao Realismo Mágico a fim de evidenciar subversões femininas pela poeticidade da linguagem carteriana, símbolos e arquétipos. Essa relação do grotesco apresenta personagens que adentram nas linhas da monstruosidade e abjeção. Esperamos que, com a análise possamos refletir e transformar a ideia do grotesco relacionado ao feminino não alegado ao mal como fora construída historicamente, mas vista como um meio em que a mulher possa se posicionar ativamente fora dos limites dos padrões, e ser livre para buscar sua individualidade, reforçando ainda que, seu corpo e comportamentos não se estreitam nesse intuito regulador de comprometer a mulher em um modelo ideal feminino. Perante isto, que o grotesco possa ser aspecto de força e

denúncia às normas que escondem e oprimem a personalidade da mulher, e que elas possam viver fora de rótulos e classificações que a define como ser desviante, podendo então liberar seus instintos e seus desejos.

3.1.1 As mulheres grotescas de Angela Carter

3.1.1.1 “A Noiva do Tigre”

O conto “A Noiva do Tigre” é uma das releituras das várias histórias cíclicas do noivo animal¹³. A mais conhecida por nós é a de “Bela e a Fera” (1756), de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont. Segundo Cardoso (2014) a imagem da dupla natureza humana com o animal é a “visão de Lilith, ou de uma deusa mãe muito antiga, mas é também a imagem da androginia primitiva” (p.68). Diferentemente da narrativa clássica, a Bela carteriana não é tão indefesa, sabe se impor, destemida e busca realçar o seu lado selvagem.

A história tradicional nos leva a conhecer sobre Bela por um narrador heterodiegético. Bela era a filha mais nova de um rico mercador, que tinha três filhas, entretanto as filhas mais velhas ostentavam sua riqueza em festas e vestidos, já a mais nova chamada de Bela era delicada e humilde, tinha prazer por leituras e a simplicidade ao seu redor. Certo dia seu pai perdera toda sua fortuna e as irmãs, não aceitando a situação de ficarem pobres, descontavam a raiva na pobre irmã Bela. O mercador, todavia, recebeu um dia notícias de bons negócios na cidade e resolveu viajar para tentar a sorte e mudar de vida.

As duas filhas mais velhas orgulhosas e interesseiras pediram ao pai que trouxessem da viagem vestidos e outros bens materiais, porém Bela a única que entendia o lado do pai pediu que apenas trouxesse uma rosa. No meio do caminho, ao retornar, o mercador foi surpreendido por uma enorme tempestade tendo que se abrigar em um imenso castelo ali por perto. Dentro dele, teve todo o conforto possível, sendo bem atendido pelos empregados mágicos. No outro dia, ao partir, viu um jardim de rosas e logo lembrou do pedido simples de Bela, pegando então a rosa mais bonita de todas. Só que a Fera que morava no castelo o interrompeu e exigiu que único jeito de se manter vivo era trazer uma das filhas para ficar no seu lugar. Quando chegou em casa, o pai contou o que acontecera e Bela sem hesitar foi ao

¹³ Segundo Bettelheim (2007) em alguns contos de fadas é visível o uso do noivo-animal, sendo aquele personagem que possui seu lado Fera e que se transforma em humano. Marina Warner aborda que “a primeira Fera do Ocidente foi Eros, ninguém menos que o deus do amor” (1999, p.307). A história de Eros e Psique se prolifera por outras histórias mais antigas ainda, como por exemplo, em contos chineses que aclamam essa metamorfose advinda do bestial conforme aponta Warner (1999).

encontro do castelo ficar no lugar do pai. A Fera era amável e dócil com Bela tratando-a sempre bem. Aos poucos Bela também se afeiçoava a Fera, e o mesmo correspondia pedindo-a sempre em casamento, porém Bela não atendia o seu pedido de forma piedosa para não magoar a Fera.

Bela pediu a Fera que a deixasse visitar a família. Ainda que hesitasse no início, Fera acabou concordando com o pedido, deixando a moça ver o pai e suas irmãs, mas com uma condição, que retornasse em uma semana. Bela retornou alegre para a família, porém as irmãs vendo-a com trajes melhores do que elas invejaram-na e tramaram para que a visita de sua irmã se prolongasse para causar a ira de Fera e assim devorá-la. Bela sonha ao ver a Fera morrendo devido à falta de alimentação diante de sua ausência e por medo dela não voltar mais. Bela entendeu que amava a Fera e deveria retornar, fazendo isso, disse aceitar o seu pedido de casamento. Assim que fez isso a jovem viu Fera se transformar em um belo príncipe. O amor de Bela por Fera quebrara o feitiço colocado sob a Fera, por fim, casaram e tiveram seu final feliz.

Segundo Marina Warner (1999) “Psique e Eros” foi a primeira história ocidental a falar de um noivo bestial pela representação de Eros (Cupido). Nessa história da mitologia grega Psiquê tomada pela curiosidade acaba não obedecendo ao pedido do seu marido Eros que era de não poder vê-lo. A Jovem acaba aproveitando o sono de Eros para conhecer o rosto do seu amado e fazendo isso “a falta de confiança e obediência de Psique lhe custou a adorável presença e o amor de Eros” (Warner, 1999, p.309).

E não só o mito de Eros e Psique foi considerado basilar para histórias como de A Bela e a Fera, sabe-se ainda de histórias mais antigas de noivos bestiais: Em contos chineses e indianos, como “A moça que se casou com uma cobra”, incluindo no *Panchantra*. Seus numerosos descendentes estão espalhados por todas as grandes coletâneas do Renascimento, como as de Straparola e Basile e a tradução de *As mil e uma noites*; ainda que alegremente heterogêneos, os contos reservam um forte parentesco. Uma fera erótica e divina como herói do popular conto de fadas forneceu a escritores e outros artistas – pintores e cineastas – uma figura do desejo masculino, e a trama em que ele se desloca apresenta um plano para a canalização da energia erótica – masculina bem como feminina – na sociedade em qualquer época. A peça *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, consegue ao mesmo tempo ridicularizar esse romance de amor encantado, com Titânia e Bottom nos dois extremos opostos de beleza e bestialidade, e ao mesmo tempo expandir e aprofundar o alcance do conto de fadas que trata a metamorfose benignas em todos os seus poderes sérios e fascinantes (WARNER, 1999, p.309).

A história de A Bela e a Fera se diferencia de alguns contos de fadas pela temática de que nos contos a princesa é o objetivo a ser alcançado pelo príncipe, enquanto na primeira narrativa é a Bela que deve ter como propósito enxergar a Fera além das aparências entendendo que “a monstrosidade reside no olhar do expectador” e, portanto, contrariando com o padrão encontrado nos contos de fadas de príncipes e princesas:

A história da Bela e a Fera é um conto de fadas clássico de transformação que, quando contado por uma mulher, situa o amante, a Fera, na posição do desconhecido misterioso, ameaçador e possivelmente fatal, e a Bela, a heroína, como aquela que busca sua verdadeira natureza (WARNER, 1999, p.310).

Além disso, a história tinha também como tema o casamento e sua menção ao desconhecido, visto que as mulheres eram entregues aos maridos e assim passavam de um espaço familiar para um espaço não-familiar e o marido em trajes e caráter poderia ser um monstro por estar vinculado a esse espaço desconhecido que era o casamento.

Na releitura de Angela Carter somos introduzidos ao início da história pela fala da garota, a narradora autodiegética que, como tal, conta e é a principal personagem da narrativa, evidenciando o poder concedido a voz feminina pela escritora inglesa. A jovem personagem possui forte personalidade e de modo grosseiro inicia sua narrativa contando que “Meu pai me perdeu para a Besta nas cartas” (CARTER, 1999, p.83)¹⁴. Diferente do conto de fadas tradicional, na história de Carter a personagem não tem a nomeação de Bela, sendo chamada apenas uma vez de “*Che Bella!*” (CARTER, 1999, p.85). O ressentimento da personagem pelo fato do pai tê-la perdido em um jogo de cartas aparece desde o início do conto. Ela culpa também o pai pela morte da mãe que “morreu de seu jogo, de sua perversão, de seus arrependimentos agonizantes” (CARTER, 1999, p. 85)¹⁵. A personagem é passada para as mãos de Fera como se fosse um objeto, que não tem escolha a não ser aceitar, porém, em contraste com a personagem tradicional, a releitura de Bela sabe onde está pisando e fará do jogo do pai a sua própria negociação. Este fato fica evidente quando Fera entrega uma rosa branca a jovem, que desdenha do presente “que agora meus dedos nervosos rasgavam pétala por pétala, enquanto meu pai magnificamente concluía a carreira que ele tinha feito de catástrofe” (CARTER, 1979 p. 85)¹⁶. Segundo o **Dicionário de Símbolos** (2009, p.778) a rosa simboliza o amor, a alma e a pureza que no caso seriam traços mais notáveis a Fera e não a

¹⁴ “my father lost me to The Beast at cards” (CARTER, 1979, p.51).

¹⁵ “died of his gaming, his whoring, his agonizing repentances” (CARTER, 1979, p.52).

¹⁶ “that now my nervous fingers ripped, petal by petal, apart as my father magnificently concluded the career he had made of catastrophe” (CARTER, 1979, p.53).

jovem. Ao arrancar as pétalas da rosa, a personagem indica que não haverá submissão da parte dela, nem mesmo afeição pela figura animalesca.

É pela visão da jovem que conhecemos a Fera, chamado por ela de “Milord”:

Há certa rudeza nos seus contornos, que estão desajeitados, no lado gigante; E ele tem um estranho ar de restrição auto-imposta, como se estivesse lutando uma batalha consigo mesmo para permanecer ereto quando ele preferia muito cair em todos quatro pés; Ele lança nossas aspirações humanas para à divindade, tristemente mal, pobre sujeito; Só a uma certa distância você acharia que A Besta não é muito diferente de qualquer outro homem, embora ele use uma máscara com o rosto de um homem pintado de forma muito bonita. Ah, sim, um belo rosto; mas com demasiada simetria formal de recurso para ser totalmente humano; o perfil de sua máscara é a imagem espelhada do outro lado, perfeito demais, estranho. Ele usa uma peruca, também, cabelo falso amarrado na nuca com um grampo, uma peruca do tipo que você vê em retratos antigos. Um estoque de seda pura preso com uma pérola esconde sua garganta. E luvas de garoto loiro que ainda são tão grandes e desajeitadas que não parecem cobrir as mãos. (CARTER, 1999, p. 86).¹⁷

A Fera é denominada pela narradora como “figura carnavalesca”, um simulacro humano que usa uma máscara com feição humana como forma de buscar uma humanização. Uma Fera que não faz uso da sua aparência selvagem ao contrário da personagem feminina que busca seu lado selvagem como essência integrante da própria da natureza humana. A Fera, de fato, não consegue falar igual a um humano, o rugido que emana “que só o seu criado, quem entende ele, pode-o interpretar, como se o seu mestre fosse o boneco desajeitado e ele o ventríloquo” (CARTER, 1999, p.87).¹⁸ Assim, está mesclada sua mistura entre traços duplos do humano/animal, corpo “disforme e incompleto” que vai ao encontro do diálogo de Bakhtin acerca da carnavalização revestida pela cultura popular para caracterizar o grotesco:

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de

¹⁷ “There is a crude clumsiness about his outlines, that are on the ungainly, giant side; and he has an odd air of self-imposed restraint, as if fighting a battle with himself to remain upright when he would far rather drop down on all fours. He throws our human aspirations to the godlike sadly awry, poor fellow; only from a distance would you think The Beast not much different from any other man, although he wears a mask with a man's face painted most beautifully on it. Oh, yes, a beautiful face; but one with too much formal symmetry of feature to be entirely human: one profile of his mask is the mirror image of the other, too perfect, uncanny. He wears a wig, too, false hair tied at the nape with a bow, a wig of the kind you see in old-fashioned portraits. A chaste silk stock stuck with a pearl hides his throat. And gloves of blond kid that are yet so huge and clumsy they do not seem to cover hands”(CARTER, 1979, p.53).

¹⁸ “that only his valet, who understands him, can interpret for him, as if his máster were the clumsy doll and he the ventríloquist” (CARTER, 1979, p.54).

prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber o fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados (BAKTHIN, 1993, p. 23).

Voltando para a personagem principal temos uma mulher que não se entrega ao mutismo. Carter desmancha o vitimismo e o modelo de bondade e pureza como também a expectativa de que a mulher deve seguir um único padrão de comportamento. Dessa perspectiva suas linhas grotescas a aproximam da abjeção que rompe com as regras conforme aborda Julia Kristeva (1985). Conforme já citado no decorrer desse estudo, a autora prevalece que “Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O “entre-dois”, o ambíguo, o compósito” (KRISTEVA, 1985, p. 4).

O criado de Fera entrega um ramo de rosas brancas para a jovem, mas recebidas com ingratidão, chamando de “rosas brancas malditas”, entrega uma rosa para o pai ao seu pedido “para mostrar que o perdoei”, mas “quando eu quebrei o caule, eu espeto meu dedo e então ele fica com sua rosa toda manchada de sangue” (CARTER, 1999, p.90).¹⁹O sangue manchado simboliza o rancor pelo seu pai, sinal de não tê-lo perdoado: “Eu puxei as cortinas para esconder a visão da minha despedida do pai; Meu despeito era afiado como vidro quebrado” (CARTER, 1999, p.90²⁰). Caso que é apresentado diferente da personagem tradicional que não vemos nem sequer expressão de desconforto e nem ao menos hesita em confrontar a decisão do pai de entrega-la para a Fera.

Em indagação, a Bela (ou Fera?) carteriana reflete sobre a verdadeira natureza da monstruosidade de Fera, como se que até agora devido a sua máscara de humano não conseguisse enxergar a figura animalesca, a jovem queria mais, e ansiava por ver a ferocidade do animal.

No percurso da narrativa, Carter menciona um conto popular do “homem-tigre” que lembra o lobisomem de “Chapeuzinho vermelho” de Charles Perrault e com o discurso moral, no qual, dizia que o lobo era mais do que uma aparência selvagem, podendo se passar por moços galantes. Se as jovens não tomassem cuidado era certo de que seriam devoradas pela personificação feroz. Em “A Noiva do Tigre” a jovem, desde criança, dizia que era selvagem, não obedecia sua ama nem “com um franzir de testa ou com o suborno de uma colher de

“damned white roses” “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, 1979, p.55).

²⁰“I drew the curtains to conceal the sight of my father's farewell; my spite was sharp as broken glass” (CARTER, 1979, p.55).

doce” (CARTER, 1999, p. 90).²¹ A senhora ama, igual à tentativa do conto de fadas de Perrault no intuito de moralizar a conduta da menina também advertia caso não a obedecesse: “Se você não parar de atormentar as amas, minha beleza, o tigre-homem virá e a levará embora. Eles o trouxeram de Sumatra, nas Índias, ela disse; Suas partes traseiras eram todas cabeludas e só da cabeça para baixo ele se parecia com um homem” (CARTER, 1999, p. 91).²² Entretanto, a escritora não trouxe a mascarização conforme Perrault fez sobre o lobisomem de ser mais do que um animal em *Chapeuzinho Vermelho* ou a negação total do lobo ser um homem na narrativa dos irmãos Grimm. Carter desvenda a relação diretamente pela nomeação do “homem-tigre” sendo uma pessoa só, não há uma metáfora, mas um discurso que aclara que o tigre apesar de sua pelugem é um homem de apelo sexual. A personagem só de ouvir que seria engolida pelo homem-tigre caso não comportasse “gritava de delicioso terror” só de escutar pela ama que o homem-tigre a “ENGOLIRÁ!” (CARTER, 1999, p. 91).²³ O ato de engolir ainda nos lembra bem o “devorar” do lobo do conto de origem do escritor francês que tanto um quanto o outro personifica uma intenção sexual.

A jovem relata os contos que ouvia sobre os homens metamorfoseados e suas hibridizações como lembrara da história contada da caveira de chifres que tinha um maxilar humano, de forma que nos dá pista de que ela está também prestes a sofrer a sua metamorfose, garantindo que:

Contos da carochinha, medos de infância! Eu sabia muito bem a razão do medo que aconchegantemente me excitava com maravilhosas superstições da minha infância no dia em que minha infância terminou. Por agora minha própria pele era meu único capital no mundo e hoje eu faria meu primeiro investimento (CARTER, 1999, p. 92).²⁴

Ao chegar ao castelo de Fera recebe o pedido inusitado da figura animalesca traduzido pelo seu fiel mensageiro, o criado: “- Meu amo apenas quer ver a linda e jovem senhora despida, de todo nua, sem roupa, e isso só uma vez” (CARTER, 1999, p. 95).²⁵ Diante de tal pedido, a jovem mal acredita e cai em uma gargalhada estrondosa. Mais do que nunca esse é o

²¹“with a frown or the bribe of a spoonful of jam.” (CARTER, 1979, p. 56).

²² “If you don't stop plaguing the nursemaids, my beauty, the tiger-man will come and take you away. They'd brought him from Sumatra, in the Indies, she said; his hinder parts were all hairy and only from the head downwards did he resemble a man”(CARTER, 1979, p.56).

²³“squeal in delighted terror” “GOBBLE YOU UP!” (CARTER, 1979, p.56).

²⁴“Old wives' tales, nursery fears! I knew well enough the reason for the trepidation I cosily titillated with superstitious marvels of my childhood on the day my childhood ended. For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment” (CARTER, 1979, p.56).

²⁵ “-My master's sole desire is to see the pretty young lady unclothed nude without her dress and that only for the one time [...]”(CARTER, 1979, p.58).

momento dela poder escolher o que quer e proclama suas condições de forma decidida e sagaz:

Você pode me colocar em um quarto sem janelas, senhor, e prometo que vou puxar minha saia até minha cintura, pronta para você. Mas deve haver um lençol sobre o meu rosto, para escondê-lo; No entanto o lençol deva ser colocado sobre mim assim levemente para não me sufocar. Então deverei estar completamente coberta da cintura para cima, e sem luzes. Você pode me visitar uma vez, senhor, e apenas uma vez. Depois disso, devo ser conduzida diretamente para a cidade e depositada na praça pública, em frente à igreja. Se você quiser me dar dinheiro, então terei prazer em recebê-lo. Mas devo enfatizar que você deveria me dar apenas a mesma quantia de dinheiro que você daria a qualquer outra mulher em tais circunstâncias. No entanto, se você optar por não me dar um presente, então esse é o seu direito (CARTER, 1999, p. 96).²⁶

Nessa hora em que negocia sua nudez a protagonista fica satisfeita ao perceber que tinha abalado a Fera, vendo “uma única lágrima aumentar, brilhando, no canto do olho mascarado” (CARTER, 1999, p.96).²⁷ Nessa passagem vemos a instabilidade dos reflexos culturais imbricados de uma sociedade patriarcal decaindo a noção de que o homem não pode chorar e muito menos ser sensível. A Fera não é tão forte como aparenta sua grandeza e sua selvageria. Carter questiona as “oposições homólogas” construídas pelos alicerces patriarcais, interferindo nas diferenças sexistas consagradas para o sexo masculino e feminino. Tais diferenças, segundo Bourdieu:

contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo que as “naturalizam”, inscrevendo-as em um sistema de diferenças, todas igualmente naturais em aparência; [...] são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos (2007, p. 16).

Mais uma vez vemos a apresentação do grotesco decorrente no rompimento das regras cristalizadas para a figura feminina. A personagem de Carter soube separar o sexo do amor, de forma que, pudesse negociar a seu favor e não a favor da Fera. Esta, porém, representou sua humanização, a emoção, que foi destinada na cultura patriarcal como aspecto feminino, enquanto o homem foi delegado sempre de jeito racional.

²⁶You may put me in a windowless room, sir, and I promise you I will pull my skirt up to my waist, ready for you. But there must be a sheet over my face, to hide it; though the sheet must be laid over me so lightly that it will not choke me. So I shall be covered completely from the waist upwards, and no lights. There you can visit me once, sir, and only the once. After that I must be driven directly to the city and deposited in the public square, in front of the church. If you wish to give me money, then I should be pleased to receive it. But I must stress that you should give me only the same amount of money that you would give to any other woman in such circumstances. However, if you choose not to give me a present, then that is your right.' (CARTER, 1979, p.59).

²⁷ “one single tear swelled, glittering, at the corner of the masked eye” (CARTER, 1979, p. 59).

A empregada que eram um robô aparentemente se assemelha a personagem sendo um simulacro simbólico da imagem feminina do sistema patriarcal, automatizada ao universo privado e doméstico do lar, enquanto os homens eram instituídos a toda esfera social e pública.

Outro fator da protagonista de Carter que a distingue da mulher passiva e, portanto da personagem tradicional, assinalando-a como ser grotesco, é a menção da sexualidade da personagem, o que não é feito pela personagem tradicional sendo sempre tido como tabu para a mulher. Quando a Fera diz novamente que quer vê-la, tendo a “A visão da pele de uma jovem senhora que nenhum homem viu antes” a moça se sente humilhada pela situação e diz que o fato dele “querer tão pouco” a faz recusar o pedido (CARTER, 1999, p. 100).²⁸ Assim, a personagem vai se afirmando grotescamente também pela sua posição ativa disposta a falar sobre seu corpo, sobre sua sexualidade e que rompe com as tradições de que a mulher não pode posicionar sobre seus desejos sexuais. Sobre essa sexualidade feminina que é historicamente cunhada como ato de luxúria e aos excessos sexuais, a Igreja foi uma das primeiras instituições que inclinou condutas e comportamentos para a mulher se preservar tanto a nível do corpo e sobre seus prazeres. Caso fizesse isso, era designada como ser desviante, imprópria para o casamento, uma pecadora e até mesmo vista como uma Lilith. Segundo Cohen (2000, p.35) “a mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arisca tornar-se uma Scylla, uma *Weird Sister*, uma Lilith [...]”.

Voltando para o conto, outra vez a Fera derrama uma lágrima diante da rispidez gélida da personagem que resistia ao seu pedido. As lágrimas tornaram-se “um par de brincos de diamante da melhor água no mundo” (CARTER, 1999, p.100).²⁹ A referência da dualidade da lágrima *versus* diamante simboliza essa inversão dos comportamentos e sentimentos de ambas as personagens. A lágrima, símbolo de “dor e da intercessão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 533) é a Fera, emotivo e compassivo. Já o diamante, símbolo da dureza, da imutabilidade (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 338) espelha a personagem, contrariamente inversa à emoção e a possível doçura da Fera.

Depois de algum tempo a jovem é convidada por Fera a um passeio a cavalo, a mesma recusa ir, mas acaba atendendo ao convite. A jovem mantém uma enorme afetividade pelos cavalos, declarando que é “a mais nobre das criaturas, a sensibilidade ferida em seus olhos sábios [...]” (CARTER, 1999, p.102).³⁰ Em meio ao passeio ela tem uma profunda reflexão

²⁸“the sight of a young lady's skin that no man has seen before--”, “want so little” (CARTER, 1979, p. 61).

²⁹ “a pair of diamond earrings of the finest water in the world;” (CARTER, 1979, p.61).

³⁰“noblest of creatures, such wounded sensitivity in their wise eyes[...].” CARTER, 1979, p.62).

sobre sua situação de ser “comprada e vendida, passada de mão em mão”, comparando-a a empregada do castelo que era uma “garota mecânica”. Segundo ela “Eu não teria sido atribuída apenas o mesmo tipo de vida imitativa entre os homens que o fabricante de bonecas tinha dado a ela?” (CARTER, 1999, p.102).³¹ Aqui, o questionamento e a denúncia cabem em abranger a tantas mulheres que foram vendidas e compradas, passadas de mão em mão sem ao menos poderem inverter essas situações, vivendo ano se anos de uma vida imitativa, ou seja, nas funções destinadas ao espaço privado: mães, cuidadoras do lar e esposa.

Ainda no passeio a personagem tem seu confronto com a Fera e o pedido do “Milord” é retomado de forma invertida: “- Se você não permitir que ele o veja sem suas roupas ... Eu involuntariamente balancei a cabeça. - Você deve, então, preparar-se para a visão de meu mestre, nu” (CARTER, 1999, p.104).³² É a partir daqui que se inicia a sua transformação, sua metamorfose para expor como fera também, como ser selvagem, ou ainda apenas revelando o seu verdadeiro ser, só que para isso, é preciso que haja uma negociação recíproca: “O tigre nunca se deitará com o cordeiro; Ele não reconhece nenhum pacto que não seja recíproco. O cordeiro deve aprender a correr com os tigres” (CARTER, 1999, p.105).³³ Sendo assim, detalha os traços da Fera quando o vê nu:

Grande, felino, forma escura cuja pele foi barrada com uma geometria selvagem de barras a cor de madeira queimada. Sua cabeça abobadada, pesada, tão terrível que ele deve esconder. Como sutis os músculos, quão profundo o passo. A veemência aniquilante de seus olhos, como sóis gêmeos (CARTER, 1999, p. 105).³⁴

A jovem aceita tirar as roupas e mostra o “seu grave silêncio minha pele branca, meus mamilos vermelhos”, retornando ao castelo depois disso (CARTER, 1999, p.106). A negociação entre ambos é feita de maneira recíproca, assim, quebra-se com a ideia de apenas o homem escolher e decidir o que melhor o agrada. Ambos sabem o que é melhor pra si e tem

³¹“bought and sold, passed from hand to hand”, “clockwork girl” “had I not been allotted only the same kind of imitative life amongst men that the doll-maker had given her?” (CARTER, 1979, p.63).

³²“-If you will not let him see you without your clothes--' I involuntarily shook my head--' --you must, then, prepare yourself for the sight of my master, naked” (CARTER, 1979, p.63).

³³ “The tiger will never lie down with the lamb; he acknowledges no pact that is not reciprocal. The lamb must learn to run with the tigers” (CARTER, 1979, p.64).

³⁴ “A great, feline, tawny shape whose pelt was barred with a savage geometry of bars the colour of burned wood. His domed, heavy head, so terrible he must hide it. How subtle the muscles, how profound the tread. The annihilating vehemence of his eyes, like twin suns” (CARTER, 1979, p.64).

o direito de escolha, diante disso, ela sentiu “estava em liberdade pela primeira vez na minha vida” (CARTER, 1999, p.106).³⁵

Ao voltar para o castelo e olhar para espelho não vê mais a imagem de seu pai no espelho como antes, mas visualiza “uma menina pálida, de olhos vazios” (CARTER, 1999, p.108).³⁶ Quando a personagem via o pai decadente no espelho sinalizava a mágoa e a raiva pelo pai por tê-la perdido em um jogo de cartas, quando não o vê mais se desprende do sentimento de culpa que tinha pelo pai e enxerga a si mesmo.

Decidida a não voltar para o pai e sua representação do sistema patriarcal onde poderia ser vítima de novo dele e de tudo o que representa, decide então ir ao encontro da Fera, sem que o criado a chamasse como fosse das outras vezes: “Eu me aconcheguei nas peles, devia voltar para ele, para me proteger dos ventos dilacerantes que corriam ao longo dos corredores. Eu sabia o caminho para o seu quarto sem o criado me guiar” (CARTER,1999, p.109).³⁷ Chegando até o quarto do ser bestial se depara com o criado e vê sua verdadeira pele: “Ele se revelou, como eu suspeitava, uma delicada criatura, coberta com pêlo sedoso de mariposa cinzenta, dedos marrons suaves como couro, focinho de chocolate, a criatura mais gentil do mundo” (CARTER, 1999, p.109).³⁸A ironia de Carter remete aos contos de fadas:

Ele vai engolir você. Medos infantis feitos de carne e tendão; O mais antigo e mais arcaico dos medos, o medo da devoração. A besta e sua cama carnívora de osso e eu, branca, tremendo, crua, aproximando-me dele como se oferecendo, em mim, a chave para um reino pacífico no qual seu apetite não precisa ser minha extinção (CARTER, 1999, p.110).³⁹

A Fera tinha mais medo dela do que ela dele, aproximando da jovem, lambendo-a com sua língua abrasiva “como uma lixa”, dizia ela “Vai lamber-me e vai tirar-me a pele” (CARTER, 1999, p.111).⁴⁰ O final se encerra com sua metamorfose, sua passagem para sua versão selvagem, onde acontece a libertação da sua essência, revelando a sua individualidade desfazendo de todas as peles que a cobria. Uma metáfora que invade sobre os vários

³⁵“his grave silence my white skin, my red nipples”, “was at liberty for the first time in my life” (CARTER, 1979, p.64).

³⁶“a pale, hollow-eyed girl (CARTER, 1979, p.65).

³⁷ “I huddled in the furs I must return to him, to keep me from the lacerating winds that raced along the corridors. I knew the way to his den without the valet to guide me” (CARTER, 1979, p.66).

³⁸“he revealed himself, as I had suspected, a delicate creature, covered with silken moth-grey fur, brown fingers supple as leather, chocolate muzzle, the gentlest creature in the world” (CARTER, 1979, p.66).

³⁹ “He will gobble you up. Nursery fears made flesh and sinew; earliest and most archaic of fears, fear of devourment. The beast and his carnivorous bed of bone and I, white, shaking, raw, approaching him as if offering, in myself, the key to a peaceable kingdom in which his appetite need not be my extinction” (CARTER, 1979, p.67).

⁴⁰ “as sandpaper”“He will lick the skin off me!” (CARTER, 1979, p.67).

estereótipos e padrões que perseguiu a figura feminina moldando-a nos limites das normas. Interpreta-se também uma libertação feminina conquistada por meio da voz e por exhibir os seus desejos mais incontidos como também a possibilidade negociar com o sexo oposto, e para que ocorra isso é preciso que haja anuência de ambos os lados: “E cada golpe de sua língua arrancou pele após pele sucessivamente, todas as peles de uma vida no mundo, e deixou para trás uma patina nascente de pêlos brilhantes. Meus brincos voltaram a ser água e escorreram pelos meus ombros; Eu retirei as gotas da minha bela pele” (CARTER, 1999, p.111).⁴¹

Segundo Warner (1999) os pêlos se aproximam do animal que existe em cada um de nós, “e revelamos nossas simpatias e valores mutáveis na maneira com que tratamos a relação, ora apreciando a porção animal do humano, ora negando-a severamente” (p.399).

Os brincos que são diamantes transformados pelas lágrimas de Fera ao retornarem ao estado líquido simbolizam a mudança do sentimento da personagem por Fera, não há mais o porquê de ser dura e imutável como o aspecto exteriorizado pelo diamante.

A metamorfose final expõe o seu caráter grotesco, assim como também a inversão de valores estruturados pela classe dominante. A personagem quebra com as normas de forma que não precise conciliar sexo ao amor. Sua sexualidade que vai aflorando no decorrer da ficção, também é outro indício para caracterizar sua configuração monstruosa e grotesca. O grotesco na personagem acentua seu lado monstruoso, rompe com as normas e assim como aponta Kristeva (1985) denota sua abjeção a partir da ruptura da ordem. Ainda conforme Robin Wood (apud COHEN, 2000, p.110):

a normalidade é ameaçada pelo Monstro. A figura do Monstro *dramatiza* tudo aquilo que nossa civilização *reprime* ou *oprime* — o que quer dizer, para ele, a sexualidade feminina, o proletariado, outras culturas e outros grupos étnicos, ideologias alternativas, homossexualidade e bissexualidade, crianças.

O revelar da sua bestialidade significa que não só o homem é detentor do instinto selvagem, feroz, mas o selvagem acompanha a civilização humana muito antes, sem restritos de distinções biológicas. A personagem revela sua essência selvagem para enunciar que a

⁴¹“And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur” (CARTER, 1979, p. 67).

mulher também possui o seu lado selvagem sendo um fator que leva a mulher ao encontro da sua essência, e mais, é a força que ela precisa para reestabelecer sua auto-confiança despreendida de padrões que a controla e faz com que siga um modelo ideal de corpo e comportamento. Marina Warner (1999) revela que a força animalesca não denota perigo como antes e nem é visto como o mal, mas a representação da cura: “é impossível superestimar a atração do selvagem e do irmão selvagem na cultura do século XX; com o avanço do século e a torrente de revisões deliberadas do conto, a Bela passou a necessitar da Fera, e não o contrário, e a bestialidade da Fera tornou-se positiva, até mesmo adorável” (WARNER, 1999, p.344).

A autora ainda comenta sobre Angela Carter usar e abusar da personificação da Fera em várias de suas narrativas como forma de ironizar o discurso moralista. Conforme aborda Warner sobre a ficção de Angela Carter:

[...]ela recriou alguns contos conhecidos numa prosa espinhosa e caudalosa que adota ao mesmo tempo elementos do Simbolismo, da pornografia, do romance gótico, da gíria de rua e do preciosismo parnasiano para invocar a fome sexual das meninas e atração pelo selvagem (WARNER, 1999,p.346).

A história e outras tantas versões de Bela e a Fera conectam-se entre si pela ideia principal acerca da Alteridade e sua aceitação ou sobre seu desaparecimento. O importante é que a condição da presença do Outro seja enfrentada, negociada ou exorcizada (WARNER, 1999). No que se refere à narrativa revisitada de Angela Carter, a personagem feminina principal, ela andam na estimativa da aceitação da sua essência, do seu lado selvagem.

Ainda sobre a metamorfose, segundo o **Dicionário de Símbolos** (2009), “as metamorfoses são expressões de desejo, da censura, do ideal, da sanção, das saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora” (p. 608). Esse aspecto contribui para sua totalidade grotesca da personagem, que aproxima no sujeito mutável, “ex-cêntrico” e rompido com o sujeito homogêneo. A metamorfose caracteriza esse sujeito contemporâneo que se entrega as transformações instabilizando as ideologias e instituições dominantes. O grotesco se interliga com que o pós-modernismo causa nessa sociedade contemporânea, a fim de abrir as fronteiras entre o normal e o anormal, o centro e o estrangeiro e (re)avaliar situações que foram estruturadas a longos tempos a nível social, político, econômico, sexista, religioso e entre outros. Segundo Bakhtin (1993) esse processo tem como símbolo o renascimento, a passagem do antigo para o novo:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 1993, p. 21-22).

Conforme no **Dicionário crítico de análise junguiana** (2003) transformação é uma transição psíquica e regressa, é um processo contínuo e “advertia Jung, mesmo os estágios de transformação não se deveriam dar nomes difíceis e extravagantes, para que não aconteça que algo vivo se torne estático”. A transformação ainda conforme o psicanalista envolve uma “investigação da sombra em todos os seus aspectos”. Inclui também a “experiência de transcendência e mistério e envolve a morte simbólica e o renascimento” (2003, p.110).

Percebemos que mesmo que algumas condições que são sujeitadas a personagem, como por exemplo, ser entregue a Fera pela perda do pai em um jogo, nota-se que a personagem evolui para mostrar sua subjetividade, mesmo que para isso tenha que entrar no “jogo” do pai. Ela percebe que para que haja uma troca negociativa entre os dois deve libertar o seu lado selvagem como reação de força e independência e aprender a correr com os tigres. No conto “vemos uma mudança ideológica profunda, que revela que os seres humanos são as verdadeiras feras necessitadas por redenção” (TATAR, 2004, p.65). Rapucci (1998, p.75), por sua vez, indica que a sexualidade afluída da personagem amparou-se na “aceitação do outro e no despojamento de todos os elementos simbólicos em relação à culpa, ao sacrifício, à dominação”.

3.1.1.2 “A Garota da Neve”

A releitura do conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm apresenta um confronto das personagens (a menina e a condessa) de forma que a primeira é a materialização do sujeito-objeto, e a condessa do sujeito-ativo. A Branca de Neve da escritora inglesa é o sinônimo da mulher inserida no meio patriarcal, sem voz e condicionada a atender as decisões da classe dominante. Já a condessa é o sujeito inverso e que quebrará com as bases patriarcais mesmo que para isso precise eliminar sua rival.

Mais uma vez partimos do grotesco conforme colocado por Julia Kristeva (1985) acerca do abjeto que deteriora com a ordem com o conhecido e o habitual para formular novas

reflexões no âmbito que não sejam concebidas como única e homogênea, mas pelo seu desenvolvimento inacabado e imutável. Sendo assim, Kristeva (1985) denota que o grotesco feminino inverte com a versão arcaica e maternal da figura feminina. Mary Russo (2000), por sua vez, complementa as colocações de Kristeva mencionando que o grotesco é reconhecido pela sua relação contrária à norma, sendo que, “sair da norma implica sérios riscos” (p. 22). No decorrer do texto apresentaremos outros subsídios que formulam o grotesco como categoria que desafia as fronteiras, desabitua padrões vigentes e reescrevendo novos olhares acerca desses padrões.

Partindo para análise, Angela Carter problematiza de novo a questão da moralidade carregada na conhecida versão de Branca de Neve, cuja personagem determina-se pelos traços fiéis de feminilidade: submissão, frágil, e indefesa. A mulher outorgada para o casamento em função ao marido e os filhos é também “destinada a carregar toda a dor do mundo” (NUNES, 2000, p.79):

A mulher nasceu para o sofrimento. Cada um dos grandes passos da vida é para ela uma ferida. Ela cresce para o casamento; é seu sonho legítimo. Mas essa *vita nuova* é a extirpação do seu passado. Para propiciar prazer ao amor infinito ela tem de sofrer em carne. Quanto mais, meu Deus! Se logo o outro esposo, o outro namorado, o filho, mais cruel, do fundo de suas entranhas, virá rasgar-lhe o seio. Será tudo? Nossos ancestrais tiveram esse provérbio sombrio: *Dor de mãe dura muito tempo. Mãe* queria dizer matriz, e o sentido do provérbio é que a pobre mulher, depois da tortura e dos gritos do parto, não está livre, que a maternidade, de fadiga e inquietude, de desgostos, de dores, a segue e a seguirá – em suma que ela para a vida inteira (grifos do autor) (AUBER apud NUNES, 2000, p. 79).

Na leitura revista por Carter, Branca de Neve não nascerá do desejo materno, mas do desejo libertino do conde, da sua necessidade de satisfação carnal. O conto inicia-se pelas falas do narrador autodiegético que detalha sobre o ar gélido do inverno, no qual, o conde e sua mulher estão em um passeio a cavalo:

O Conde e sua esposa vão andando, ele em uma égua cinza e ela em um preto, ela embrulhada em peles brilhantes de raposas pretas; e ela usava botas brilhantes, pretas, altas com salto escarlate e esporas. Neve fresca caía na neve já caída; Quando cessou, todo o mundo era branco (CARTER, 1999, p.161).⁴²

⁴² The Count and his wife go riding, he on a grey mare and she on a black one, she wrapped in the glittering pelts of black foxes; and she wore high, black, shining boots with scarlet heels, and spurs. Fresh snow fell on snow already fallen; when it ceased, the whole world was white (CARTER, 1979, p. 91).

Observa-se a imponência da condessa com o uso das cores intensas, pois o conde está no cavalo cinza e ela no cavalo na cor preta. Segundo o **Dicionário de Símbolos** a cor preta pronuncia o negativo e a indiferença (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 741). Diante das cores distintas dos cavalos também pode significar a relação discordante entre o conde e a condessa, a diferenciação de ideias e comportamentos.

Aos olhos do narrador que anuncia sobre detalhes de um tempo invernos e frio, onde “neve fresca caía na neve já caída” (CARTER, 1999, p. 161).⁴³ A friagem pode não só apenas caracterizar um dado meteorológico, mas simboliza uma atribuição condizente a relação fria do casal (conde e condessa) que não estaria das melhores. Segundo Chevalier e Gheerbrant a neve e o nevoeiro simboliza o “indeterminado” de uma fase de evolução “quando as formas se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas” (2009, p. 634). As formas antigas que o significado elucida pode nos clarear sobre a cultura patriarcal e seus preceitos que construíram estereótipos femininos cujos traços de feminilidade mantidos como particulares a sua natureza serviram apenas para inferiorizá-la e marginalizá-la. Desse quadro, a simbologia referida marca uma evolução que pode ser indiciada pela figura da condessa, que veremos a partir dela a ruína de arquétipos femininos entregues a passividade semelhante à personagem tradicional de Branca de Neve.

Talvez, o fato dessa relação não estar entre as mais amistosas seja o motivo que impulsiona o conde a desejar uma jovem que pareça ideal ao seu desejo para satisfazê-lo sexualmente. O conde cavalgando junto a sua mulher, a condessa, confessa seu pedido de ter uma garota branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como as penas do corvo: “Eu gostaria de ter uma menina branca como a neve”, diz o conde. Continuam a cavalgar. Chegam a um buraco na neve; este buraco está cheio de sangue. Ele diz: “Eu gostaria de ter uma garota vermelha como sangue. Continuam a cavalgar novamente; aqui é um corvo, empoleirado em um galho desencapado. 'Eu gostaria de ter uma garota tão negra como as penas do corvo’” (CARTER, 1999, p.161).⁴⁴

Após o pedido feito por três aspectos do conde, a garota surge “[...] ela estava lá, ao lado da estrada, pele branca, boca vermelha, cabelo preto e completamente nua;” (CARTER,

⁴³ “Fresh snow fell on snow already fallen” (CARTER, 1979, p.91).

⁴⁴ - ‘I wish I had a girl as white as snow,’ says the Count. They ride on. They come to a hole in the snow; this hole is filled with blood. He says: ‘I wish I had a girl as red as blood.’ So they ride on again; here is a raven, perched on a bare bough. ‘I wish I had a girl as black as that bird’s feather’” (CARTER, 1979, p.91)⁴⁴.

1999, p. 161).⁴⁵ Só que a condessa odiou a garota por ser “a filha do seu desejo”,⁴⁶ e ela só pensava em como se livrar dela (CARTER, 1999, p. 161).

A figura da garota ainda nos lembra da personagem tradicional que se posiciona de forma submissa, esperando o seu príncipe para ser salva e casar-se com ele. Portanto, sem poder ter decisão sobre sua vida, a mulher era vista aos olhos masculinos como um objeto de posse. Sobre isso, Bourdieu (2007) frisa que:

O trabalho de reprodução esteve garantido, até época recente, por três instâncias principais, a Família, a Igreja e a Escola, que, objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes. É, sem dúvida, à família que cabe principal na reprodução da dominação e da visão masculinas; é na família que se impões a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem. Quanto à igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decadência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres (BOURDIEU, 2007, p. 103).

Nesse mesmo patamar, ditando sobre o que os estereótipos e os dogmas institucionalizados na esfera patriarcal causaram a mulher, Germanine Greer (apud BONNICI, 2007, p. 135) ressalta que o “quanto os homens odeiam as mulheres e como são ensinados para odiá-las”. A escritora concorda com as colocações do autor francês Bourdieu de que a família tradicional tornou a mulher reprimida sexualmente e sem autonomia. A autora adverte que “as mulheres foram de uma maneira ou outra afastadas de sua libido, de sua capacidade de desejo, de sua sexualidade. Tornaram-se desconfiadas de sua sexualidade, [...] ou seja, as mulheres foram afastadas de sua capacidade de serem agentes” (p. 135).

A primeira tentativa de eliminar sua rival, a condessa “[...] deixou cair sua luva na neve e disse à garota que descesse para procurá-la; Ela queria galopar e deixá-la ali, mas o Conde disse: ‘Compro-te luvas novas.’” (CARTER, 1999, p. 162).⁴⁷

Nesse mesmo instante, as peles da condessa em um passe de mágica foram transferidas para a garota nua. Percebe-se que a condessa persiste em um confronto de poderes com o conde, à medida que perde por tentar eliminar a garota, ela se submete as

⁴⁵ “[...]there she stood, beside the road, white skin, red mouth, black hair and stark naked;” (CARTER, 1979, p.91-92)

⁴⁶ “the child of his desire” (CARTER, 1979, p. 92).

⁴⁷ “[...]dropped her glove in the snow and told the girl to get down to look for it; she meant to gallop off and leave her there but the Count said: ‘I’ll buy you new gloves’” (CARTER, 1979, p. 92).

decisões do conde também. Consequente, “a Condessa atirou seu broche de diamante através do gelo de um lago congelado: Mergulhe e vá buscá-lo para mim,' ela disse; Ela pensou que a menina teria se afogado. Mas o Conde disse: 'Ela é um peixe para nadar em um tempo tão frio?’” (CARTER, 1999, p. 162).⁴⁸

Diante disso, as botas da condessa também são passadas em passe de magia para a garota. A garota da neve não fala em nenhum momento para contestar as ordens da condessa. O mutismo da garota confirma a sua situação de objeto. Por ser uma criação de desejo masculino sua única função é de obedecer a quem ordena.

Nesta versão não existem príncipes, anões e bruxa dos contos tradicionais, a garota da neve não é salva e muito menos terá um final feliz. Na história os toques do Realismo Mágico proporciona falar dos indivíduos marginalizados, das questões sociais e sexistas, temas que estão presentes em geral na obra de Angela Carter e no conto em si. O Realismo Mágico afilia-se as literaturas pós-modernas pelo fato de trazer os anseios de como a sociedade moderna vem se deslocando, dissolvendo as bases que antes sólidas agora se liquefazem. Os aspectos do exagero e da hipérbole, características participativas do Realismo Mágico e mais a junção da esquizofrenia uma das características principais do pós-moderno segundo Jameson (1985) cooperam na configuração do grotesco pela figura da condessa através da sua fuga das correntes patriarcais subvertendo paradigmas e comportamentos vigentes do patriarcado. Esteves e Figueiredo (2005) conceituam o Realismo Mágico esclarecendo que:

O realismo mágico seria, então, essa magia inventada ou criada pelo artista a partir de uma realidade concreta, a qual deforma-se intencionalmente com fins estéticos. É claro que, se essa realidade é de per si maravilhosa ou insólita, facilita essa deformação intencional. O artista pode, porém, partindo de uma realidade comum e normal, transformá-la esteticamente em mágica (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 404-405).

Para Chiampi (1980) os elementos ou eventualidades presentes no fantástico que procuram por explicações intangíveis estão descartadas no Realismo Mágico desfazendo também do mistério e da dúvida diante do sobrenatural:

Desaloja qualquer efeito de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica

⁴⁸“the Countess threw her diamond brooch through the ice of a frozen pond: 'Dive in and fetch it for me,' she said; she thought the girl would drown. But the Count said: 'Is she a fish, to swim in such cold weather?’”(CARTER, 1979, p.92).

racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) n(a) realidade (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Quando as botas e as peles da condessa “saltaram” para a garota, a primeira se viu totalmente nua. A nudez simboliza tanto a degradação materialista quanto a humilhação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 644). O conde vendo a mulher toda nua teve pena dela. Chegaram a uma roseira e pela última vez a condessa ordenou para a garota: "Apanhe-me uma", disse a condessa para a garota. 'Isso não lhe posso negar ', disse o conde. Então, a garota pega uma rosa; pica o dedo no espinho; sangra; grita; cai" (CARTER, 1999, p. 162).⁴⁹ Nesse momento, ao tocar no espinho da rosa e sangrar a simbolização de que está apta para se relacionar sexualmente é evidenciada. O ato sexual desejado desde o pedido de ter uma garota é consumado pelo conde: “Chorando, o conde desceu do cavalo, desabotoou as calças e fez entrar seu membro viril empurrado dentro da garota morta. A condessa freou sua égua e observou-o estreitamente; Ele acabou logo” (CARTER, 1999, p. 162).⁵⁰

Por fim, a garota começou a derreter. E dela restaram apenas uma pena de um pássaro, uma mancha de sangue e a rosa que ela tinha arrancado. A condessa consegue sua roupa de volta e o conde pega a rosa caída e entrega a condessa que quando a toca deixa-a cair dizendo “Ela morde!” (CARTER, 1999, p. 162).⁵¹

O caráter grotesco e monstruoso é notado pela personagem da condessa, que diferentemente da garota da neve submetida a objeto de desejo do conde é impiedosa e contrasta o modelo feminino dos moldes patriarcais. A condessa reverte à subordinação feminina diante da sua luta de não conceder que o conde tenha o poder de decidir o que fazer com a garota.

Entretanto, por vezes ao longo do conto há uma submissão feminina seja provinda da garota-objeto ou da condessa explicitado pela perda desta última de sua autonomia quando suas roupas são passadas para a jovem, enquanto o conde tem a decisão autoritária. A reviravolta, a retomada da posição de dominação da condessa é simbolizada quando suas roupas voltam para ela. A garota da neve por ser objeto de desejo do conde e cumprindo o seu papel de satisfazê-lo, “derrete” dando o sentido de que o seu papel já tinha se cumprido voltando à condessa a se posicionar ativa como anteriormente ganhando a atenção do conde.

⁴⁹“Pick me one,' said the Countess to the girl. 'I can't deny you that,' said the Count. So the girl picks a rose; pricks her finger on the thorn; bleeds; screams; falls” (CARTER, 1979, p.92).

⁵⁰“Weeping, the Count got off his horse, unfastened his breeches and thrust his virile member into the dead girl. The Countess reined in her stamping mare and watched him narrowly; he was soon finished” (CARTER, 1979, p.92).

⁵¹ “-'It bites!'” (CARTER, 1979, p.92).

O “derreter” ganha um questionamento relacionado com “ela morde” quando a condessa se fere ao pegar a rosa significando que as mulheres não devem ser objetificadas. Elas não devem manter o mesmo comportamento de antes que eram sujeitadas pelos moldes patriarcais sem serem ativas e sem voz. O corpo da jovem ao sumir não caracteriza a materialização da morte, mas no ruir das representações do patriarcado desmistificando a referência da mulher-objeto.

Angela Carter usa desse confronto das personagens e até da relação da condessa com o conde para que possa indiciar uma reavaliação das relações homem e mulher descumprindo com a ordem falocêntrica de que a mulher não pode ter decisões nem no meio familiar e no que tange ao espaço público. As ordens nesse momento são refeitas e questionadas.

Em comparação ao conto tradicional a madrasta não consegue eliminar a personagem Branca de Neve, contudo, na releitura Carteriana a condessa consegue o feito. A condessa que no decorrer parece perder sua independência e sua voz durante suas tentativas de aniquilar a sua rival, no final da narrativa consegue se reestabelecer novamente. A voz da condessa e o silêncio da garota simbolizam a busca da identidade da primeira e a perda da segunda, como também a ressignificação da mulher moldada nos valores tradicionais para aquela que vem ganhando voz e tornando sujeito ativo.

Já o final da garota em contraste com a personagem clássica, repassa a mensagem que não há príncipes para salvá-la, a sua liberdade depende de sua subversão dos preceitos patriarcais, de se impor ativamente. A subversão do modelo feminino de bondade também mostra-se pela condessa, no qual sintetiza que as mulheres não são totalmente boas e nem más. Com a reconstrução da feminilidade desfaz-se os traços arquetípicos femininos representados pela garota e reconstruídos pela condessa. Tanto a identidade e a subjetificação feminina se valem a partir da anulação da representação patriarcal.

O grotesco na narrativa concilia-se pela subversão de valores femininos representados pela personagem da condessa, o modelo de mulher que rompe com barreiras patriarcais. Sua figura difere da garota da neve contrastando valores da mulher-sujeito (condessa) com a mulher-objeto (garota da neve), de forma que visualizamos a anulação do discurso empregado do conto tradicional para uma renovação desse discurso e do papel feminino.

Doravante a isso, o grotesco presente na narrativa equivale-se dos fundamentos sobre o grotesco de Bakhtin (1993) que usa o tom satírico para romper os padrões patriarcais, a hiperbolização, e também o corpo reavaliado, inacabado e mutável. Bakhtin (1993) informa um grotesco que:

Dessa forma, uma análise objetiva permite revelar nessa pequena cena as propriedades essenciais e fundamentais do grotesco o que torna extremamente rica e completamente carregada de sentido, até nos menores detalhes. Ela é ao mesmo tempo universalista: uma espécie de pequeno *drama satírico da palavra*, o drama do seu nascimento material, ou do corpo que traz a palavra ao mundo. O realismo extraordinário, a riqueza e o alcance do seu sentido, um profundo universalismo marcam essa cena admirável [...] (BAKTHIN, 1993, p. 270).

A personagem da condessa apresenta-se como grotesca pela inversão dos valores tradicionais do patriarcado. O grotesco embaralha e inverte as hierarquias, e “as práticas e os valores vigentes. Não é, contudo, líquido que ela constitua um movimento ou uma ideologia de transformação, reacionária ou revolucionária, da sociedade” (GONÇALVES, 2002, p. 02).

3.1.1.3 “O Lobisomem”

O terceiro conto a ser analisado da escritora Angela Carter é uma das três releituras de “Chapeuzinho Vermelho” que estão no livro **O quarto do barba azul** (1999). Todas as narrativas de Carter são compostas por uma excessiva significação da linguagem, onde tudo ganha forma e vida, os sentidos são exaltados para tecer e desenvolver uma história em que os símbolos e a magia falam da realidade. Um dos aspectos encontrados na literatura pós-moderna e, portanto, vista na narrativa de Carter é a esquizofrenia detalhada por Frederic Jameson (1982, p. 18) como “de seus traços mais significativos”. Jameson (1982) primeiramente teoriza o aspecto pelas linhas teóricas de Lacan, que conceitua “no fato de haver considerado a esquizofrenia substancialmente como uma desordem de linguagem” (JAMESON, 1982, p. 23). A esquizofrenia, para o autor, torna as palavras obsessivas um “significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem” (JAMESON, 1982, p 23).

O narrador da história denota essas características no começo da narrativa, detalhando o espaço por uma suma significação rica em detalhes, dizendo que:

É um país do Norte; Eles têm o tempo frio, eles têm corações frios. frio; tempestade; bestas selvagens na floresta. É uma vida dura. Suas casas são construídas de toras, escuros e enfumaçados por dentro. Haverá um bruto ícone da Virgem atrás de uma vela acesa, a perna de um porco pendurado para curar, uma seqüência de cogumelos a secar. Uma cama, uma cadeira, uma mesa. Vida dura, breve, pobre (CARTER, 1999, p. 193).⁵²

⁵² It is a northern country; they have cold weather, they have cold hearts. Cold; tempest; wild beasts in the forest. It is a hard life. Their houses are built of logs, dark and smoky within. There will be a crude icon of the virgin

A simbolização do frio como na narrativa anterior aparece pela segunda vez e aqui temos a referência de que os corações são frios o que designa sobre a natureza gélida das pessoas que são ruins e insensíveis.

Carter utiliza das ferramentas do Realismo Mágico para aproximar os mitos e o folclore para a realidade, usando personificações como o diabo, vampiro, bruxa e o lobisomem. São personagens que mesmo ao pertencerem ao ramo do insólito fazem parte da nossa realidade através dos mitos e do folclore. Esteves e Figueiredo confirmam esse embasamento ditando que “o realismo mágico, por sua vez, em qualquer país do mundo destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos, embora possam pertencer ao mundo real” (2005, p.406).

No conto somos advertidos pela presença desses seres que são “[...] tão real como você e eu” (CARTER, 1999, p.193)⁵³ o que nos faz pensar que todos já ouviram alguma história que falassem desses seres como sublinha o narrador:

Para esses lenhadores de montanha, o diabo é tão real como você ou eu. Mais ainda; Eles não nos viram nem sabem que existimos, mas o diabo eles muitas vezes vislumbram em cemitérios, aqueles sombrios e tocantes municípios dos mortos em que as sepulturas são marcadas com retratos dos falecidos no estilo *naif* e não há flores para colocar na frente deles, não há flores que crescem lá, então eles colocam coisas pequenas, oferendas votivas, pães pequenos, às vezes um bolo que os ursos vêm correndo com dificuldade para os arrebatarem longe. À meia-noite, especialmente na Walpurgis, o diabo tem piqueniques em cemitérios e convida as bruxas; Então eles desenterram cadáveres frescos e comem-nos. Qualquer pessoa lhe dirá isso (CARTER, 1999, p.193).⁵⁴

A iniciação da narrativa através do uso das lendas não foi posta a toa, pois Angela Carter prepara o leitor para que haja compreensão do que acontecerá no percurso do texto. Mais lendas nos são transmitidas e a bruxa ganha espaço para que posteriormente possamos

behind a guttering candle, the leg of a pig hung up to cure, a string of drying mushrooms. A bed, a stool, a table. Harsh, brief, poor lives (CARTER, 1979, p.108).

⁵³“as real as you or I” (CARTER, 1979, p. 108).

⁵⁴To these upland woodsmen, the Devil is as real as you or I. More so; they have not seen us nor even know that we exist, but the Devil they glimpse often in the graveyards, those bleak and touching townships of the dead where the graves are marked with portraits of the deceased in the naif style and there are no flowers to put in front of them, no flowers grow there, so they put out small, votive offerings, little loaves, sometimes a cake that the bears come lumbering from the margins of the forest to snatch away. At midnight, especially on Walpurgisnacht, the Devil holds picnics in the graveyards and invites the witches; then they dig up fresh corpses, and eat them. Anyone will tell you that (CARTER, 1979, p. 108).

adentrar realmente na releitura de chapeuzinho vermelho, que não é nem vítima e nem muito menos indefesa:

Uma criança de olhos azuis nascida com os pés primeiro na noite de véspera de São João terá uma segunda visão. Quando eles descobrem uma bruxa - uma mulher velha cujos queijos amadurecem quando dos seus vizinhos não amadurecem, ou uma velha que tenha um gato preto, ah, sinistro! *Ela segue o tempo todo*, eles despem a velha, procuram suas marcas, para o mamilo supranumerário onde suga o seu familiar. Logo eles descobrem isso. Então eles apedrejam-na até a morte (CARTER, 1999, p.193-194).⁵⁵

Diferente dos contos tradicionais de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, não há sinalização da capa vermelha e a criança da releitura é esperta e destemida. O grotesco já indicia-se a partir da desconstrução da personagem tradicional com o falecimento da moral e dos valores sucumbidos na hierarquização patriarcalista.

Semelhante à narrativa clássica, a história começa com a advertência da mãe sobre os perigos da floresta: “Não deixe o caminho por causa dos ursos, o javali, os lobos famintos. Aqui, pegue a faca de caça do seu pai; Você sabe como usá-lo” (CARTER, 1999, p.194).⁵⁶

A menina sabe como usar o facão, objeto que certifica o sentido fálico que, por sinal, é a única menção da presença masculina simbolizada no conto. O lobisomem por sua vez agora não é mais personificação do homem, como era nas narrativas de Perrault e dos irmãos Grimm, mas um animal ligado à bruxa. A bruxa possui capacidade de se transformar em outros animais sendo um deles o lobo. Diante disso, tanto a bruxa quanto o lobo expressam a libertinagem, pois alegam o instinto, o selvagem, aquilo que pela sociedade é recriminado e deve permanecer escondido. Carter parece confrontar mais uma vez os valores do patriarcado, focando aqui na figura da mulher feiticeira que, durante a Idade Média, foi violentamente massacrada pela sociedade e os dogmas do cristianismo. A bruxa de Carter não vive por muito tempo, é entregue pela neta a vizinhança para ser morta, como se fosse mais uma vez uma substituição dos valores tradicionais (avó) para os novos (a menina). Carter utiliza disso para que antigos comportamentos e a imagem da bruxa ligada ao mal sejam apagados e ressignificados como símbolos de poder e força.

⁵⁵ “A blue-eyed child born feet first on the night of St John's Eve will have second sight. When they discover a witch--some old woman whose cheeses ripen when her neighbours' do not, another old woman whose black cat, oh, sinister! *follows her about all the time*, they strip the crone, search for her marks, for the supernumerary nipple her familiar sucks. They soon find it. Then they stone her to death” (CARTER, 1999, p. 108).

⁵⁶ “do not leave the path because of the bears, the wild boar, the starving wolves. Here, take your father's hunting knife; you know how to use it” (CARTER, 1979, p.109).

No período da Idade Média a mulher era a representação do mal, “a filha e herdeira de Eva” conforme apontou Richards (1993). Por ter um sexo mais frágil era facilmente possuída pelo Mal, “tornando nociva, vil e predadora da humanidade” (NUNES, 2000, p. 23). Pela sua origem misteriosa e concebida ao Mal, as mulheres eram mais propensas à bruxaria. Sobre esse trecho, Kramer e Sprenger relatam que:

Teria havido uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, uma costela do peito, cuja curvatura seria contrária à retidão do homem. Essa virtude dessa falha, “a mulher seria um animal imperfeito, que decepiona e mente sempre (apud NUNES, 2000, p. 24).

Acreditava-se que as mortes súbitas, as catástrofes naturais (fome, epidemias, tempestades, enchentes, destruição de safras, mortes de animais) e outros desastres que colocavam a vida em risco eram provindos da bruxaria. As bruxas tinham como poder na transformação de seres animais, a exemplos disso podiam se transformar em pássaros, gatos, lobos, corujas. Na Europa os bruxos eram tidos como seguidores do Diabo e as mulheres foram as figuras que mais se relacionavam a ser esse tipo de seguidor, selando acordos e copulando com os demônios. A Igreja foi a principal fonte de recriminação a mulher por seu ligamento as feitiçarias e, portanto, o principal intuito das bruxas eram disseminar com os preceitos cristãos (RICHARDS, 1993).

A igreja via no sexo um mal que não engrandecia a evolução espiritual. O sexo formulado pelo cristianismo era aquele que servia somente para a procriação não devendo ser feito por prazer, e muito menos fora do casamento.

Kramer e Sprenger (apud RICHARDS, 1993, p. 83) apontaram que o sexo estaria piamente ligado à bruxaria, afirmando que “toda bruxaria advém do desejo carnal, que é insaciável nas mulheres”:

as mulheres eram muito mais inclinadas aos males da bruxaria e da adoração do demônio porque eram impressionáveis e crédulas do que os homens. As mulheres eram naturalmente dissimuladas, descontroladamente vaidosas, “intelectualmente como crianças e, o mais importante “mais carnis do que o homem”. Esta visão não era incomum. É na realidade a visão medieval “oficial” sobre o gênero feminino; a inferioridade das mulheres perpetuamente decretada por causa do Pecado Original de sua ancestral Eva (RICHARDS, 1993, p. 83).

A avó, que tradicionalmente foi a vítima nos contos de Chapeuzinho de Perrault e dos irmãos Grimm, nesta narrativa sua identidade é escondida pela figura da bruxa, “uma vovó que escondia um lobo voraz e libertário o suficiente para não temer rótulo algum, e tecer imagens inusitadas” (WYLER, 1999, p. x). É o que acompanharemos também adiante com a posição da jovem menina, que elimina a avó por sua conta para ocupar seu espaço. Essas considerações que personificam a mulher como bruxa e assim a coloca diferentemente da bruxa dos encaixes patriarcais, desconstruindo valores tão discriminatórios faz com que pensemos na questão de Butler de que “a mulher é um termo em processo, um devir, um construir” (2003, p. 58). E aqui, a referência da bruxa está nesse processo de construção, de ganhar um novo discurso para seu papel, em que possa se distanciar daquela ideia de que a bruxa tinha que ser excluída da sociedade e por isso tantas foram mortas queimadas.

Da sua linha memorialística de negações, a figura de Lilith também acompanha a mulher sendo uma dos modelos que mais personificou a mulher como bruxa. Segundo Sicuteri (1985) “o mitologema da bruxa medieval deve ser relacionado, sem dúvida, a Hécate e a Artêmis-Diana. Dele se tem as origens psicológicas e simbólicas enquanto emanção funesta da lua” (p. 115). A bruxa com sua aparência velha ou feia se “apresenta com sua gargalhada sardônica”, a bruxa bonita possui os atrativos para enganar. De qualquer forma a relação da mulher com a bruxaria foi motivo para serem marginalizadas pelos cristãos a fim de se exterminar o pecado contra o arquétipo de Virgem Maria, mãe protetora e salvadora (SICUTERI, 1985). Caso houvesse uma relação mais íntima de uma bruxa com um homem poderia ocorrer certos malefícios para ele, um deles seria a castração do órgão sexual:

O conceito é claro: as bruxas eram figuras castrantes e o medo do homem, de que elas lhe arrancasse o pênis, era uma fantasia de impotência ou castração. O diabo, através da bruxa, impedia a penetração na vagina, ou, se isto ocorria, imediatamente se dava a depleção do membro viril (SICUTERI, 1985, p. 117).

No corpo da bruxa o Diabo deixaria seus sinais que teria se pactuado com a mulher, “uma marca com os dentes ou a garra” (SICUTERI, 1985, p.121) conforme mostrado por esse relato:

Desnudaram a velha e atrás do ombro direito encontraram alguma coisa semelhante a uma mama de ovelha, com dois mamilos para sugar, como duas grandes verrugas; um sob a axila e outro a mais ou menos um palmo do ombro. Foi-lhe perguntado há quanto tempo tinha mamilos... Depois examinaram A.G e sobre seu ventre encontraram um furo do tamanho de

dois pences, fresco e ensanguentado como se uma grande verruga houvesse sido dali cortada (MURRAY apud SICUTERI, 1985, p. 121).

A marca da verruga será encontrada na vovó como sinal deste pacto. Assim, ao caminhar até a casa da avó se depara com o lobo, pega a faca e volta-se para o animal que “Era enorme, com olhos vermelhos e correndo, costeletas grisalhas; qualquer criança que não fosse filha de montanhês teria morrido de medo ao vê-lo” (CARTER, 1999, p. 194).⁵⁷

O lobisomem se atira a garganta da menina “como fazem os lobos”, porém a menina pega o facão do pai e amputa uma direita da frente do lobo (CARTER, 1999, p.194).⁵⁸ A faca, objeto que apenas o pai, ou seja, a figura masculina se dobraria a usar, passa para as mãos da menina que diante da sua valentia consegue decapitar uma das patas do lobo. A referência de que o lobo possui uma velhice demonstrando ser a avó é estampado pelas suas “costeletas grisalhas” (CARTER, 1999, p.194)⁵⁹. A figura do lobo é enfatizada pelo narrador por não ser tão corajoso. Ele sai por entre a floresta deixando um rastro de sangue que mais adiante desapareceu completamente pelo nevoeiro. A criança limpa a faca no seu avental e embrulha a pata do lobo “no pano em que a mãe tinha embrulhado os bolos de aveia e foi em direção a casa da avó” (CARTER, 1999, p.195)⁶⁰. Chegando na casa da avó encontra-a muito doente: “ela tinha levado para a cama dela e caiu em um sono inquieto, gemendo e tremendo tanto que a criança adivinhou que ela tivesse uma febre. Ela sentiu a testa, queimou. Ela sacudiu o pano da sua cesta, para usá-lo para fazer a velha uma compressa fria, e a pata do lobo caiu no chão” (CARTER, 1999, p.195)⁶¹. Entretanto a pata no chão já não era mais pata e sim uma mão amputada "uma mão endurecida com trabalho e sardenta com velhice"o que faz confirmar que avó era o lobisomem (CARTER, 1999, p.195).⁶² No terceiro dedo eis que surge a marca que prova o pacto da bruxa com o Diabo: “Havia um anel de casamento no terceiro dedo e uma verruga no dedo indicador. Pela verruga, ela sabia que era mão da avó” (CARTER, 1999, p.195).⁶³

⁵⁷“It was a huge one, with red eyes and running, grizzled chops; any but a mountaineer's child would have died of fright at the sight of it. (CARTER, 1979, p.109).

⁵⁸“as wolves do” (CARTER, 1979, p. 109).

⁵⁹ “grizzled chops” (CARTER, 1979, p.109).

⁶⁰ “in the cloth in which her mother had packed the oatcakes and went on towards her grandmother's house” (CARTER, 1979, p.109).

⁶¹“she had taken to her bed and fallen into a fretful sleep, moaning and shaking so that the child guessed she had a fever. She felt the forehead, it burned. She shook out the cloth from her basket, to use it to make the old woman a cold compress, and the wolf's paw fell to the floor” (CARTER, 1979, p.109).

⁶² “a hand toughened with work and freckled with old age” (CARTER, 1979, p.109).

⁶³ “There was a wedding ring on the third finger and a wart on the index finger. By the wart, she knew it for her grandmother's hand.” (CARTER, 1979, p.109).

A idosa acorda e começa a gritar lutando possessa contra a menina, entretanto ela “era forte e armada com a faca de caça de seu pai; ela conseguiu segurar a avó o tempo suficiente para ver a causa de sua febre. Havia um toco sangrento onde deveria estar sua mão direita, já apodrecida” (CARTER, 1999, p.195)⁶⁴. A criança então se benze e grita para que toda vizinhança escutasse numa espécie de entrega da avó que sendo bruxa fosse caçada como as bruxas da Idade Média. A verruga, sinal do pacto com Diabo era um mamilo de bruxa, levaram-na então para a fora da casa batendo na velha e a apedrejando até a sua morte. O desfecho do conto inclui que “Agora a criança vivia na casa de sua avó; Ela prosperou” (CARTER, 1999, p.195)⁶⁵. O corpo da avó, um corpo híbrido que segundo Bakhtin (1993), é uma das tendências fundamentais para a imagem do grotesco “que consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo” (BATKTHIN, 1993, p. 23).

O apontamento feito no começo do texto pelo narrador dizendo que “eles tinham corações frios” nos leva a imagem da menina que em um ato insensível e frio entrega a avó para a vizinhança a fim de que eles a exterminaria. Essa situação ainda insinua que, com a morte da avó a menina se apodere da casa e porque não até da sua herança como bruxa?

No texto há a anulação da presença masculina, o lobisomem não é o personagem igual dos contos tradicionais, a narrativa é reescrita em que a mulher possa trocar as posições, sendo duplamente o lobo\bruxa. Com a morte violenta da avó, há um regresso do que dita as bruxas de como eram impiedosamente mortas na Idade Média. Cremos que com isso a escritora trouxe essas pinceladas do patriarcado assim como fora no conto anterior com o estupro para denunciar e protestar sobre a opressão da mulher havendo então um confronto dos dois lados com o intuito de que possa ressurgir daí uma resignificação de seu papel, um empoderamento da personificação atual da bruxa como ser de força e liberdade sexual o que antes era visto ao contrário.

Nesse sentido, a nova Lilith renasce no século XX nessa forma de protesto, “penetrou definitivamente nos hábitos de massa como imagem folclórica da recuperação do feminino e símbolo de emancipação da mulher” (SICUTERI, 1985, p. 143). O discurso que a bruxa da atualidade repassa é de símbolo de força e valorização da mulher distinta da conceituação que a bruxa é do mal e inferior como foi pelo patriarcado.

⁶⁴“was strong, and armed with her father's hunting knife; she managed to hold her grandmother down long enough to see the cause of her fever. There was a bloody stump where her right hand should have been, festering already” (CARTER, 1979, p.109).

⁶⁵ “now the child lived in her grandmother's house; she prospered” (CARTER, 1979, p.110).

O grotesco reaparece para desestruturar com as bases da tradição, no qual nos contos tradicionais a personagem de Chapeuzinho nada podia fazer ou precisava de uma figura masculina para ser salva. No conto de Carter ela sabe que precisa ter escolha, tem o coração frio e para que não seja possivelmente morta também por ser a neta da bruxa ela entrega a avó para os vizinhos em um ritual macabro de morte, prosperando e continuando com a linhagem da avó. O grotesco rompe com o convencional e reformula as posições para a figura feminina dando a ela o poder de mudança, de se posicionar como sujeito que não precise necessariamente do sexo oposto para ser salva.

Victor Hugo (2012) em seu livro **Do Grotesco e do Sublime** aponta que o grotesco não está no comum, mas rejeita o tradicional para adotar-se ao novo. A personagem central de Carter se desvencilha com a personagem tradicional de forma que o discurso seja dirigente aos novos ideais que vem se estabelecendo para o feminino. Segundo Maria Cristina Batalha (1993) o grotesco “escapa, por definição e por vocação, a qualquer tentativa de atribuição de sentido, pois ele emana de uma visão desencarnada do mundo e da existência e implica uma ruptura radical com os hábitos de interpretação construídos ao longo do tempo” (BATALHA, 2008, p. 188). Ainda conforme a autora o grotesco aparece nos tempos que as lutas se confrontam por mudanças a nível cultural, histórico e de interesses (BATALHA, 2008).

O grotesco feminino da personagem se converte nessa inversão de comportamento da personagem tradicional, e por autenticar-se em divergência com os valores de feminilidade construídos historicamente.

Assim, o grotesco se aparenta pela instabilidade que enxerga a mulher como ser frágil, para se colocar a frente das classificações que a inferioriza, rompendo com os padrões do patriarcado. A sua luta está na capacidade de ruir com valores tradicionais simbolizados tanto na história moralizante e opressiva de Perrault e dos irmãos Grimm como no discurso falocentrico para criar uma representação feminina liberta aos aprisionamentos do jogo patriarcal. Os discursos são revisitados e ressignificados diante da instauração da voz feminina como narradora que é a quem conta e diante das personagens centrais que são todas mulheres, até a figura do lobo que no caso é a bruxa/avó da menina diferindo dos contos tradicionais, sendo o lobo a personificação masculina.

3.2 As mulheres grotescas de Augusta Faro

3.2.1 “Senhora da arte”: a literariedade de Augusta Faro

Acredito piamente na força da mulher em guerrear pelos filhos, pela vida, pelo mundo. As heroínas anônimas especialmente são vigas mestras a sustentar a vida (Augusta Faro, Escritoras Goianas, 2010).

Augusta Faro Fleury de Melo ou como é mais conhecida, Augusta Faro, nasceu em Goiânia em 4 de Novembro de 1948. Formada em Pedagogia e Mestre em Literatura iniciou sua carreira ainda muito jovem já compondo textos para jornais e revistas. A escritora começou a semear suas raízes literárias com o livro de poemas **Mora em mim uma Canção-Menina** (1982), dedicando-se a várias obras para o universo infantil e infanto-juvenil. As inúmeras poesias foram publicadas em obras como **Lua pelo Corpo** (1984), **Estado de Graça** (1988) e **Avessos do Espelho** (1994). Augusta Faro publicou dois livros de contos **A Friagem** (1998) e **Boca Benta de Paixão** (2007). Através dessas duas obras a escritora vem se destacando no âmbito acadêmico ganhando fortuna crítica nos diversos campos de estudos, desde trabalhos de iniciação científica, a dissertação e teses. Não é só no meio acadêmico que sua obra vem sendo reconhecida, mas também com adaptações para o cinema e o teatro. Alguns contos da escritora foram também traduzidos para o alemão e inglês, e há ainda publicações da escritora em coletâneas, jornais, revistas e sites.

As narrativas presentes em **A Friagem** (1998) e **Boca Benta de Paixão** falam de personagens femininas centrais que são delineadas pelo insólito e ajuda a desvendar os impasses femininos: desejos, solidão, dúvidas, medos, algumas alegrias e relações de submissão. A linguagem poética e transgressora serve também de questionamento a realidade abrupta da mulher inserida na sociedade em ser modelo de padrões e comportamentos vigentes.

Augusta Faro vem se tornando referência na literatura contemporânea e no que se chama de fantástico feminino, ampliando o caminho já traçado por outras escritoras como

Lygia Fagundes Telles e Júlia Lopez de Almeida que usam a voz feminina e o insólito para romper estereótipos femininos ligados a seres do mal, para recriar figuras femininas de autonomia e que possa mostrar sua individualidade longe da normalização que aniquila sua essência.

No Jornal **Opção**, Ewerton de Freitas na sua crítica intitulada “Frio e calor em “A friagem”, de Augusta Faro” dentro do ensaio “Antologia do conto goiano contemporâneo” (2013) ressalta que o fantástico é o caminho para aprofundar-se no universo feminino contido nas ficções da escritora goiana. É dentro do real que acontece os toques do “ilógico, do improvável, do absurdo – o que muitas vezes é cruel e desumano na realidade individual e social” (IGNÁCIO, 2013, p.75).

Com uma prosa literária que remete ao uso da linguagem por Guimarães Rosa, as narrativas de Faro transformam-se diante do irreal e do real, da realidade e do sonho e do absurdo inspiradas nas teias literárias de escritores como Franz Kafka, Júlio Cortázar, Miguel Angel Astúrias, Jorge Luis Borges, Gabriel García Marques:

Se em sua obra Kafka tematiza o absurdo do viver social, se Jorge Luis Borges destaca as categorias do tempo e do espaço narrativos como modos de conhecimento da realidade, se Julio Cortázar constrói “labirintos literários” em que narrador, personagem e leitor se sentem perdidos, se Miguel Angel Astúrias, tributário da estética surrealista, luta contra as diversas ditaduras que assolaram seu país, a Guatemala, se o cubano Alejo Carpentier se vale do fantástico e de técnicas da música para retratar o medo humano e as tentativas de se fugir dele e de se enfrentá-lo, se Gabriel García Márquez mescla história e lenda para plasmar personagens que ascendem à categoria de símbolos das lutas e aspirações humanas, se o mexicano Carlos Fuentes, seguindo Joyce, retrata a prosperidade da burguesia por meio da técnica do fluxo da consciência e, seguindo Kafka, demonstra o absurdo de várias situações sociais ou se Guimarães Rosa, principalmente em “Primeiras Estórias”, lança mão de acontecimentos insólitos que muitas vezes encontram eco no absurdo de que muitas vezes a nossa existência se reveste, Augusta Faro se vale do “realismo mágico” como elemento estruturador — mas não uniformizador — dos seus contos, uma vez que, em seus textos, o fantástico pode tanto dialogar com a configuração de um contexto — individual/social — que oprime o indivíduo quanto pode interligar o real ao onírico ou, ainda, metaforizar o silencioso confronto entre a aridez do cotidiano e a liberdade da fantasia, lembrando que, em Augusta, tanto a fantasia quanto o sonho são aspectos menos abstratos do que concretos e palpáveis da realidade (IGNÁCIO, 2013, p.75).

A linguagem inovadora repleta de lirismos e neologismos utilizada por Augusta Faro reforça a composição de suas personagens e seus envolvimentos com o insólito. As narrativas

que compõem **A Friagem** (1999) e **Boca Benta de Paixão** (2007) são tensionadas por personagens femininas que transitam na hegemonia patriarcal a fim de revelarem o seu valor, a sua intimidade capturada pelo inusitado e o absurdo. O fantástico, ou mais necessariamente o destaque do Realismo Mágico utilizado em suas tramas torna-se:

recurso expressivo que evidencia a tenuidade das fronteiras entre o real (ou pseudo-real) e o imaginário, entre o natural e o insólito, mas sem perder de vista o horizonte da vida que nos assiste e ao qual nos assistimos (IGNÁCIO, 2013, p. 75).

Para José Fernandes (apud FARO, 2007), o segundo livro de contos da escritora - **Boca Benta de Paixão** (2007) – se destaca pela extensão do imaginário, criando a atmosfera do absurdo de forma que o insólito que acomete as personagens é aceito pelos outros personagens sem se chocarem com a realidade. Para Moema de Castro e Silva Olival (2009) a obra em questão possui uma complexidade de textos densos, os temas são ricos e bem trabalhados. As experiências humanas são colocadas nas narrativas tendo o trágico um dos aspectos recorrentes na representação humana e suas circunstâncias de vida.

As personagens de Augusta Faro estão quase sempre em estado de solidão, não são plenas totalmente, não se esforçam para adentrarem no espaço do outro ou mesmo se comunicarem intimamente com o público exterior. Mas não que isso interfira no processo de revelarem sua essência, pois seu silêncio tem muito a dizer, desvendado através dos mistérios e da ilogicidade que as contornam:

o silêncio do texto de Faro nasce do interior de todas as coisas com um atmosfera em que o leitor se aquieta para entrar no surdo reino das palavras. Ali, outros espaços se erigem. Outro tempo se instaura em um “tapete mágico” onde se desdobram, por meio das imagens sinestésicas, o mundo interior das personagens. Tais personagens se recriam e se reinventam. Tal oscilação envolve o leitor e o deixa preso nas malhas dos textos. Isso porque, no silêncio e na solidão poética existe um reencontro de um mundo sem fissuras cujo maior poder é a entrega à arte da vida (NASCIMENTO, 2008 apud CURADO; SANTOS; AMARAL, 2014, p. 88).

As narrativas falam das personagens através de símbolos, trazendo eminências da mitologia e ainda elucidando algumas das vezes a metamorfose que as figuras femininas sofrem como representação de libertação de tudo que impregna e fazem-nas recuarem a margem. As histórias que apresentaremos na análise também se aproximam de contos populares construído no imaginário social. São histórias em que as personagens não são

salvas pelo sexo oposto, mas buscam soluções para suas inconformidades e dúvidas, mesmo que ainda seja em silêncio:

Em Augusta Faro, mesmo com o fantástico permeando suas narrativas, as soluções para os dilemas e os impasses dos seres humanos não são mágicas e nem as coisas terminam como nos contos de fada. Isso porque seus contos falam de fantasia e de sonho, mas são calçados na vida e, por isso, muito mais próximos do universo de seus leitores (IGNÁCIO, 2013, p.76).

Nesse ponto do uso do fantástico como meio de desvendar o íntimo feminino, Fernandes explica que,

o papel do absurdo, hoje, é causar forte estranhamento mesmo. E como a realidade está cada vez mais cáustica, mais o ficcionista necessita produzir narrativas chocantes, que causem impactos, a fim de sacudir o leitor da mesmice das tragédias do dia-a-dia (apud FARO, 2007, p. 182).

O estranho que invade e caracteriza as personagens não é o sobrenatural fantasmagórico do fantástico oitocentista e novecentista, mas um absurdo fundido na crise dos ideais de antes concebidos como padrões e que hoje não são definidos para compor certos espaços devido às mudanças que a sociedade vem passando. Os contos falam de relações amorosas, individuais, familiares, no qual, o ilógico forçará a personagem no seu processo de metamorfose. As figuras femininas de Augusta Faro não estão perfeitamente querendo se reajustar-se aos moldes e valores sociais, mas procuram primeiramente buscar sentido sobre sua essência. As personagens de Faro ao longo dos textos vão se mostrando minuciosamente intentas a se libertarem de preceitos patriarcais e de arquétipos que reservam a mulher o lócus do marginal. Estas personagens se deslocam da ordem patriarcal para assumir o papel de transgressão ao mesmo tempo em que parecem, por vezes, (re)afirmarem valores vigentes do patriarcado. Como coloca Luciana Borges: “as mulheres de Augusta Faro transitam entre a ordem e a desordem, o estereótipo e a transgressão, instalando, com suas ambiguidades a ambiguidade inerente à própria literatura” (2014, p. 129).

Diante desse exposto, os contos analisados no próximo item retratam personagens que estão em um processo de metamorfose como meio de resgatarem sua essência. E elas revelarão isso por meio do corpo, dos símbolos e até mesmo no seu silêncio que se torna fonte de protesto e de denúncia.

3.2.1.1 “As Flores”

A erupção do grotesco no conto a ser analisado surge no instante do confronto do real com o irreal. Inicialmente, o ponto de tensão se inicia com o nascimento da criança que teria cheiro de rosa, o que causa estranhamento principalmente para a mãe, principalmente porque Dona Açucena entrou em trabalho de parto exatamente no dia 28 de fevereiro, mas foi no dia seguinte, no ano bissexto, que “a criança vagiu a plenos pulmões” (FARO, 1999, p.47). A criança “era uma menina corada feito uma flor e de olhos tão pretos, lembravam jabuticabas molhadas, tal o brilho desse pretume” (FARO, 1999, p. 47). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 437), a flor simboliza o “princípio passivo”, podendo também simbolizar o amor e a harmonia, identificando-se com a infância e o “estado edênico” (2009, p. 437). Esse princípio passivo será contrastado por vezes pela menina “Rosa” que mesmo pelo seu destino incerto e absurdo não mostrará resistência e espanto, ao contrário de sua mãe que sentirá profundamente o desígnio da menina.

Na hora do nascimento da criança o céu mudou completamente de cor, passando do azul para rosa. As pessoas da cidade saíram de suas casas para a rua para ver o acontecimento inusitado: “ficaram de papo para o ar, olhando fascinadas a lindeza do céu límpido e róseo, como jamais tinham visto ou ouvido falar” (FARO, 1999, p. 47). As pessoas, todavia, não procuraram explicações diante do ocorrido. Apenas o Padre Eustáquio, por ser fotógrafo, tirou várias fotografias para enviar aos pesquisadores e cientistas, “pois o episódio era um fenômeno estranho e ele não se lembrava ainda de ter lido ou conhecido em toda sua longa existência” (FARO, 1999, p. 48).

Nesse primeiro momento percebe-se que o texto de Faro aproxima com a descrição de Spindler (1993) sobre o Realismo Mágico Metafísico por apresentar um fenômeno de natureza protonatural. A narrativa tende ainda transitar ora e outras pelo Realismo Mágico Metafísico e o Ontológico que observaremos mais adiante.

Devido ao céu ter ficado rosa no dia do nascimento de sua filha, Dona Açucena, resolveu nomeá-la de Rosa. A partir do nascimento da menina os eventos insólitos não parariam mais de acontecer. No primeiro banho de Rosa a parteira ouviu da boca da criança sair duas vezes a palavra “Obrigada”, e o odor de perfume manifestou-se por todo aposento. A parteira, Dona Violeta, tremeu tanto “com esses acontecimentos que, em anos da profissão de aparar recém-nascidos, quase derruba a criança por causa do susto e espanto” (FARO, 1999, p. 49).

É interessante ressaltar que todas as personagens femininas da narrativa possuem nomes de flores: Açucena, Rosa, Violeta, Dália: “Todas flores, todas seres que vivem e agem sob o peso – e paradoxalmente também sob a leveza - de um universo de cores, odores e sensações táteis que remetem a um universo floral” (IGNÁCIO; ANDRADE, 2014, p. 48).

A sua transformação e seu apelo grotesco é caracterizado pela sua *diferença* aos demais, pelo seu estado híbrido em um processo de metamorfose. Lembremos novamente que conforme Bakhtin (1993), a metamorfose é o traço primordial para a imagem grotesca. Sendo assim, o fato insólito que acomete Rosa destaca sua categorização grotesca através do *rebaixamento* apontado por Bakhtin (1993), o corpo mutável, inacabado e que libera odores, no caso de Rosa, o perfume, e que na lista de outras ramificações como o:

coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal[...], corpo que revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entra um entra outro (BAKHTIN, 1993, p.22-23).

O corpo de Rosa à medida que cresce passa por essa ultrapassagem dos limites a ponto de culminar em uma metamorfose completa mostrada desde o começo no que levará a sua transformação final em flor:

Rosa crescia muito esperta e saudável, mamando apenas na mãe, jovem e farta de leite. Aos três meses apareceu entre os mamilos da criança exatamente sobre o osso esterno, no meio exato das costelas, o desenho mais lindo de uma rosa presa num galho longo, que chegava até o umbigo e viam-se os espinhos miúdos, de tão bem feita era a mancha. Tal perfeição dava a idéia de que um artista experiente, talvez um que desenhasse em porcelana, havia colorido aquela flor na carne da pequerrucha (FARO, 1999, p. 49).

A mancha por si só já referencia um sinal de anormalidade, um símbolo de “uma degradação, de uma anomalia, de uma desordem; é no seu gênero, algo antinatural e monstruoso” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2009, p. 585). Tal indício que assinala sua monstruosidade e transgressão pela marca da diferença e por propriamente desafiar os limites do seu ser e das fronteiras da normalidade.

Dona Açucena representa a figura feminina passiva e frágil diante das manifestações que impregnam sua filha. Ao ver a mancha em Rosa disse logo que “Rosa é marcada, isto não é normal, não sei se é coisa de Deus” (FARO, 1999, p. 49). A marca dita pela mãe se

relacionada pela ligação ao demoníaco, e assim a reafirmação do arquétipo feminino como uma Lilith. O apoio que a mãe de Rosa encontrava era no personagem do Padre Eustáquio que a acalmava dizendo que “coisa do Diabo não pode ser”, mas sim “um bom augúrio, até um aviso do céu” (FARO, 1999, p. 50). Percebe-se outra transição de arquétipo do mal, para o possível arquétipo da Virgem Maria, pela sua benevolência e santificação celeste.

Quando Rosa começou a se alimentar a menina rejeitava todo alimento que colocavam em sua boca, nem leite, água, sucos de frutas a menina desejava, e isso fez novamente Dona Açucena chorar. Vejamos que as representações femininas se portam distintamente: Dona Açucena se instabilizava pelo o que acontecia com a filha, enquanto que a menina, “continuava crescendo forte e sacudida” (FARO, 1999, p.50). Enquanto a primeira se mostra frágil, Rosa não parece ligar e nem mesmo ouvimos seu próprio discurso sobre tais eventualidades estranhas ligadas a ela. E conforme crescia mais situações fantásticas acontecia à menina. Em um fim de tarde Dona Açucena veio se abalar novamente por mais um acontecimento inusitado:

quando tomava banho de sol com Dália, a babá, no jardim da frente da casa, ao passar perto de um pé de roseira onde vicejavam inúmeras rosas grandes, Rosa apanhou num gesto rápido a maior das flores, de cor rubra com sangue. A criança sentiu o perfume e despetalando-a, comeu pétala por pétala, parecendo eu estava faminta até à raiz dos ossos. De novo Dona Açucena chorou, nunca vira um neném daquela idade rejeitar papinha em troca de pétalas de rosas. Mas não houve como evitar. O alimento da menina daí pra frente foi rosas de todas as qualidades, cores e matizes. A babá perde várias noites de sono sem entender essas coisas, mas fazer o quê? A menina comia com tanta satisfação (FARO, 1999, p. 51).

Diante desses acontecimentos a cidade entrou em oração e em consolo por Dona Açucena, cuja situação acabava “marcando o rosto de tanta preocupação com o comportamento da primogênita” (FARO, 1999, p. 51). Mas se a criança crescia tão sadia e de um “equilíbrio feliz, por que então se atazanar tanto?” (FARO, 1999, p. 51).

O narrador heterodiegético ressalta sempre que a menina crescia aos olhos vistos saudavelmente sem questionar ou entristecer-se por tamanhas situações insólitas, de forma que já previa sobre o seu destino e por isso, aceitava sua condição. A menina nada demonstrava sobre ser “diferente do restante das pessoas ou que fosse infeliz, até pelo contrário” (FARO, 1999, p.52). Diferentemente da tradição de narrativas fantásticas androcêntricas que colocam a figura feminina como objeto conforme encontrado em contos de fadas, por exemplo, aqui notamos a transição para sujeito mesmo que Rosa não se

manifeste diante dos fatos, pois a jovem vai revelando e auto-afirmando sua personalidade através da sua metamorfose do seu corpo grotesco.

Até chegar a sua fase adulta Rosa demonstrou um longo percurso de distintos acontecimentos absurdos e grotescos. Na sua primeira comunhão ela levitou alguns palmos do chão e perfumou todo o ambiente fazendo com que as pessoas que estavam ali sentisse dor de cabeça, de forma semelhante as outras vezes. Dona Açucena pôs se a chorar e o Padre Eustáquio a consolá-la. Em outra ocasião Rosa tocava piano, quando todos da sua casa dormiam e o piano misteriosamente “repetia as lições anteriormente tocadas por Rosa” (FARO, 1999, p. 53). Rosa, então se levantava sonâmbula e, “sentava ao lado do instrumento prestando toda atenção aos acordes tocados corretamente, por invisível personagem” (FARO, 1999, p. 53). Com o tempo a jovem ganhou prestígio e reconhecimento pelo seu talento, dando concertos nas cidades vizinhas e até na capital. Antes mesmo de se apresentar o local ficava todo invadido por:

odores de rosas e os presentes no início pensavam que fosse o uso de novas técnicas para realçar a solenidade da apresentação, mas logo percebiam que tais mudanças era involuntárias e que ninguém causara aquele fenômeno perfumoso. Muitos já conheciam esses dons da mocinha (FARO, 1999, p. 53).

Gradativamente, porém, todos encaravam a natureza insólita de Rosa naturalmente habituando-se sem questionar tal fato ilógico, mesmo por certas vezes havendo a incompreensão e aceitação da mãe, categorizamos a aceitação pública como característica do Realismo Mágico Ontológico. Nesse modo do Realismo Mágico, o irreal é mostrado de forma realista e não confronta com a racionalidade e nem mesmo mede investigações sob os acontecimentos insólitos na ficção (SPINDLER,1993). O que remete que as questões e as relações das personagens são relações da condição humana experimentada na nossa realidade, que passa por sofrimento, tragédia, incertezas afetando não somente a si, mas aqueles que estão por perto. As personagens de Faro são personagens não só fictícias, mas conjeturam relações reais e de uma sociedade moderna que vive resumida ao deslocamento e das crises identitárias:

O absurdo, ao erigir-se sobre uma realidade imaginada, mesmo que se utilize do imaginário, mediante uma linguagem desataviada e inserida no absurdo, porque empapada de ideologias, constitui uma forma de alegorizar o real. Assim, os sofrimentos de Rosa, marcados por eventos singulares, simbolizam a condição humana, em que o destino, imprevisível, além de

encerrar as miserabilidades do ser humano, ainda o transmite aos outros (FERNANDES, 2014, p. 24).

Ao contrário de Rosa, cujo “infortúnio” poderia levar a personagem ao sofrimento, a mãe da menina cai em prantos pelos acontecimentos sobrenaturais. Rosa como demonstra no texto está sempre saudável e muito menos infeliz, aceitando naturalmente sua excentricidade. Passo a passo Rosa vai se metamorfoseando para chegar à sua verdadeira essência, no seu Eu de verdade. O silêncio que algumas vezes era notável pela personagem também segue como denúncia. Conforme o **Dicionário de símbolos** (2009), o silêncio e o mutismo andam separadamente e ganham significados contrários:

O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebe-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Uma marca um progresso; o outro, uma regressão. *O silêncio*, dizem as regras monásticas, *é uma grande cerimônia*. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio, torna mudo aquele que se dissipa em tagarelice e não penetra naquele que se fecha e se bloqueia no mutismo (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.834).

Rosa continuava a exalar seus odores e todo o país já tinha conhecimento sobre seus poderes com as flores: “ninguém, nunca, jamais, em tempo algum alterou o modo de ser da moça, que a tudo assistia com enorme tranquilidade, respondendo com paciência a inúmeras perguntas e observações” (FARO, 1999, p.53). Percebe-se que a personagem sentia se bem pelo o que era e pelo seu comportamento grotesco de poder com as flores. Essa passagem nos remete também as menções do grotesco dirigido da carnavalização. Para Bakhtin (1993) “o grotesco está impregnado na alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no romantismo” (BAKHTIN, 1993, p. 42). Assim como Rosa que “era perfeitamente normal e alegre” (FARO, 1999, p. 55) vivia de forma tranquila de ser e estar em constante transformação ou, propriamente dizendo, em metamorfose.

Além dos acontecimentos sobrenaturais retratados outros reforçavam a imagem grotesca da personagem, como os olhos que mudavam de cor para “rosa-chá”. Em outro momento, quando se arrumava para o baile, Rosa estava em frente ao espelho colocando um

brinco quando o pai, no espelho, “viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha, aveludada, cheia de frescor” (FARO, 1999, p.54). O pai vendo a imagem da rosa se abrindo, ficou tão abalado que teve febre. Nesse quadro, poderíamos averiguar que a rosa que “abria-se risonha, aveludada, cheia de frescor” nas linhas da narrativa simboliza a vida adulta da menina, sua passagem de infância para mulher.

Em definitivo o texto nos elucida novamente que as “pessoas já haviam se acostumado e os estudiosos e cientistas largaram-na de mão e não se preocupavam há tempos” (FARO, 1999, p.55). Foi que Rosa logo estava namorando e “no começo andou insone com o modo de acontecer das coisas, mas acabou achando interessante, e gostou” (FARO, 1999, p. 55). Marcaram brevemente o noivado e todos com excelência de sua mãe, avós, a parteira, a ex-babá estavam excitadíssimos pela festa “que prometia marcar o calendário” (FARO, 1999, p. 55).

Com o passar da adolescência o perfume também mudara não era tão forte ao ponto de dar dor de cabeça aos outros, pelo contrário, “o aroma agora tomara a suavidade amadurecida da moça, por isto era brando e delicado, como ficam as coisas já estabelecidas e acostumadas” (FARO, 1999, p. 56). Essa transformação do perfume caracteriza bem a própria passagem da fase infantil para adulta, que antes sem ter o amadurecimento era um perfume em excesso e depois da adolescência o perfume também se abrandou condizendo ao seu amadurecimento.

Em seguida, com o casamento marcado que levou um ano para a preparação das bodas, Rosa parecia inerte a todos os preparativos, “sempre acima das preocupações que acometem as futuras esposas, passava boa parte do dia envolvida no jardim com seus pássaros e flores” (FARO, 1999, p. 56). No dia exato do casamento, Rosa acordou não com sua cor normal, mas em nuances de tons suaves de rosa e uma beleza indecifrável, beleza esta “quase estranha, é certo, mas muito bela” (FARO, 1999, p. 56). A moça chegou à igreja, o noivo por já saber da essência da noiva não ficou surpreso pela cor diferente, achou ser algum truque de maquiagem ou mesmo um recurso moderno. Dona Açucena, Dália e sua avó Margarida choraram tanto e o tempo todo que “foi formando de início um fio d’água” (FARO, 1999, p, 57):

Depois, como eram abundantes e continuadas as lágrimas emotivas das mulheres, que viram Rosa nascer e crescer, foi descendo uma neblina dos rostos delas e crescendo o tanto de água, que já respingava nos panos do altar, em tempo de apagar as velas e manchar os enfeites. Deus é bom, e o regato d’água dos olhos das senhoras contornou os bancos e conseguiu sair pelas laterais sem molhar ninguém e foi cair lá fora, exatamente num belo canteiro de petúnias (FARO, 1999, p 57).

No fim da festa o sol apareceu o céu ficou cor-de-rosa, como no nascimento de Rosa. Os noivos saíram para a lua-de-mel para o litoral. Apesar do estranho que acometia Rosa, o noivo estava muito feliz, pois a jovem era bastante cobiçada. O noivo usou um pijama rosa a pedido da sogra e quando fora se trocar, deixou Rosa deitada na cama deitada sobre os travesseiros de penas de ganso com uma camisola de cortinado de seu berço bordada pela avó com flores em grande quantidades que “poderiam encher muitas vezes as mãos de tanta florezinhas tecidas em seda e carinho” (FARO, 1999, p. 58).

Mas ao voltar e se deparar com Rosa, eis a grande revelação pela metamorfose completa e assim mais uma vez o caráter grotesco de Rosa que iniciou desde seu nascimento:

Quando o noivo retornou ao leito nupcial, entre o cetim e os travesseiros, viu na penumbra um perfil de flor, achou que estava tendo uma visagem provocada pela emoção e ao se aproximar da Rosa, nada viu da moça de seus encantos, a não ser em seu lugar uma profusão de rosas de todos os matizes, que formavam o contorno perfeito de um corpo feminino, em todos os detalhes, e odor das flores era tão intenso no ambiente, que o noivo se sentiu desmaiar (FARO, 1999, p. 58).

Por fim, o grotesco na personagem Rosa configurou-se pelo seu estado híbrido em constante metamorfose para chegar a sua essência real que seria a flor. Através da narrativa contemporânea notamos também uma transitoriedade, ou melhor, dizendo um afrouxamento de não restringir Realismo Mágico e seus modos. Vemos oras e outras indícios de um Realismo Mágico que causa estranhamento pelo fato inusitado e novo como também uma aceitação diante dos acontecimentos insólitos. Assim, a imagem grotesca se detalha por não cair na atribuição negativa, mas em aspecto de força e autonomia diante da diferença que marca Rosa, ou seja, deteriorando-se de arquétipos femininos que estreitam tanto para o Mal quanto só para o Bem. A monstruosidade da personagem é construída pelo seu hibridismo e intrinsecamente pelo seu aspecto grotesco por desestabilizar as fronteiras do limite. A diferença, ou o excepcional que difere dos demais seja denotado como nova abrangência para uma sociedade que está crescente em transformações que não condiz nos limites dos padrões. Ainda com sua metamorfose, podemos notar uma subordinação insinuada da personagem diante do matrimônio e do desaparecimento do seu corpo substituído pelas flores como também pela figura da sua mãe que sofria mais que a filha. Ao mesmo tempo também esse corpo aflorado pelas flores pode simbolizar a liberdade de não estar diante do casamento, confirmado pela sua transformação total.

3.2.1.2 “A Gaivota”

A priori, a narrativa de “A gaivota” traz a mente o relato grotesco de Gregor Samsa sobre sua transformação em um inseto em **A Metamorfose** (1915), de Franz Kafka, transformando uma vida em caos perante a sociedade capitalista que submete o indivíduo a coisificação para interesses do sistema. Na novela, vemos a representação de um homem contemporâneo em conflito consigo mesmo e sua metamorfose metaforiza bem a essa situação.

No conto de Faro, inicialmente e pelo título há a menção da ave, a gaivota. O texto começa claramente pela caracterização da ave e de uma angústia mediante as asas e sua retenção para não alçar o voo como natural de todas as aves. Assim, a personagem vai relutando contra sua natureza de forma que tenta de todo jeito prender suas asas:

Atei-as com cordão, fio de arame e corda de plástico. Pespontei nas beiradas, circulando as penas mais novas e fracas, tipo um cerzido por dentro e por fora, por cima e por baixo, para que os impulsos de vôo não as descolassem num ímpeto mais forte (FARO, 1999, p. 61).

O grotesco da personagem se compactua pela alegoria da ave e continuamente pela metamorfose animalésca. Percebemos a insistência da narradora-personagem de conter o voo e simbolicamente isso faz com que não tenha sua liberdade. Ela nos elucida mais sobre suas “asas” que, quando presas, torna difícil o ato de comer e de se equilibrar. Acostumada desde que nasceu com suas duas “asas enormes e folhudas” foi difícil de mantê-las presas (FARO, 1999, p. 61). No nascer do sol foi quase impossível conter o voo, “os impulsos de voo eram poderosos e por pouco, com asas ou sem elas, eu voaria entre prados e estrelas, e nem sei se voltaria” (FARO, 1999, p. 61).

A gaivota, segundo o **Dicionário de Símbolos** (2009), é um símbolo provindo dos mitos dos índios Lilloets da Colúmbia Britânica que esclarece que a ave era “primitivamente proprietária da luz do dia, que ela conservava ciumentamente dentro de uma caixa, apenas para o uso pessoal” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.456). Com isso é que podemos verificar sua ansiedade de voar ao nascer do sol, quase não podendo conter as asas nessa hora. Por isso, ela decide “resguardar de ver o nascer do sol, porque a visão do horizonte e as labaredas dele esquentaram meus pés e as asas já se armavam para um voo sem rumo, tal o luzeiro que se abria em minhas entranhas” (FARO, 1999, p. 61).

Tanto o amanhecer quanto o entardecer acentuava para que suas asas quisessem sair batendo a voar e com isso mesmo com o “chamamento do voo junto às primeiras estrelas (como se eu pudesse ajuda-las a se acenderem)” fazia com que ela esquecesse “a hora de aquietar no ninho, cuidar dos filhotes, esquentá-los” (FARO, 1999, p. 62). A contradição da narradora por ser uma ave e não querer voar é uma própria característica do grotesco que implica na controvérsia das ações e “coloca em cena uma ordem antagônica, baseada na exibição e contradições” (BATALHA, 2008, p. 187). Ou seja, quando a personagem insiste em não querer voar, automaticamente contradiz com a natureza da ave de que é natural sua habilidade em voar.

Depois muito a se pensar, a personagem decide amarrar suas asas e não se arrepende por isso. Segundo Fernandes (2014) amarrar as próprias asas além de apresentar um elemento do absurdo revela o desespero da existência efêmera que se liquefaz “nas asas do tempo”:

Atá-las revelaria um desejo de manter-se no tempo, dominando a transitoriedade da matéria. Além disso, esta imagem ornitológica representa, em nível alegórico, a libertação do jugo masculino, à medida que simboliza o domínio sobre os próprios impulsos, porquanto a verticalidade que elas encerram se aliam ao masculino, que se submete a feminilidade. É nesta contradição que reside o absurdo e a pós-modernidade do discurso, que se erige sobre a inversão das imagens e dos símbolos (FERNANDES, 2014, p. 25).

Quando a personagem contém suas asas de voarem revela claramente que talvez seria por uma tensão da sua velhice que está chegando e por isso tende a querer amarrar as asas:

Minhas bússolas internas há muito perderam o prisma, não confio em suas diretrizes. Com a idade, percebo que minha visão enferrujou e, às vezes vejo muito mais estrelas do que realmente estão piscando e penso, muitas vezes, que posso alcança-las sem intervalo, até que consigo descer ao solo fofo desse material luminoso do qual estão armazenadas e ficam tempos e tempos por cima da terra ou em baixo (depende de nossa posição no momento) e brilham tal qual purpurina. Por cautela disto tudo, decidi atar minhas asas de vez, não só por vários dias, como disse há pouco, pelo menos raciocínio e penso que estou certa neste exato momento (FARO, 1999, p. 63).

Outra questão alegórica por trás da contenção dos impulsos e do voo se alinha com a condição das mulheres que ao longo dos tempos foram contidas a “não voar” e estarem libertas de padrões e valores inscritos nos moldes patriarcais. Se a personagem pretender barrar sua verdadeira natureza, que é de poder voar livremente como a gaivota, ela prende sua essência, mutila não só fisicamente, mas também intimamente, retraindo seus desejos, medos,

sentimentos e outras tantas sensações. Em tempos atuais, por exemplo, vemos um policiamento doentio da estética da beleza pela padronização de um corpo perfeito o que gera grandes frustrações não só para mulheres de hoje, mas também para suas gerações futuras:

Difamar ou julgar o físico herdado de uma mulher é criar gerações e mais gerações de mulheres ansiosas e neuróticas. As críticas destrutivas e desdenhosas a respeito da forma herdada de uma mulher privam-na de diversos tesouros psicológicos e espirituais preciosos e de vital importância. Privam-na do orgulho pelo tipo de corpo que lhe foi transmitido por linhagens de antepassados. Se lhe ensinarem a rejeitar essa herança física, ela será imediatamente desvinculada da sua identidade corporal feminina com o resto da família (ESTÉS, 1994, p. 254).

Em outros momentos, todavia, a personagem quer se livrar das barreiras e não quer prender suas asas, confirmando sua transitoriedade de passividade para sujeito livre e independente:

Pode até ser que daqui a cinco minutos resolva diferente e descosturo toda tessitura e acabo jogando fora os barbantes, e abro o diâmetro todo de ambas e plaino sem a menor noção de rumo. Pode ser, pode não ser. Neste momento estão seguras, amarradas, pois as alturas me chamam com insistência, as torres das catedrais me instigam como ferroadas e acabo nunca ficando onde deveria, isto é, repouso contemplativo do espaço (FARO, 1999, p. 63).

A personagem sabe que é difícil segurar as asas, mas tenta e ressalta: “você estão de prova [...] faço para evitar que elas se quebrem, bem antes da hora. O espaço não deixa de ser uma armadilha, para os inconformados” (FARO, 1999, p. 63).

O Realismo Mágico também contribui nessa caracterização grotesca da personagem com a personificação da personagem como uma ave, que tem questionamentos e condições humanas da vida real. O Realismo Mágico se configura como uma segunda realidade cheia de metáforas e alegorias que apresentam multisignificações no qual o sobrenatural se torna natural e se concentra logo nas primeiras linhas do texto interligada a essa realidade expandida.

Conforme Irleamar Chiampi (1980) a magia do Realismo declara a realidade por meio dos símbolos. E as asas da personagem possui uma intensa significação simbólica:

As asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar vôo, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito -, de passagem do corpo sutil. [...] O alçar vôo aplica-se

universalmente à alma em sua aspiração ao estado supra-individual. [...] As asas indicam, ainda, a faculdade cognitiva: *aquele que compreende tem asas, está escrito em um dos Bramanas. E no Rig-Veda: A inteligência é o mais rápido dos pássaros*. Aliás, não é por outra razão que os anjos – quer se trate de realidades ou de símbolos de estados espirituais – são alados.[...] Na tradição cristã, as asas significam o movimento aéreo, leve, e simbolizam o **pneuma**, o espírito. Na Bíblia, são símbolos constantes da espiritualidade, ou da espiritualização, dos seres que as possuem, quer representados por figuras humanas, quer tenham forma animal. Dizem respeito à divindade e a tudo o que dela pode se aproximar, após uma transfiguração; por exemplo, os anjos e a alma humana.[...] Portanto, as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. Constituem o atributo mais característico do ser divinizado e de seu acesso às regiões uranianas. A adjunção de asas a certas figuras transforma os símbolos. Por exemplo, a serpente, de signo de perversão do espírito, torna-se, quando alada, símbolo de espiritualização, de divindade. As asas indicam, com a sublimação, uma liberação e uma vitória. [...] A asa, símbolo de dinamismo, sobrepõe-se aqui ao símbolo da espiritualização; presa ao pé, ela não implica necessariamente uma idéia de sublimação, mas, sim, de liberação de nossas mais importantes forças criadoras: o poeta, assim como o profeta, tem asas no momento em que está inspirado (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2009, p. 90-91).

Nesse sentido, a personagem personificada como gaivota metaforiza também sua hibridização e, portanto, sua monstruosidade que entra em oposição à normalidade por meio da alegoria animalesca. Segundo Sodré e Paiva (2002) o grotesco se desvia dos padrões dominantes rompendo com o natural para transgredir as normas vigentes:

O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos “caóticos” ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 25).

Por fim, a personagem-narradora através da sua voz manifesta seu inconformismo por se privar a voar. E nesse privar ainda existe a condição também de esconder os seus instintos, a sua verdadeira essência,mas conforme ela mesmo ressalta, a qualquer hora ela pode alçar o voo, afirmando então sua força e independência.

3.2.1.3 “As Sereias”

Em “As Sereias” temos o mito da sereia brasileira das águas doce, Yara/Iara a mãe d’água, metade mulher e metade peixe que enfeitiça e atrai os homens com seu canto e sua beleza para dentro da água a fim de mata-los. Yara se assemelha as sereias da Mitologia

Grega, eram seres que podia ser metade mulher e metade peixe ou até um pássaro conforme algumas escrituras antigas. Elas viviam ilhadas em uma ilha do Mediterrâneo cercada por rochas e recifes entre a ilha de Capri e a costa da Itália.

Por serem altamente sedutoras e possuidoras de uma beleza surreal estes seres atraíam os marinheiros através do seu canto, levando-os a se atirarem ao mar e se afogando. Em alguns mitos da Mitologia Grega dizem que as sereias são o que são por terem ofendido a deusa Afrodite que as castigou, colocando-as para viver em uma ilha isolada. Em outras lendas, a aparência de sereia foi decorrente de um castigo impingido pela deusa Deméter por elas não terem cuidado de Perséfone, sua filha (BRANDÃO, 1987, p. 310).

O mito da sereia brasileira Yara é muito forte nas regiões amazônicas, mas também é conhecida por todo país como uma figura popular do folclore brasileiro. Assim como o seu equivalente grego, em algumas histórias os homens iam ao seu encontro, enfeitiçados pelo seu canto acreditando que viveriam experiências incríveis com a bela mulher. Entretanto, mal sabiam que sua intenção era de mata-los. Os que conseguiam se salvar voltavam totalmente mudados e insanos e acreditavam que apenas o pajé ou uma benzedeira poderia ter o dom de curá-los.

Em algumas lendas dizem que Yara era uma índia muito bonita, guerreira e trabalhava bastante. Yara era melhor que até seus irmãos da tribo e isso fazia com que eles sentissem inveja a ponto de não concordar de ela ser melhor que eles. Em certa noite, os irmãos invejosos resolveram matar a irmã, porém, por ser mais rápida e corajosa matou-os primeiro. Com medo da reação do pai, o Pajé da tribo, a moça decidiu fugir para dentro das matas. O pai a encontrou e puniu a filha pelo feito jogando-a dentro do rio Negro com o Solimões. Os peixes carregaram o corpo de Yara até o leito da superfície e diante da luz do luar a transformou numa sereia de cabelos longos e olhos verdes. Desde então, acredita-se que Yara atraí os homens para mata-los. Ainda conforme a lenda, Yara gosta de pentear seus longos cabelos com um pente de ouro observando seu reflexo pelas águas doces.

Assim, retornando para o conto de Faro, a personagem Yara também passará por uma metamorfose e sua alegoria como sereia serve também para apresentar relações humanas do mundo real, da intimidade feminina com suas dores, sentimentos, desejos e angústias.

O narrador em terceira pessoa detalha sobre a personagem que se casou virgem, mas a cidade inteira e algumas “mulheres decrépitas de maus amores” (FARO, 1999, p. 85) acreditavam que “ a moça já estaria com o ventre todo enrolado de modo que escondesse, entre escapulários e depurativos, algazarra da nova vida que pulsava no meio dos seios, prometendo escapular em poucos meses” (FARO, 1999, p. 85).

Yara noivara por muito tempo com um “forasteiro” que só de olhar dentro dos olhos dela foi abalado “simultaneamente por enlouquecidos sorrisos, enquanto soprava vinda dos montes uma tenra brisa encomendada” (FARO, 1999, p. 86). E toda noite de luar ele visitava a bela moça, até a Tia Constança de Yara dizia “em sua longuíssima vida, que jamais vira um encantamento de amor tão grande, como o de sua sobrinha Yara e do moço viajante” (FARO, 1999, p. 86).

As moças da cidade sentiam inveja de Yara e desejavam que aparecesse um forasteiro, “um jovem que conhecesse as mágicas e os presságios de embalar os sonhos de uma mulher, como aquele que pedira água à Yara” (FARO, 1999, p. 86). O casal não dava ouvidos aos falatórios das pessoas da cidade, seguiam sempre de mãos dadas a cantar e alegres rumo à prainha na curva do rio até o amanhecer. Depois de algum tempo Yara queria apenas namorar na prainha, pois apareciam “uma quantidade linda de sereias” (FARO, 1999, p.87):

de longuíssimos cabelos, que cantavam e brincavam horas seguidas entre as negras pedras, mergulhando, se penteando e descansando num folgado de crianças. As sereias gostavam mais ainda quando o luar, escandalosamente alvo, brotava naquela morraria silenciosa (FARO, 1999, p. 87).

O símbolo lunar tem profunda ligação ao feminino, em relação ao sol, símbolo masculino “simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2009, p. 561):

A Lua é também o *primeiro morto*. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem *uma nova modalidade de existência*. A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos. [...] símbolo do **conhecimento indireto**, discursivo, progressivo, frio. A Lua, *astro das noites* metaforicamente a beleza e também a luz na intensidade tenebrosa. [...] Passiva e produtora da água, ela é fonte e símbolo de **fecundidade**. [...] Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito á divindade da mulher e á força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas do culto da Grande Mãe. [...] é também símbolo do sonho e do inconsciente, bem como dos valores noturnos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 561-566).

A curiosidade das pessoas foi tão grande por saber que havia sereias no rio que as pessoas estavam se escondendo atrás das árvores querendo vê-las com seus longos cabelos.

Só que para infelicidade deles, não enxergavam nada diante da noite clara e luarada. Conseguiram ver somente o casal encostado em um monte de areia “com os olhos fitos na curva do rio, onde muitas pedras de todos os tamanhos brotavam d’água enfeitando o remanso das sereias” (FARO, 1999, p. 88). Os noivos confirmavam que viam as sereias quando o sino da matriz dava nove badaladas e logo em seguida no meio da noite as sereias se aproximavam em grande quantidade até o amanhecer. O nove é um número de valor ritual, “parece ser a medida das gestações, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação” (CHEVALIER;GHEERBRANT, 2009, p. 642):

Sendo o último da série dos algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a idéia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte; idéias cuja existência assinalamos em diversas culturas a propósito dos valores simbólicos deste número. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho do círculo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 662-664).

O fim e o recomeço será marcado na narrativa posterior ao nascimento do filho de Yara, onde a personagem central terá um novo recomeço e passará por várias transformações conjunta as ações insólitas em um processo de metamorfose e a caracterizando nas faces do grotesco.

Assim, o casamento de Yara foi marcado, a Igreja no dia do casamento estava quase toda vazia, apareceram somente o padre e seu sacristão, que era mudo surdo: “alguns membros da família de Yara, Donana Cabriola, que devotava à moça o amor de mãe mesmo, como se Yara fosse formada de suas carnes” (FARO, 1999, p.87). Havia também um punhado de gatos que viviam na casa da personagem desde sua infância. A simbolização do animal felino pode ser tanto boa quanto má. Pode referir-se como um “servidor dos Infernos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 463) ou até mesmo símbolo de “sagacidade e engenhosidade, tem o dom da clarividência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 463).

Padre Isidoro, diferentemente a Donana Cabriola, não acreditava na conversa sobre as sereias. O religioso dizia que todo casal podia ter o privilégio de ver coisas inimagináveis, e a força do amor tem “poderes encantatórios” (FARO, 1999, p.89) e que o povo estava perdendo tempo em segui-los para também poderem ver as sereias (FARO, 1999, p.89). Donana Cabriola arrumava doces e morangos para Yara levar de presente “as moças d’água”, mas mesmo alternando o cardápio as sereias não comiam o que fez Yara, o noivo e Donana

Cabriola a pensar que vinham ao rio apenas para brincar, seus alimentos estariam em outro lugar.

As sereias conforme Chevalier e Gheerbrant (2009) aparecem como emboscadas fundidas de desejos e paixões. Elas vêm dos elementos do ar (pássaros) ou do mar (peixes):

vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem. Simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.814).

Yara é caracterizado como uma moça que desde criança teve devaneios e sonhos. As pessoas da cidade ficavam cada vez mais aborrecidas e enfurecidas com o casal por elas não poderem ver o desconhecido sendo apenas visível pelo o casal e isso “fica explicado o porquê de estar vazio de gente o horário do casamento” (FARO, 1999, p. 91).

Nove meses depois Yara teve um bebê e mais rumores e especulações do povo da cidade veio alegar que ela havia casado já grávida. E as preocupações não vieram atoa, pois o menino era parecido brutalmente com “infante Jesus [...] em tempo e por tudo, como se fossem moldados numa mesmo fôrma” (FARO, 1999, p. 91).

Foi no resguardo de Yara que seus cabelos começaram a crescer rapidamente. O casal continuava indo à prainha, mas as sereias sumiram e “com esse desapontamento e com os afazeres do novo lar, aos poucos deixara de visitar aquele lugar, que nunca mais saiu de seus pensamentos” (FARO, 1999, p. 92). A personagem voltou-se totalmente para os afazeres da casa: cuidava do seu filho, bordava toalhas de mesa e fabricava magistramente flores:

Recebia sempre encomendas de grinaldas e ramalhetes, que necessitavam ser vistos com lupa e segurados nas mãos para se conferir que não nasceram vegetais, mas vieram da artesanian de mãos hábeis de uma mulher. Yara realizava esses afazeres todos, sempre ao som de guizos, mesmo se nada houvesse perto dela que lembrasse o instrumento. Enquanto isso, o filho crescia tomava porte, sempre parecido com o menino da matriz, o que ainda era causa do movimentado assunto (FARO, 1999, p. 92).

Mal se ouvia falar no caso das sereias, algumas vezes lembravam quando o casal voltava para tomar banho de rio. E agora a cidade aceitava melhor o casal sem sentir qualquer insatisfação. Yara se sentia incomodada com o cabelo que mesmo após o corte crescia rapidamente acima do normal: “já lhe ia às espáduas e em pouco mais de um mês chegava à

curva dos joelhos e, se pouco tempo esperasse, lhe cairia aos calcanhares” (FARO, 1999, p.93). Dentro deste quadro, é que podemos considerar sua possível metamorfose para sereia de um corpo inacabado e disforme adquirido através do insólito exprimindo-se grotescamente:

Agigantados, disformes, excedem-se, num contágio sem cerimônia, a todos os níveis, por todos canais e em todos os sentidos. Os indivíduos confundem-se e comungam num corpo palpitante e efervescente que adquire vida própria. Em profícua comunicação com o meio ambiente, com os elementos e as forças da natureza, este corpo colectivo reveste uma dimensão cósmica (GONÇALVES, 2002, p. 119).

Com os cabelos crescendo sem parar e de um aspecto parecendo seda resolveram usá-los para enfeites e utilitários: cortinas, colchas, toalhas de mesa, mantas, almofadas. Com isso, uma indústria foi montada na cidade e o avanço também foi chegado com a inauguração do asfalto e do novo aeroporto. Mas os acontecimentos surreais não paravam de suceder naquela cidade e principalmente a Yara, reforçando sua anormalidade e também sua semelhança com as sereias:

Até muito longe dali o povo já conhecia essa diferença de Yara, do crescimento desusado de seus cabelos, tal qual as sereias que ela vira por muitos meses. Acontece que os olhos da moça sempre marejavam água pelo aborrecimento com os constantes cortes de cabelos e a falta de sossego que lhe traziam. Curiosos turistas e outras pessoas vinham lhe pedir o tecido de cabelo para suas costuras e tapetes. Por isto, ela deixou de comer, empalidecendo muito, mas mesmo assim seus cabelos ganhavam vida e alongamento. Nada detinha o crescimento deles e, algumas noites, o marido e o filho acordavam ouvindo os fios crescerem num estalido pequeno e suave, mas em nada abalava o sono da moça, que ficava a ressonar descuidada (FARO, 1999, p. 94).

Segundo o **Dicionário de Símbolos** (2009), cortar os cabelos simboliza não só um sacrifício, mas a rendição, uma renúncia que poderia ser voluntária ou imposta “às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria **personalidade**” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 153). É o que acontecia com Yara quando tinha que cortar o seu cabelo interferindo até na perca dos hábitos alimentícios e deixando-a descontente.

O cabelo é símbolo de poder e de identidade: “tal como a linguagem, a faculdade do riso ou o uso de ferramentas, arrumar os cabelos, em si, constitui uma marca do humano” (WARNER, 1999, p.409). Em Sansão, por exemplo, a força dele é dada pelo seu cabelo, como em Rapunzel que também usa seus longos cabelos para que o príncipe suba até a torre. Warner (1999) conceitua que o cabelo é o que mais perdura de todos os nossos órgãos, pois

mesmo depois da morte não se desfaz, por ser um símbolo que corresponde a muitos significados e de poder mítico ele também decai no caráter dualidade:

por um lado, os cabelos são tanto o sinal do animal no humano, e tudo que isso significa em termos da nossa tradição, que associa o animal ao bestial e a natureza e o natural aos aspectos inferiores e repreensíveis da humanidade; por outro, também são a produção menos carnal da carne (WARNER, 1999, p.412).

O crescimento acelerado do cabelo de Yara representa também sua força, o seu lado selvagem a convicção de que sua essência está em liberação em caminho do encontro com sua totalidade. Quando a personagem deixa de cortar seu cabelo e aceita o seu crescimento, ela aceita a sua personalidade, e age conforme quer, sem que a controle, até porque quando cortavam o cabelo, Yara ficava triste o que simbolizava portanto na perda da sua identidade. Tendo eles soltos condiz na liberdade e presos no controle de manter a ordem.

O Realismo mágico se associa aos mitos para produzir significados reais diante dos símbolos e da representação feminina pela personagem Yara, que mostra a todo tempo uma mulher forte e que mesmo com os infortúnios é possível buscar sua personalidade. A personagem não se abala perante as transformações, pois percebe que através dela pode exalar sua essência e mesmo que indície suas fraquezas sempre está em um processo cíclico de fins e recomeços. Através dos aspectos mágicos presentes na narrativa que se conjuntura a falar da realidade isenta de mistérios e hesitação, sendo na “maravilha que está a realidade” (CHIAMPI, 1980). Segundo Chiampi (1980) o Realismo Mágico em aversão a “poética de incerteza” do Fantástico restrito:

Desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente á interpretação não-antiética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Conforme na narrativa, as pessoas queriam que Yara continuasse a cortar o cabelo que crescia longamente, mas ela recusava sempre, “estava cansada desse ritual, preferia carregar seu manto de cabelo, pois não pesava quase e nem acalarova nada” (FARO, 1999, p. 94).

O seu cabelo acabou de serventia para todos, até os pássaros pousavam em sua cabeça e arrancavam fios para forrar seus ninhos, “às vezes, parava de respirar por minutos para eles ficarem mais à vontade” (FARO, 1999, p. 95). Em outras situações se aborrecia quando havia procissões ou festas que tinha que ir, pois deveria contratar moças “para lhe segurar o manto de pano, que funcionava como bandeja dos cabelos e, assim, eles não tocavam no chão e as pessoas não pisavam neles em tempo de cair e se embarçar, atrapalhando o cortejo e as cerimônias” (FARO, 1999, p. 95). Não gostava também quando eles embarçavam que chegavam até enrolar no seu corpo, mas apesar disso sentia bem por ter os cabelos longos que lembravam os das antigas sereias.

Em determinado momento da narrativa o marido de Yara levou o filho para amansar um cavalo ruivo “muito insubordinado e arisco”, o menino caiu do cavalo e bateu fortemente com a cabeça ficou ainda alguns dias variando e veio a falecer. A morte do menino afetou muito o pai que chorava dolorosamente, “desde essa época o forasteiro perdeu a cor dos lábios, ficava noite e dia deitado numa rede da varanda, sem trabalhar, sem comer, de olhos fixados no céu altíssimo” (FARO, 1999, p.96). Dona Cabriola entristeceu tanto que começou a andar curvada. A dor de Yara não era vista notoriamente como do marido e Dona Cabriola, mas sua dor saía através de seus fios de cabelo:

Yara não mostrava nunca sua desventura, sempre de gestos calmos olhos baixos, como se mirasse o tempo inteiro o chão ou as pontas de seus tamancos. A tristeza escorria pela cabeleira, fazendo-a crescer cada vez mais e de forma mais rápida (FARO, 1999, p. 96).

Ao contrário de seu marido que debatia cada vez mais pela ausência do filho tendo febres que nem com “raizamas tão velhas” e orações de Donana Cabriola não conseguia ouvir a voz do forasteiro. Yara continuava a fazer seus artesanatos e suas fabricações de flores com os fios de seu cabelo. Yara via que deveria conformar com tudo que estava passando, “como a anterior a premonição, que bem sabia e muitas vezes lhe tremera o coração” (FARO, 1999, p. 97). E foi onde que por esse conformismo que gerou uma nova onda de conversas na cidade chamando Yara de mãe enlouquecida e todos que passavam por ela faziam silêncio em respeito a sua dor.

Com a segunda morte, do seu marido, o cabelo de Yara cresceu mais rápido do que antes. Era a soma da dor de antes com a segunda no que influenciou piamente no crescimento ligeiro.

O tempo passou e as pessoas pediam novamente que Yara, agora viúva cortasse o cabelo, “que agora deveria ter uns vinte metros, sem dúvida nenhuma” (FARO, 1999, p. 99). Mas Yara nem dava ouvidos, pois estava a fazer guirlanda para colocar ao redor da foto do marido, a sua saudade se materializava nas coroas feitas com os fios de seu cabelo que foram colocadas nas fotos dos seus dois amados, o marido e o filho.

Outros indícios confirmavam que Yara estava próxima a revelar seu verdadeiro ser, a metamorfose continuava e mais características apontavam para sua configuração grotesca: nas quintas-feiras, que era o dia de lavar os cabelos da moça, as dez ajudantes ensaboavam os fios e enxaguava bem para não embaraçarem. Durante a lavagem Yara “cantarolava em língua estranha” (FARO, 1999, p. 99). Nem o semblante mostrava desespero ou a desesperança de Yara, “isto seria muito provável, ou realmente saberia ela, de antemão, de seu fado irremovível?” (FARO, 1999, p. 100).

Além dos cabelos crescerem rapidamente, Yara começou a ter sonambulismo que era difícil de controlar e era preciso que Donana Cabriola chamasse toda vizinhança acordando as ajudantes, “pois a moça descia ladeiras, entrava pelos becos, volteava na praça quanto os cachorros uivavam sem parar, acordando a cidade toda, menos Yara” (FARO, 1999, p. 101).

Muito foi feito para que parasse de ser sonâmbula como simpatias, xaropes e poções, mas Yara tomava algumas colheradas. A cidade começou a encher de turistas que vieram ver os acontecimentos de sonambulismo da jovem viúva. Passara meses, e a moça já não falava nem com Donana Cabriola apenas cantava um “canto indecifrável, as palavras nunca se complementavam ou, se iniciava com uma sílaba, vinha outra tão diferente da primeira, que desconcertava quem tentasse descobrir alguma coisa” (FARO, 1999, p. 102).

Algo de novo aconteceu e foi no mês de Maio que Yara se entregaria a mostrar sua verdade essência e tornar-se uma sereia. Ela que quase não falava pediu água e leite e que penteasse os cabelos. Yara desceu as escadas a caminho da prainha e todas as suas ajudantes a seguiram junto a Donana Cabriola que rezava aflita em silêncio. Quando chegaram ao rio um multidão de gente estava a espera de Yara e esta “foi entrando calmamente na pele das águas, como se estas a chamassem com insistência” (FARO, 1999, p. 102). E todos em instantes começaram a ver nitidamente as sereias de cabelos longos e em pouco tempo haviam centenas delas. Yara misturou com as sereias cantando o canto indecifrável que produzia já algum tempo. E quando o sol apareceu anunciando o amanhecer as sereias foram desaparecendo uma

por uma “e seus cabelos ainda boiavam” (FARO, 1999, p. 103). As pessoas presentes no lugar fixaram o olhar esperando que o encanto acabasse e Yara retornasse, porém nada seguiu a essa ordem:

Diante da multidão, Yara se desvaneceu também, embrulhada nas brumas da manhã que nascia, enquanto o coro de vozes se distanciava, o sol veio aparecendo e todos viram, atônitos, que nada havia no rio, a não ser as pedras costumeiras e toda a paisagem de sempre (FARO, 1999, p. 103).

A apresentação do grotesco adere à transformação de Yara em sereia junto às ocorrências insólitas que aglomera a personagem destacando sua anomalia. Segundo Bakhtin (1993, p.38) “o aspecto essencial do grotesco é a deformidade”. Hegel (apud BAKHTIN, 1993, p.39) caracteriza o grotesco em três qualidades: a mistura de zonas heterogêneas da natureza; o exagero; e a multiplicação de órgãos e membros do corpo humano.

Sobre a condição de Yara, nota-se uma representação feminina que não evolui no meio dos homens, “porque eles são incapazes de ver além da matéria, além das aparências” (FERNANDES, 2014, p. 28). A personagem semelhante a Rosa do conto “As flores” parece também prever o seu destino e por isso não preocupa e não se alarde com as ações insólitas que a acomete. A essência de ambas é denotada de forma plena assim que atinge sua metamorfose completa.

Vemos um universo plenamente feminino que tornam sujeitos e que exprime seus medos, sentimentos mais íntimos, sua força, dúvidas, um processo de reconfiguração e ressignificação destas personagens que resguardam e reforçam arquétipos femininos ligados a força e a coragem, não necessariamente uma conotação do Mal. Mostra ainda uma reatualização do mito integrado as condições humanas, ou seja as sereias aparecem para metaforizar as relações humanas e prioritariamente da condição feminina e seus conflitos. Se antes o gênero fantástico “visava à cristalização de um componente folclórico, sem explorar o lado existencial das personagens, notadamente ligado ao destino. A moira, consoante esta nova concepção, não se restringe apenas às artimanhas dos deuses; mas os limites da condição humana” (FERNANDES, 2014, p. 28).

A apresentação grotesca da personagem e, portanto a sua anormalidade que afronta os padrões e a normalização faz dela um ser monstruoso “que difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica” (GIL, 1994, p. 83). A sua monstruosidade converte também numa metaforização que implica na instabilidade de padrões que visaram à feminilidade como

frágil, e que por muitas vezes foi notável a força da personagem diferente do seu marido que morreria devido a perda do filho. Assim, o monstro serve também como instância de questionamento sob as mudanças da sociedade moderna, onde o passado não é apagado e nem enquadrado, mas “incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p.44).

3.3 Quando os monstros se encontram (e se desencontram)

*Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo*

(Raul Seixas)

Depois de analisados os contos seguiremos em conferir os pontos de contato entre Angela Carter e Augusta Faro. Analisaremos essa relação através de cinco elementos principais que se destacaram significadamente na imagem grotesca das personagens femininas: a *Metamorfose/ o Selvagem*, o *Corpo/Sexualidade* e a *Linguagem*.

Metamorfose/O Lado Selvagem

A metamorfose é vista em narrativas antigas como em lendas e mitos, onde essas histórias tornaram-se populares por conterem elementos da fantasia e trazerem seres imaginários. Nas mitologias, por exemplo, vemos a metamorfose como condição inerente de poder dos deuses. A metamorfose acontecia nos homens como recompensa ou maldição dos deuses:

Nos mitos gregos, as metamorfoses acontecem, muitas vezes, como estratégia de fuga, para aqueles que sofriam perseguições e acabavam por assumir formas animais, vegetais e minerais, dizem os dicionários de mitos. Os deuses sempre estavam envolvidos com metamorfoses ocorridas neles próprios ou nos homens, por motivos variados, como a paixão ou a cólera (BRANDÃO, 2007, p.37).

Segundo Giulia Sissa e Marcel Detienne (1988) a metamorfose é o renascimento de outra forma. Conforme já citado nesta pesquisa, a metamorfose também simboliza as expressões de desejo e do inconsciente. É “um símbolo de identificação em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu e nem atualizou todas as suas possibilidades” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.608-609). E é assim que a metamorfose ganha significado na vida das personagens femininas, elas manifestam seus desejos e sentimentos mais reprimidos no intuito de tornarem parte de sua essência, e não como parte negativa, mas de força e independência.

Doravante, a metamorfose das personagens não acontece apenas fisicamente, mas acontece de forma metafórica, assinalando também nas mudanças de um indivíduo, de um comportamento, discurso ou dado aspecto. Para Silva (1985) a metamorfose não precisa estar nas entre-linhas, pode aparecer no não dito, nas características e comportamentos dos personagens.

Nos contos analisados, observamos uma metamorfose que não só evidencia o corpo híbrido, que revela o lado selvagem, mas na desconstrução do discurso patriarcal e todo tipo de repreensão que limita o corpo e a natureza feminina. Assim, a metamorfose permite dar uma nova visão ao papel feminino, abrindo espaço para que a mulher possa através da linguagem se libertar das instituições opressivas.

O grotesco neste estudo não está a serviço de uma caracterização das personagens de forma depreciativa como fora construído historicamente para a mulher. Ele torna-se uma categoria que demonstra a mulher independente, conhecedora do seu corpo, da sua sexualidade, que visa escolher quem é sem estar presa aos paradigmas.

Em “A Noiva do Tigre” a metamorfose acontece por uma (re)construção da personagem, pela sua mudança de comportamento quando a personagem inconformada por ser perdida pelo pai num jogo de cartas para a Fera decide se posicionar e mostrar sua insatisfação de ser vendida e comprada. A personagem feminina desmistifica o modelo de meiguice e bondade da personagem tradicional dos contos de fadas: “[...] porque eu era uma coisa selvagem e pequenina e ela não podia me domar nem com um franzir de testa ou com o suborno de uma colher de doce” (CARTER, 1979, p.36).⁶⁶ Ao falar sobre seus desejos, sentimentos e, portanto, sobre sua sexualidade, ela caminha para libertar e revelar seu lado selvagem. Não tinha medo da Fera, a propósito segunda ela mesma a criatura “tinha muito

⁶⁶“for I was a wild wee thing and she could not tame me into submission with a frown or the bribe of a spoonful of jam” (CARTER, 1979, p.36).

mais medo de mim do que eu dele” (CARTER, 1979, p. 44).⁶⁷ A personagem indicia desde o começo da narrativa uma posição autônoma comparada com a Bella dos contos de fadas, descrente daquilo que possa colocar em submissão. Sendo assim, a metamorfose se configura também pela transformação da linguagem que consegue reformular esse posicionamento da personagem. A personagem sabe qual rumo trilhar e que meios para chegar até lá, ela se desfaz do sentimento de culpa por falar de seus prazeres. Sabe que pode negociar o sexo despreendendo-o do amor. Entrega-se a Fera, revelando também sua bestialidade e a assumindo como parte da sua personalidade.

Em “As Sereias”, a personagem Yara possui também um comportamento diferente e uma excentricidade diante das outras personagens. Por ela e seu noivo dizer que viam sereias no rio, “o pessoal saía furioso, pois nada conseguiam ver a não ser as pedras e os matos da curva do rio. Por isto, começaram a pensar e depois a dizer que aqueles noivos eram possuídos de forças estranhas e de poderes desconhecidos e trariam malefícios para o lugarejo” (FARO, 1999, p.88). Com ambas as personagens vemos uma espécie de metamorfose nivelada pelo desenrolar dos acontecimentos, ou seja, onde desde o início o texto nos apresentam indícios que as figuras femininas chegarão ao ápice da metamorfose:

Contos da carochinha, medos de infância! Eu sabia muito bem a razão do medo que aconchegantemente me excitava com maravilhosas superstições da minha infância no dia em que minha infância terminou. Por agora minha própria pele era meu único capital no mundo e hoje eu faria meu primeiro investimento (CARTER, 1979, p.37).⁶⁸

Então iam para a prainha na curva do rio e Yara se sentava numa pedra de bom tamanho, de modo que de oito a dez ajudantes ensaboassem os cabelos, enxaguando bastante depois, para não se embaraçassem. Enquanto isso, Yara cantarolava em língua estranha. Um caixote de sabonetes era levado à praia, e raras vezes voltava algum sem ser usado. Juntava gente para ver, subiam nas árvores, levavam pães e broas para comer enquanto se realizava o ritual. Alguns carreavam até escadas para verem melhor, ou escalavam pedras maiores. Era um rebuliço, misto de espanto, curiosidade e pena de Yara. Mas ninguém saía dali sem a certeza de que ela não precisaria de dó, de comiseração por causa do infortúnio e pelo tempo mau que passava. O semblante sereno em nada demonstrava desesperança ou desespero. Por isto, ficou pairando nas cabeças dos presentes: a moça perdera a razão. E isto seria muito provável, ou realmente saberia ela, de antemão, de seu fado irremovível? (FARO, 1999, p.100).

⁶⁷ “He was far more frightened of me than I was of him” (CARTER, 1979,p.44).

⁶⁸ “Old wives' tales, nursery fears! I knew well enough the reason for the trepidation I cosily titillated with superstitious marvels of my childhood on the day my childhood ended. For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment” (CARTER, 1979, p.37).

A personagem em “A Noiva do Tigre” não se intimida por adentrar ao mundo de Fera, inclusive não quer pouco da besta, enquanto Fera esconde tenta esconder sua bestialidade, a jovem quer ao contrário, pretende revelar seu lado selvagem não só numa condição de ser uma mulher corajosa e independente, mas expondo sua essência de animal também. Assim ambas passam por diferentes infortúnios, uma perdida pelo pai no jogo de cartas, a outra por perder o filho e o marido, mas elas não se abalam e caminham continuamente mostrando sua força em desejo de revelarem sua essência diante da metamorfose. Outro fator que condiciona na libertação das personagens perante os padrões engessados no discurso patriarcal é a questão da sexualidade. A referencia da sexualidade é caracterizada no conto de Carter de maneira mais direta cuja personagem femininina exhibe em raros momentos seu interesse íntimo com a Fera e até por não ter nenhum pudor em falar sobre seus desejos:

Eu gostaria de ter rolado no feno com cada rapaz na fazenda de meu pai, para me desqualificar para esse negócio humilhante. Por ele querer tão pouco foi a razão por que eu não poderia dar-lhe; Eu não tinha necessidade de falar porque aBesta me entendeu (CARTER, 1979, p.40).⁶⁹

Já em “As Sereias”, a sexualidade é abrandada, mas citada pelo significado que a Sereia carrega que é um ser detentor de prazer e sedução. Figuras mitológicas, que segundo Brandão (1987) poderiam ter a forma de meio mulher e meio pássaro ou com a cabeça e tronco de mulher e cintura para baixo de peixe. Por serem peixes da cintura para baixo, e, portanto, frias, desejavam o prazer e não conseguindo-o seduziam os marinheiros através dos seus cantos para devorá-los: “Com efeito sereia, provém certamente de *seir£ (seirá)*, "liame, nó, laço, cadeia". Hábeis músicas e cantoras (Partênope dedilha a lira; Leucósia canta e Ligia toca flauta), cantavam para encantar, tornando-se, como a Esfinge, um pesadelo opressor, um *cauchemar*” (BRANDÃO, 1987, p. 310).

Assim, como a jovem de “A Noiva do Tigre”, Yara deixa sua essência aflorar se transformando em sereia. Com Yara a metamorfose também acontece na transformação híbrida da personagem principal para uma sereia. Uma metamorfose também construída na linguagem, numa nova posição para o feminino, que possa falar do seu corpo, distanciando de padrões consagrados pela sociedade patriarcal. Augusta Faro acolhe em seus contos os seres feéricos, aproximando ao estilo de contos maravilhosos, e dando espaço para as personagens femininas. Para que elas possam revelar suas inquietudes, temores e sentimentos, para

⁶⁹ “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, 1979, p.40).

compreensão de um novo ser, de uma nova história e realidade para a mulher. As personagens resgatam sua natureza e elas mesmas tomam iniciativa para ir ao encontro dessa natureza sem especular o que as rodeiam, infringindo os padrões e comportamentos, de forma que esse encontro também signifique a liberdade da sua essência, de seus instintos e desejos tornando-os parte de seu ser:

Ele começou a arrastar-se para perto de mim, e logo lhe senti o veludo áspero da cabeça na mão, depois a língua, abrasiva como lixa: “Vai lamberte e vai tirar-me a pele!” E cada golpe de sua língua arrancou a pele após pele sucessivamente, todas as peles de uma vida no mundo, e deixou para trás uma nascente pátina de pêlos brilhantes. Meus brincos voltaram-se para água e escorreram pelos meus ombros; Eu encolhi os ombros às gotas da minha bela pele” (CARTER, 1979, p. 45).⁷⁰

[...] Yara desceu as escadas e as ajudantes atrás, dobrou ruas e esquinas, pegou o caminho da prainha, seguindo todas para ajudar a moça sonâmbula. Donana Cabriola, com a cabeça aflita, tirava orações em silêncio. Chegaram na curva do rio, deveriam se duas horas da madrugada. Nessa hora, ao chegarem, já acompanhando Yara, que foi entrando calmamente na pele das águas, como se estas a chamassem com insistência. No meio do silêncio até os grilos se calaram, pois umas vozes maviosíssimas, dulcíssimas se fizeram ouvir. O espanto não tinha descrição nem tamanho. Todos ali viram com nitidez aparecerem, de pouco a pouco, as sereias de longuíssimos cabelos e em pouquinho tempo se viam centenas delas. Yara se misurou com elas e também cantava esse canto noturno e desconhecido. [...] Diante da multidão, Yara se desvaneceu também, embrulhada nas brumas da manhã que nascia, enquanto o coro de vozes se distanciava, o sol veio aparecendo e todos viram, atônicos, que nada havia no rio, a não ser as pedras costumeiras e toda a paisagem de sempre (FARO, 1999, p.102-103).

A metamorfose se torna o processo de encontro das personagens com sua essência, mostrando que seu lado selvagem revela instintos, emoções que são da natureza feminina e atestam como o lado selvagem prevalece no equilíbrio e na liberdade de expressão da mulher.

Em “O Lobisomem” a metamorfose acontece pelo corpo que se transforma em animal como o caso da avó que não progride por remeter a personificação do discurso tradicional da história de Chapeuzinho. Carter, não alude com a ideia de a avó ser o lobo, pois ela é personificação da fera e muito menos coloca a figura do homem como próprio lobo ou o papel

⁷⁰“And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur” (CARTER, 1979, p. 45).

de herói. Em sua releitura, a avó é a bruxa que se transforma em lobo e em muitos outros seres como já mencionado na própria análise do conto.

Consequente, a metamorfose de Chapeuzinho na história de Carter se estabelece também na desconstrução da personagem tradicional para essa nova figura feminina que luta com o lobo, desagregando com o discurso patriarcal, onde as personagens emblemáticas de Chapeuzinho e sua avó tem uma função de vitimização. A morte da avó pode ainda simbolizar o rompimento com o discurso empregado nas duas histórias conhecidas de Chapeuzinho na versão do Perrault e dos irmãos Grimm. Na primeira que o lobo come a avó e Chapeuzinho, já na segunda versão as duas são engolidas pelo lobo, porém o caçador as salva tirando-as de dentro da barriga do lobo. Por outro lado, a metamorfose significa ainda por ela continuar a linhagem da avó e se configurar um ser híbrido.

Nas narrativas de Carter percebemos a metamorfose na restituição da voz feminina, a serviço da mulher, distanciando instituição reguladora, onde as bruxas conforme citado por Sicuteri (1985) é a representação de liberdade e empoderamento feminino na contemporaneidade.

Deparamos com a metamorfose direta e não-direta, física e metafórica tanto nas narrativas de Carter como na de Faro. Um corpo híbrido que expelle outra forma abstrata e incorrigível a realidade compondo por sinal a categoria do grotesco.

Em “As Flores” a metamorfose nos é apresentada pelo texto por etapas desde o início do texto, conforme acontece com “A Noiva do Tigre” e “As Sereias”, no qual vemos detalhes dessa metamorfose na personagem culminada pelo fantástico e como um processo já indiciado previamente que chegará na transformação completa no final da narrativa. Diante disto, a personagem Rosa assim que nasceu, o céu todo ficou cor-de-rosa: “A cidade inteira saiu à rua e as pessoas ficaram de papo para o ar, olhando fascinadas a lindeza do céu límpido e róseo, como jamais tinham visto ou ouvido falar” (FARO, 1999, p.47). A partir daí os acontecimentos estranhos continuariam crescentemente na medida em que a criança crescia. Logo no primeiro banho da criança algo de extraordinário surgiu deixando a parteira assustada:

colheu a menina e levou-a ao primeiro banho numa bacia enorme de louça, que pertencera à avó paterna da recém-nascida. Rosa sorria com os olhos muito vivos e após mergulhar o corpinho n'água morna a criança falou por duas vezes a palavra obrigada, e um perfume de rosas encheu o aposento.[...] A água do banho exalava um perfume tão bom, e foi com muita pena que a parteira verteu-a no crivo do banheiro. A casa toda esteve por três dias cheirando a flor, e à medida que o céu retomava sua cor de céu com suas

nuvens, o aroma do ambiente foi desvanecendo também (FARO, 1999, p. 48-49).

Sua transformação foi acontecendo aos poucos, quando começou a comer, a menina descartou todas as papinhas para comer pétalas de rosa, “o alimento da menina daí pra frente foi rosas de todas as qualidades, cores e matizes” (FARO, 1999, p.51). Com isso nada mudou no crescimento de Rosa a não ser por essas situações insólitas que a seguiam, mas mesmo assim a menina em nada reclamava, crescia serena e tranquila e “nada demonstrava que Rosa se sentisse diferente do restante das pessoas ou que fosse infeliz, até pelo contrário” (FARO, 1999, p.52). Rosa estava feliz por ser quem é, por sua personalidade excêntrica e assim como a personagem de “A Noiva do Tigre” e “As Sereias” insinua que parece saber e aceitar sobre sua metamorfose.

Diferentes fenômenos foram aparecendo com a presença de Rosa, quando chegou o dia do seu casamento parecia o dia do seu nascimento, o céu roseado e até a bela Rosa também acordara com o tom por toda a pele. Era a previsão de que algo maior do que acontecia com a jovem desde seu nascimento transformaria por fez a vida dela e foi no que aconteceu. Na lua de mel do casamento do casal, conforme solicitado pela sogra, o noivo usou um pijama rosa, saiu para trocar deixando Rosa enconstada nos travesseiros, mas quando voltou:

ao leito nupcial, entre o cetim e os travesseiros, viu na penumbra um perfil de flor, achou que estava tendo uma visagem provocada pela emoção e ao se aproximar da Rosa, “[...] nada viu da moça de seus encantos, a não ser em seu lugar uma profusão de rosas de todos os matizes, que formavam o contorno perfeito de um corpo feminino, em todos os seus detalhes, e o odor das flores era tão intenso no ambiente, que o noivo se sentiu desmaiar (FARO, 1999, p. 58).

A metamorfose atingida por Rosa, assim como nas outras personagens de Carter e Faro nos mostra conforme já mencionado sobre a ideia da busca da sua subjetividade, em que o grotesco se eleger como categoria para proporcionar uma nova posição para a figura feminina, de força e autonomia. Sendo que, a metamorfose concretiza nesse processo em refazer o passado, buscando na transformação e reestruturação de discursos, comportamentos e valores dos indivíduos, podendo ser também um marca dos anseios da contemporaneidade tanto ainda do sujeito e suas identidades fragmentadas.

Em “A Gaiivota” alegoria de ave, e a sua privação de voar é o que atribui sua metamorfose, no qual, a narradora-personagem parece ansiar por mudança por alçar voos

altos. Aqui, vemos a vontade de mudança da figura feminina, que não quer conter o vôo, remetendo a prisão dentro dos moldes patriarcais e das normas vigentes. A narradora-personagem também traça sua metamorfose utilizando a voz para questionar seu posicionamento assim como faz tantas personagens de Carter. As asas que a “gaivota” quer conter metaforiza a figura feminina que aprendeu diante da cultura dominante a ser e a comportar com regras e normadas dirigidas para elas. Por ela já poder falar, mostra sua insatisfação de prender suas asas e a vontade de se libertar daquilo que a faz privar-se de voar.:

Pode até ser que daqui a cinco minutos resolva diferente e descosturo toda tessitura e acabo jogando fora os barbantes, e abro o diâmetro todo de ambas e plaino sem a menor noção de rumo. Pode ser, pode não ser. Neste momento estão seguras, amarradas, pois as alturas me chamam com insistência as torres das catedrais me instigam como ferroadas e acabo nunca ficando onde deveria isto é, em repouso contemplativo do espaço (FARO, 1999, p.63).

A exemplo disso, notamos pela a figura da Condessa no conto “A Garota da Neve”, que também tem a sua voz como trunfo para mudar valores que ficaram consagrados para a mulher, tais valores que molduraram a figura feminina de maneira dupla: boa e má. Se ela não se portasse ao modelo de bondade caía as características depreciativas do modelo visto como mal, por exemplo, bruxas, as madrastas, feiticeiras e outros. A Condessa questiona esses padrões podendo desprender do discurso de que sendo só esse modelo de pessoa boa pode vingar-se, e seu questionamento vai além, pois retrata também que é preciso que a mulher se posicione para não cair nas amarras da violência, e diga-se violência tudo aquilo que oprime ela, seja fisicamente e simbolicamente. E vemos que, através da representação da Condessa, não é fácil essa conquista de autonomia, é preciso persistir. Usando a sua voz, a linguagem que antes a mulher não podia usar, ela encontra também sua força e a sua identidade:

A condessa deixou cair a luva na neve e disse para a garota que começar a olhar para ele; ela destinava galopar e deixá-la ali mas o conde disse: "Eu vou comprar novas luvas ' Com isso, as peles saltou dos ombros da condessa e retorcido em volta da menina nua. Em seguida, a condessa jogou os broches de diamante através do gelo de um lago congelado "Mergulhe e busque-o para mim", disse ela; Ela pensou que a menina se afogaria. Mas o conde disse: "Ela é um peixe a nadar em tal clima frio? Em seguida, suas botas saltaram dos pés da condessa para as pernas da menina. Agora, a condessa estava nua como um osso e a garota peluda e botas; o conde sentiu pena de sua esposa. Eles chegaram a um arbusto de rosas, tudo em flor. "Pegue-me uma", disse a condessa para a garota. 'Eu não posso negar você

isso ", disse o conde. Então, a garota pega uma rosa; pica o dedo no espinho; sangra; grita; cai (CARTER, 1979, p.62).

Em "A Garota da Neve" o processo metamórfico procede pela reescrita e se alinha novamente por confrontar com a ideologia patriarcal, pela mudança de comportamento da personagem feminina representado pela Condessa. Esta personagem anula com a ordem hegemônica vigorada na narrativa tradicional de Branca de Neve. A sua autonomia se reestabelece pelo poder da sua voz em contraste com o silêncio da jovem, fruto de desejo do Conde. Nisso, a metamorfose simboliza por ela decidir sobre seu final e na libertação das correntes sociais asseguradas em regras e valores moralistas.

O bestial vai se revelando conforme as personagens vão passando pela metamorfose. As transformações que as sucedem em seu caráter selvagem/bestial servem também para indiciar a subversão de forma que o grotesco não denote como um fator negativo, mas na busca da essência dessas personagens em desvendar o seu inconsciente, sentimentos e desejos reprimidos e negados pela visão social institucionalizada por regras e padrões.

Desde a Antiguidade, em histórias milenares o universo bestial e animalesco anda lado a lado com a humanidade. Pensando mais sobre a concepção do ser primitivo, a humanidade carregava em si sua natureza selvagem e isenta de valores e morais, onde seus instintos eram o que norteavam suas decisões. O que vemos atualmente é uma referência mais incisiva do homem ligado ao selvagem, enquanto a mulher, construída por uma linha de valores e regras, teve era desvinculada da sua natureza selvagem, perdendo sua naturalidade de ser quem é. Diante das barreiras impostas à mulher, esta teve que manter um comportamento policiado pelos olhares da cultura dominante, e, dentro da sociedade, se ela descumprisse com as normas, estaria sendo aquela mulher selvagem, pronta para exibir seus instintos, sua natureza resguardada.

Nos contos de ambas as escritoras vemos uma mulher que aproxima do seu lado selvagem, lado esse que também é tido como atributo negativo por justamente a mulher romper com valores e condutas que as instituições destinaram para ela. Esse lado selvagem exposto diante do processo metamórfico gera o caminho para a mulher alcançar sua essência e sua liberdade seja no comportamento, sobre a sua voz, seu corpo, sendo ela a fazer suas escolhas. Como já fora mostrado na análise contística acima as personagens transgridem pela estética do grotesco por se posicionarem contra o discurso patriarcal e manifestando seu lado excepcional, em busca da sua autonomia desvinculada de regras e normas.

Em “A Noiva do Tigre” seu lado selvagem é apresentado pela uma nova abordagem da personagem feminina em que ela faz suas escolhas, usa da sua voz como incredulidade pela posição do pai e da situação em geral da mulher que viveu muito tempo como um objeto: “[...] Certamente meditei sobre a natureza do meu próprio estado, como eu tinha sido comprada e vendida, passada de mão em mão” (CARTER, 1979, p.41).⁷¹ Há também uma mudança da personagem no que se diz sobre sua sexualidade, vemos uma figura feminina disposta a falar sobre seus desejos mais contidos, sua intimidade, de forma que, possa desmistificar uma relação do sexo sempre ao amor, e que a mulher possa ter direito igual ao homem, ou seja, de fazer sobre sua sexualidade sem ser policiada e marginalizada por isso.

Nos outros contos de Carter, “A Garota da Neve” e “O Lobisomem” o selvagem é mostrado também pela desconstrução da personagem tradicional e pela sua retomada da subjetividade. Na primeira narrativa em questão, a Condessa ganha voz para cessar com a objetificação representada pela jovem que era fruto do desejo do conde. Na segunda narrativa, o lado selvagem acompanha não só pelo distanciamento do discurso patriarcal mas pela personagem ainda continuar com a linhagem de bruxa originada pela avó.

Nos contos de Faro o selvagem também irrompe para revelar uma essência escondida, por exprimir a verdadeira personalidade da personagem através da metamorfose, como acontece em “As flores” e as “Sereias”. A sexualidade também é apontada pela personagem Yara, em “As Sereias”, pois esse ser mitológico “se conecta desde o final da Antiguidade com a falsidade atribuída à mulher no amor, com a luxúria e os perigos e as fantasias da sexualidade” (CARDOSO, 2013, p.79). Quando a personagem completa sua metamorfose, ela permanece descobre seu corpo, a sua essência. Caminhar rumo ao seu descobrimento e se libertar de uma história de opressão é o que querem essas mulheres. Para isso, elas usam sua linguagem e o corpo como linguagem para questionar os padrões e tudo mascaralizou seu íntimo. E se o selvagem está ligado aos instintos, essas personagens transitam em meio a metamorfose para o encontro com o seu inconsciente e sua essência perdida, onde está a sua força e sua liberdade.

Para entendermos a importância desse contato com o lado selvagem como naturalidade da essência humana e, portanto, liberdade de expressão e desejo, consideraremos os fundamentos da psicanalista Clarissa Pinkola Estés que reforça a autonomia feminina com sua natureza selvagem. Segundo Estés (1994) o lobo e a mulher possuem características

⁷¹ “[...] I certainly meditated on the nature of my own state, how I had been bought and sold, passed from hand to hand” (CARTER, 1979, p.41).

semelhantes e que os aproximam: são intuitivos; preocupados com os seus filhotes, parceiros e a matilha; tem facilidade em adaptação e possuem coragem e ferocidade.

A autora salienta que é preciso um resgate da mulher selvagem que é psiquicamente o natural da mulher. O selvagem destacado por ela não deve ser visto como degradante, mas pelo sentido de uma vida natural, onde sua integridade não se exerça nos limites que impedem da mulher estar em unção com sua naturalidade: “essas palavras *mulher* e *selvagem*, fazem com que as mulheres se lembrem de quem são e do que representam. Elas criam uma imagem para descrever a força que sustenta todas as fêmeas. Elas encarnam uma força sem a qual as mulheres não podem viver” (ESTÉS, 1994, p.21). Quando a mulher está ligada ao seu lado selvagem sua força se intensifica, sendo uma mulher criadora, intuitiva e inovadora estando em equilíbrio com seu interior e exterior. Isso é perceptível nas personagens grotescas de Carter e Faro, no qual sua força é estabelecida pela sua voz, seu corpo e comportamentos que transgridem a ideologia patriarcal. Estés (1994) afirma que a “Mulher Selvagem” é a saúde para a coletividade feminina:

Essa mulher não – domesticada é o protótipo de mulher... não importa a cultura, a época, a política, ela é sempre a mesma. Seus ciclos mudam, suas representações simbólicas mudam, mas na sua essência ela não muda. Ela é o que é; e é um ser inteiro. Ela abre canais através das mulheres. Se elas estiverem reprimidas, ela luta para erguê-las. Se elas forem livres, ela é livre. Felizmente, por mais que seja humilhada, ela sempre volta à disposição natural. Por mais que seja proibida, silenciada, podada, enfraquecida, torturada, rotulada de perigosa, louca e de outros depreciativos, ela volta à superfície nas mulheres, de tal forma que mesmo a mulher mais tranquila, mais contida, guarda um canto secreto para a Mulher Selvagem. Mesmo a mulher mais reprimida tem uma vida secreta, com pensamentos e sentimentos ocultos que são exuberantes e selvagens, ou seja, naturais. Mesmo a mulher presa com a máxima segurança reserva um lugar para o seu self selvagem, pois ela intuitivamente sabe que um dia haverá uma saída, uma abertura, uma oportunidade, e ela poderá escapar (ESTÉS, 1994, p.23-24).

Para Estés (1994) a mulher selvagem tem grande força vital, é plena e robusta, assim como o lobo. É a cura e remédio para qualquer mal, a intuição segue em junção a essa mulher selvagem, que “carrega histórias e sonhos, palavras e canções, signos e símbolos” (p. 26). Segundo a autora a Mulher Selvagem é a alma feminina e dito mais ainda, é a própria origem do feminino. A autora ainda aborda sobre a dubiedade da mulher, que esse duplo deve estar em equilíbrio, no qual, não deve estar separados, aflorando um mais do que os outros:

Sozinho, o self mais civilizado vive bem... mas sente uma certa solidão. Sozinho, o self selvagem também vive bem, mas anseia pelo relacionamento com o outro. A perda dos poderes psicológicos, emocionais e espirituais das mulheres tem como origem a separação dessas duas naturezas e a simulação de que uma delas não mais existia (ESTÉS, 1994, p.155).

O corpo da mulher selvagem não é encaixado as normas, tais normas que cultuam um esteticismo duplo do que é perfeito e imperfeito, feio e belo. Esse corpo vai além desse ponto, ele vive de forma expressiva as mudanças, a transformação, deixando de ser só matéria, ele “fala através da cor e da temperatura, do rubor do reconhecimento, do brilho do amor, das cinzas da dor, do calor da excitação, da frieza da falta de convicção” (ESTÉS, 1994, p.251).

Compreendamos essa concepção do corpo selvagem sem a interferência dos padrões de beleza, é o que remete ao grotesco e consecutivamente a imagem das personagens dos contos analisados. O corpo reforça a expressão do grotesco e de escapar de qualquer norma para se entregar a sua essência, ironizando bem sobre o corpo feminino que é muito mais regulado pela construção sócio-histórica. As personagens mostram seu corpo informe, seja pela matéria seja aos preceitos de um sistema regulador.

Em “A Gaivota”, por exemplo, a narradora-personagem usa da sua voz como insatisfação ao seu redor, ela personifica com clareza a noção da mulher selvagem, que reluta para contra sua essência, de poder voar e alcançar vãos altos, e claro, perde a naturalidade de contradição do que é ser uma ave. A alegoria da ave e seu controle para não voar metaforiza sobre a rigidez da sociedade patriarcal que incitou por muito tempo que a mulher se refugiasse no espaço privado, ela foi ensinada a ter também um auto-controle sobre si de forma até mesmo inconsciente para não sair dos eixos. Mas a narradora-personagem em desabafo rebate que pode sair voando sem rumo e desconstruindo “toda a tessitura” e “jogando fora os barbantes”. Eis que sua força é revigorada, como Estés (1994) coloca, por mais que a mulher seja silenciada ou podada, a mulher selvagem volta a sua superfície.

As mulheres selvagens encontradas nos contos de Carter e Faro caracterizam-se na emancipação da sua força e autonomia, mesmo que, algumas vezes e outras tendem a cair na subordinação, elas revigoram-se nesse processo cambiante da metamorfose, de serem grotescas, e que estão se libertando das amarras patriarcais através da linguagem, da sua voz.

Corpo Transgressor/Sexualidade

Orientar a mulher quanto à preservação da sexualidade, de forma que fosse apenas para o matrimônio e para reprodução era uma forma da ideologia patriarcal regular a mulher para não desviar de preceitos engessados na sociedade. Uma das instituições que colocou a figura feminina numa espécie de “bode expiatório” foi à igreja. As proibições acerca do corpo e consecutivamente da sexualidade foram definitivas para a mulher em um contexto que o sexo ligado ao prazer era considerado um pecado imensurável. Caso prolongasse a virgindade e o celibado esta era considerada a mulher perfeita para o matrimônio e dentro das normas mantidas pelo Cristianismo, a mulher oposta a esta visão era a seguidora do diabo:

A mulher era filha e herdeira de Eva, a fonte do Pecado Original e um instrumento do Diabo. Era a um só tempo inferior (uma vez que fora criada da costela de Adão) e diabólica (uma vez que havia sucumbido à serpente, fazendo com que Adão fosse expulso do Paraíso, além de ter descoberto o deleite carnal e o ter mostrado a Adão). Esta visão da inferioridade da mulher era uniformemente divulgada nos tratados teológicos, médicos e científicos, e ninguém a questionava. Por causa de seu caráter maligno intrínseco, a mulher precisava de ser disciplinada (RICHARDS, ANO, p.36).

Vista historicamente como portadora do mal e de uma sexualidade atrativa, segundo Nunes (2000) as mulheres eram mais suscetíveis à indisciplina, “consideradas como “mal maléfico” (p.24). O corpo da mulher é mais marcado que o do homem devido as funções biológicas que ela teve que estar encarregada: a menstruação, a procriação, amamentar, o parto, a menopausa. Além disso, alguns comportamentos, e algumas partes tapadas do corpo ou o mesmo a negação de falar algumas dessas partes reforçam o tabu sobre o corpo (AIRES,1996, p. 84 -85):

O tabu é o proibido, o sagrado, o invulnerável. A violação do sagrado acarreta o castigo divino. A proibição convencional pode ser imposta por tradição ou costume a determinados atos, que tidos como impuros, não podem ser violados sem ocasionar a reprovação e a perseguição moral [...] Cada cultura determina os tabus que lhe são peculiares, havendo diferenciação no que é considerado tabu para um específico povo ou raça, conforme suas crenças e costumes. A sociedade e a educação funcionam, no mais das vezes, como veículos de repressão. A padronização de comportamentos submetidos à pressão de determinandos valores conduz a hábitos de vida e de pensamentos, cuja transgressão é caracterizada como pecado (AIRES, 1996, p.85-86).

Nesse intuito de resguardar a sexualidade feminina, gerações e mais gerações de mulheres cresceram sabendo do seu corpo/sexualidade através do que a cultura dominante sabia. Cresceram sabendo que falar sobre sexo era só para homens. Sentir prazer? Só para eles também. Mesmo que tenham acontecido mudanças a respeito da mulher e o conhecimento sobre seu corpo, estão falando mais abertamente sobre sexo, ainda há aquelas que preferem ainda não falar sobre sexo, por que acredita que isso para elas é pecado ou castigo.

Não só padrões sexistas seguiram as mulheres, mas hoje outras instituições acercam-se em regular nas escolhas da mulher afrontando-nas a serem livres e felizes com seu corpo. Os padrões da estética estão aí e geram mais e mais mulheres insastifeitas consigo mesmas para alcançarem o tão sonhado corpo. Citando Estés novamente, a autora fala sobre essa política de seguir o corpo perfeito distanciando do corpo natural:

O que acontece é que críticas ásperas a respeito da aceitabilidade do corpo criam uma nação de garotas altas corcundas, de baixinhas sobre pernas de pau, de mulheres avantajadas vestidas como se estivessem de luto, de outras muito magras que tentam se inflar como serpentes e vários outros tipos de mulheres que se escondem. Destruir o vínculo instintivo da mulher com seu corpo natural subtrai-lhe a confiança. Faz com que ela insista em descobrir se é uma boa pessoa ou não, e baseia sua auto-estima na sua aparência em vez de na sua essência. Ela é pressionada a gastar sua energia preocupando-se com a quantidade de alimento que consome, com os números na balança ou na fita métrica. Essa destruição lhe dá uma ideia fixa e influenciada tudo o que ela faz, planeja e prevê. No mundo instintivo, é inconcebível que uma mulher viva absorta desse jeito com sua aparência (ESTÉS, 1996, p. 255).

A autora ainda complementa que o corpo não é igual, pois sua beleza está na diversidade de variar entre suas formas e contornos, a sua natureza se cabe em cada um ser o que é: “Não pode haver apenas um tipo de ave canora, apenas uma variedade de pinheiro, apenas uma qualidade de lobo. Não pode haver apenas um tipo de bebê, de homem ou mulher. Não pode haver apenas um formato de seio, de cintura, um tipo de pele” (ESTÉS, 1996, p. 253).

As personagens de Angela Carter evoluem nesse conceito de Estés, desmistificam o maniqueísmo, a idealização da beleza e a meiguice das princesas. Não precisam do sexo oposto para decidir sobre qual caminho seguir ou serem salvas, elas mesmas resolvem seus conflitos sabem que os monstros são reais, que podem também mudar sua realidade e que serem chamadas de bruxa, de fera ou qualquer de outra nomeação que não as degridem, o que era veneno, agora vira antídoto para elas.

Em Carter, vemos uma Fera que não aparenta tanto ser Fera, que usa uma máscara, uma espécie de simulacro humano para se esconder, enquanto a personagem feminina, não esconde seu lado selvagem, pelo contrário, aos poucos vai mostrando sua natureza, desejos, gostos, e suas intenções: “Eu desejei ter rodado no feno com cada rapaz na fazenda do meu pai, para desqualificar-me desta humilhante pechincha. Por ele querer tão pouco era a razão pela qual eu não podia dar; Eu não precisava falar para a besta para me entender” (CARTER, 1979, p. 40).⁷²

Há uma condessa que resiste às decisões do conde. E com isso a condessa intima o conde a desfazer do seu desejo de ter uma “uma garota tão vermelha quanto sangue”. O corpo que derrete no conto é o corpo que não se adere ao vitimismo e nem a objetificação do feminino, que não quer caber as normas e nos sacrifícios de ser perfeito. E por fim também, há uma nova chapeuzinho que sabe lidar com o lobo, também não precisa da figura masculina para se livrar dele. Pode escolher ser a neta da bruxa e ir mais além, ser até a bruxa, se preferir. Ser livre sem rótulos, onde sua força nasce na exuberância da sua real essência. Foram nesses avanços que a mulher foi conquistando seu espaço para falar sobre si, seu corpo, e reformulando significados e empoderamento em cima dessas classificações vistas como o lado negativo para a mulher.

Por meio da literatura das duas escritoras, vemos que as personagens vão usando da linguagem para falar das suas vivências, do seu inconsciente e tendo compreensão sobre o seu corpo e suas mudanças, resgatando a sua individualidade. Como exemplo disso, a personagem Yara do conto “As Sereias” vai aos poucos se desligando do meio familiar, pois a sua verdadeira natureza vai falando mais alto e se intensificando a ponto dela não conseguir mais reprimir sua verdadeira essência. Assim, como acontece com Rosa em “As flores”, que vai aos poucos revelando sua natureza ligada as flores e, sempre feliz e contente, aceita a sua natureza sem alarme, a jovem não se abala pelas transformações que a invade. Com isso, vemos uma representação feminina nas personagens que conhecem suas fraquezas e tornam o inconsciente como parte da sua personalidade. Estar consciente sobre sua natureza e revela-la, é estar plena consigo mesmo, de saber usar sua força, pois ela vem também do íntimo, e que a beleza não se limita a padrões, mas sim na amplitude da diferença. Negar o corpo, é negar o seu ser, a sua essência, sua voz, por isso, a mulheres encontradas na ficção de Carter e Faro desprenderam-se do seu passado, não como esquecimento, mas fizeram dele fonte de

⁷²“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, 1979, p.40).

denúncia e da palavra sua criação de um sujeito que existe e sabe que sua existência não deve ser mascarada por normas que a delimita pela relação com o sexo oposto.

A Linguagem

Colocar a linguagem como ponto de contato entre ambas as escritoras é frisar a importância desta no processo de transformação e tomada de posição para a individualidade. É por ela que notamos as transformações, as nossas metamorfoses sociais e individuais e assim vamos agregando um autoconhecimento sobre si e sobre o outro. Lembremos-nos de uma figura feminina que usou da palavra como sua salvação: Sherazade. Ela que arquitetou minuciosamente sua narrativa para entreter a curiosidade do sultão pelo fervor do suspense. As personagens analisadas neste estudo usam da linguagem para sua salvação e para vencer conflitos que fizeram-nas silenciar por muito tempo. Mesmo que caíam ainda nas armadilhas originadas do sistema patriarcal, elas continuam a lutar, e agora não emudecem, tem a voz como arma para todo tipo de opressão. A linguagem para estas personagens desempenha um ato de transgressão e de questionamento de padrões. Os símbolos também contribuem para compor o grotesco feminino e acentuar as expressões do inconsciente. Através da palavra as personagens buscam sua identidade e rompem com a ordem social:

Colocado o problema, a mulher, enquanto anunciadora, assume a tarefa de requisitar sua própria voz – recalcada durante centenas de anos – e de fazer valer sua existência por si mesma, através de uma linguagem que tenderá (por direito e também por dever) a sair das malhas do discurso institucionalizado: a visão da mulher sobre o mundo e a sociedade que a cercam, sobrepujando outra, anterior que procura cercear a quase totalidade de seus movimentos de emancipação (BORGES,2013, p. 60).

A mulher foi emudecida por muito tempo, sua libertação é alçada com a imposição da linguagem e pelo seu processo de criação para uma nova realidade. Não foram apenas as personagens que foram entrando ao ritual metamórfico, todavia, a linguagem passa também juntamente pela metamorfose para se identificar com essa mulher que agora fala sobre si, que questiona sobre seu redor, e que não é “Maria que vai com as outras”. A linguagem vai se elevando junto das transformações da identidade das personagens.

Nos contos analisados, a linguagem toma força não só quando as personagens se posicionam ativamente usando sua voz para questionar paradigmas e revelar sua força e independência. Nas narrativas “A noiva do tigre” e “A garota da neve” de Angela Carter,

averigua-se a linguagem por esse confronto das personagens com a história e o modelo feminino composto nas histórias tradicionais:

Contos da carochinha, medos de infância! Eu sabia muito bem a razão do medo que aconchegantemente me excitava com maravilhosas superstições da minha infância no dia em que minha infância terminou. Por agora minha própria pele era meu único capital no mundo e hoje eu faria meu primeiro investimento (CARTER, 1999, p. 92).⁷³

A condessa a todo o momento impõe sua voz numa espécie de mostrar sua autonomia e decisão de sua vida, o que não acontece com a garota, por não ter voz, acaba derretendo e deixando de existir: "Apanhe-me uma", disse a condessa para a garota. 'Isso não lhe posso negar ', disse o conde. Então, a garota pega uma rosa; pica o dedo no espinho; sangra; grita; cai" (CARTER, 1999, p. 162).⁷⁴ Em "A gaivota" de Augusta Faro, a personagem-narradora tem um comportamento um tanto inconformado por querer conter suas asas e assim não querer ir voar. Neste sentido, a linguagem aparece diante da sua fala para explicar os motivos de não voar, sendo ela própria a contar sua insatisfação de "segurar suas asas" (FARO, 1999, p.63).

Mas a linguagem aparece também por meio dos símbolos (que revelam o inconsciente e o reprimido) e nas situações insólitas como forma de mostrar essa ressignificação da mulher. Nos contos "As flores" e "A noiva do tigre" o corpo grotesco das personagens fala e ganha significados de refúgio e transgressão para que elas possam ir ao encontro da sua verdadeira identidade:

Outros fenômenos foram aparecendo, por exemplo: certo dia a menina se aprontava para um baile, quando seu pai veio chama-la. Rosa estava diante do espelho prendendo o brinco dourado de pingente. O pai viu bem no espelho o lindo rosto da filha feliz, mas no instante seguinte ele viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha, aveludada, cheia de fescor. [...] Cada vez mais deu para notar que Rosa expelia o cheiro de flor pelos poros, dias mais, dias menos (FARO, 1999, p.54).

E cada golpe de sua língua arrancou pele após pele sucessivamente, todas as peles de uma vida no mundo, e deixou para trás uma patina nascente de pêlos brilhantes. Meus brincos voltaram a ser água e escorreram pelos meus ombros; Eu retirei as gotas da minha bela pele (CARTER, 1999, p.111).

⁷³"Old wives' tales, nursery fears! I knew well enough the reason for the trepidation I cosily titillated with superstitious marvels of my childhood on the day my childhood ended. For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment" (CARTER, 1979, p.56).

⁷⁴"'Pick me one,' said the Countess to the girl. 'I can't deny you that,' said the Count. So the girl picks a rose; pricks her finger on the thorn; bleeds; screams; falls" (CARTER, 1979, p.92).

Até a estrutura estilística das narrativas se moldaram as mudanças, cada autora usa da sua linguagem individual e particular para falar de personagens com características singulares, que não aceitam a marginalidade, dispostas a encontrar sua essência perdida, uma natureza selvagem que é natural delas.

Conforme as personagens vão assumindo sua natureza grotesca, vão abolindo todo tipo de repressão, mantendo um olhar cuidadoso para si, pros seus desejos e sentimentos, deixando que eles sobressaiam e seja também sua porta-voz. Nota-se que o corpo também fala quando as próprias personagens estão inertes ao silêncio, o seu corpo resolve exprimir o inconsciente, que também condiz a sua verdade.

Com esse novo olhar para realidade, para o comportamento feminino, e para relação homem-mulher declarado pela linguagem, a figura feminina pode escrever sobre sua história, manifestando seus impulsos, pois negá-los faz com que renegue também sua força. Sendo narradora, sua história ganha tamanho significado, pois exorciza uma vida consumada pela misoginia e violência. A medida que expõe a sua essência vai caminhando a ter melhor compreensão sobre as suas escolhas, ganhando liberdade, e trabalhando na sua auto-estima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim caminham as personagens carterianas e augustianas, em uma constante metamorfose ambulante. Nesse caminho seguem em parceria com o fantástico e o grotesco, aspectos que deram determinação para que as figuras femininas transgredissem diante do discurso patriarcal.

Lembremos que, a motivação desse trabalho teve como base principal investigar pelo âmbito do fantástico, a subversão das personagens intermediada pelo grotesco. Para essa investigação apresentamos no primeiro capítulo o Fantástico e suas modalidades afim de que fosse mostrado esse apelo subversivo caracterizante do próprio gênero. Destacamos ainda as mudanças que o gênero e suas expressões apresentam dentro do Modo Literário. Tal designação que ampliou na maneira de enxergar sobre inúmeras narrativas que convocam elementos fantásticos.

Mais adiante, o grotesco serviu de mediação para no nosso segundo capítulo, onde averiguarmos sobre essa estética que possui inúmeras definições e assim embasamos as colocações de Kayser e Bakthin. Ambos tomam posições diferentes para designação do termo, sendo que, Kayser o define por uma linha de que o grotesco é o mundo que se tornou estranho, enquanto Bakthin o define pela perspectiva da visão carnavalesca. Todavia, os dois se aproximam pela ideia de que o grotesco é uma categoria que subverte padrões, vinculando-o ao monstro. Nesse mesmo item, abordamos ainda sobre o grotesco em relação à figura feminina, ou seja, quais aspectos, comportamentos, características e até mesmo representações femininas que aproxima a mulher do grotesco podendo observar que o termo serviu por muito tempo numa construção histórica e cultural como característica de depreciação para o ser feminino.

Sendo assim, quando analisamos as personagens e nos detemos em um olhar mais estreito sobre elas e para tudo que a mulher vivenciou diante da opressão, percebemos que a conquista da sua individualidade estava nesse caráter do grotesco e da subversão diante da ideologia patriarcal. Nisso podemos atentar na ressignificação do termo grotesco mudando sua confirmação de algo ruim, diferente e desconceituoso para um veículo da autenticidade do feminino. Tanto o termo foi proposto para ganhar essa ressignificação como a própria figura feminina nas narrativas também foi caminhando nessa busca de um novo sentido para suas vidas.

As figuras femininas analisadas colocaram a sua voz de frente, decidiram mudar posicionamentos construídos socialmente e desmitificaram com a ideia de que o grotesco compete na irregularidade do ser, ou até mesmo como algo negativo. Aqui, o grotesco não sai como elemento de degradação ao feminino, pelo contrário, se compõe como aliado e libertação da mulher do seu ser de origem: o selvagem.

No percurso das histórias vemos por parte das persoagens inconformidade e alívio. Inconformidade por terem elas vivido tanto tempo presas a um sistema que as privaram de entrar em contato com o espaço público, sendo caracterizadas e apresentadas universalmente pelo sexo oposto, restando o seu silêncio. Por outro lado, se sentem aliviadas por estarem expulsando todas as sensações reprimidas, por usarem sua voz, seu corpo, tendo nas suas escolhas o direito de ser o que quiser.

Em alguns momentos, as personagens parecem estar sujeitadas ainda nas bases do patriarcado, porém se não posicionarem recairão nas margens do estereótipo e serão objetos novamente. Para debaterem as relações sexistas e saírem do quadro de passividade, as personagens transitam fisicamente e metaforicamente pelo processo da metamorfose. Sendo assim, há personagens que desvinculam o sexo do amor matrimonial, como por exemplo, a personagem “Bela” em “A noiva do tigre” que sabe que pode ser Fera também, e pode expor essa ferocidade exteriormente. No conto “A garota da neve” percebe-se uma condessa que também quer desmistificar a concepção de maquiagem, e para isso usa sua voz para decidir sobre seu destino, mesmo que para isso tenha que se livrar da rival. Quando o corpo da jovem-objeto derrete indica que não existe a personificação da personagem tradicional. A chapeuzinho de Carter decide ela mesma manusear a faca para matar avó sendo outra referência que rompe com o discurso de passividade encontrado nas histórias clássicas, no qual a avó tem apenas duas saídas: comida pelo lobo ou salva pelo lenhador. Em o “Lobisomem”, o significado de bruxa no conto é reavaliado e transformado também, dando o sentido de liberdade e independência. Pelos caminhos das narrativas analisadas de Augusta Faro, vimos em “As Flores” a personagem Rosa que desde seu nascimento vive experiências sobrenaturais que a difere da coletividade, mas que aceita com naturalidade a essas manifestações ilógicas. Parece saber desde o princípio o que está por vir. Ela vai se desvinculando dos padrões que policiaram o corpo feminino. Aos poucos seu corpo vai sendo ambiente para transpor o reprimido e se libertando da ordem social. A personagem Yara, do conto “As Sereias” também desprende do espaço privado, o silêncio torna-se linguagem também para denunciar uma vida regrada na violência doméstica. Assim, a sua trajetória vai sendo transferida do espaço doméstico para o espaço público, até atingir sua liberdade pela

metamorfose em sereia. Por último, em “A gaivota” tematiza bem o conflito que a personagem se encontra de querer ser livre das rédeas de padrões para expor suas escolhas e sua real natureza. Quando ela se nega a voar, pode representar a mulher que viveu sempre nessa fronteira de querer revelar livremente seus desejos e vontades, mas que devido o policiamento das regras impostas teve que se privar e se conformar com a sujeição diante das normas. Ela sabe que deve voar, alçar grandes voos, mas quer se abster disso. A metáfora de prender as asas e não voar é uma assemelhança da vida da mulher que aprendeu que o inconsciente não deve ser revelado, pois nele é a morada de todos os pecados e danações do feminino.

Tendo como objetivo de apontar os pontos de aproximação e diferenças entre as duas escritoras, notamos que diante de tantas histórias e personagens diferentes, há uma mesma tensão, ou seja, questionamento da cultura de opressão e seus padrões e normas em todas as instâncias que regulam o sujeito e as minorias que contradizem a ordem. Percebemos que as mulheres de Angela Carter e Augusta Faro tem seu lado comum de dar vazão ao seu lado bestial/selvagem e isso contribui piamente no seu caráter de ser livre. Não só Carter revisita os contos tradicionais possibilitando a desconstrução do discurso dominante e na transformação deste, mas ambas as escritoras usam elementos maravilhosos de gêneros consagrados, dando uma nova leitura que descontrói o peso patriarcal. Esse interesse das escritoras em usarem o recurso da fantasia com seres sobrenaturais, e porque não dizer também mágicos que lembram as narrativas populares, faz com que as autoras confrontem o medo numa espécie que, segundo Marina Warner, “voltam para o fantasma do Outro masculino e o reconhecem, seja tornando-o transparente e seguro, o eu refletido como bom, seja livrando-se disso (dele) pela destruição ou transformação” (1999, p. 311). Dito isso, a metamorfose ganha força nos textos das escritoras como processo que pode significar amplamente tanto na transformação para um corpo híbrido quanto numa metamorfose que dita na mudança da linguagem, que agora, a voz é tomada pela figura feminina dando um novo significado para história da mulher, colocando em confronto os ideais de antes e, portanto, e os ressignificando. A metamorfose, o lado selvagem, o corpo e a sexualidade foram os aspectos que configuraram uma linha na caracterização grotesca das mulheres que centram as narrativas. Reforçamos a ideia de que esses elementos foram basilares para a totalidade do ser feminino e para aflorar as manifestações do inconsciente que é fonte também de força e autonomia.

O grotesco também vai se intensificando e revelando o lado instintivo das personagens, o lado selvagem, mas não como aspecto que aponte a desviação ou depreciação da figura feminina, mas se alia na busca da vitalidade feminina. E para isso, os símbolos ganham papel importante, pois também acentuam e jogam para fora esse reprimido que ganham significados além do literal.

As narrativas utilizaram da linguagem, do fantástico, dos símbolos e da relação da mulher com o meio social para construir essa imagem grotesca do feminino. As personagens transgridem a medida que conhecem o poder da linguagem, que se compactua com a metamorfose e na aceitação do corpo grotesco. Conforme vão aproximando da sua natureza selvagem se distanciam do elo patriarcal e seu valores moralistas. Podemos dizer que, a subversão feminina é mais enfática nas ficções analisadas de Angela Carter enquanto nas narrativas de Augusta Faro vemos a subversão de maneira mais sugestiva. Contudo, todas as personagens caracterizam as suas singularidades pelo grotesco.

Em meio ao grotesco as personagens liberam seus desejos negados indo ao encontro da sua autonomia e esse encontro parece afirmar a mulher na condição de escolher sempre o outro lado: o desvio. Mas cremos que, retratar como desvio é ainda colocar a mulher numa situação a margem, sendo que, aquilo que se considera como desvio foi construído culturalmente e historicamente para pôr a mulher em vigilância e fazer que não rompa com os padrões. Acreditamos além do seu significado limitante, ou seja, que não se trata de um desvio, mas um realçe da autenticidade feminina, que difere a do homem. Ao reestabelecer a conexão com o selvagem também se torna saudável para que a mulher esteja plena consigo mesmo como fizeram as representações femininas nos contos que revigoraram seu lado selvagem para que os instintos compusessem na sua personalidade. Aqui, é notável considerar que a atribuição do resgate do selvagem também se reformule em não afirmar em um significado pejorativo, mas de força a figura feminina.

O uso do modo Fantástico e mais propriamente pela escolha do Realismo Mágico desmascara a fantasia que contem pinceladas fortes de uma realidade cheia de questionamentos sociais e sexistas. O Fantástico nos dá a base para a subversão feminina aconteça, pois a expressão já tem na sua característica estilística de romper com a ordem.

Por fim, percebemos que o grotesco foi de refúgio à denúncia, deu liberdade aos instintos reprimidos das personagens onde elas puderam reafirmar sua subjetividade e assim subverter o patriarcado e suas normas que esculpiram modelos e comportamentos para a mulher seguir. Mesmo que horas e outras vemos resquícios de subordinação das personagens femininas, por outro lado há a resistência e o confronto daquilo que as marginalizam, pois elas

questionam, inquietam-se e vão em busca da sua aceitação. As personagens puderam escolher seu próprio destino, falar sobre seus corpos, e mais do que falar, escolher qual corpo querer, se possível, fora das regras de um corpo perfeito.

REFERÊNCIAS

AMIS, Kingsley. **New Maps of Hell**. London: New English Library, 1961.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1973.

ATTEBERY, Brian. **The Fantasy Tradition in American Literature**. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

BADDELEY, Gavin. **Goth Chic: um guia para a cultura dark**. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BALANDIER, Georges. **Homens e Mulheres ou a Metade Perigosa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p. 183-192, jul./dez. 2008.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vozes: Petrópolis, 1987. Vol. 3.

BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, p. 83-104

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Westport/Connecticut: Greenwood Press, 1994.

BORGES, Luciana. A paixão bendita: erotismo e personagens femininas na ficção de Augusta Faro. In:_____. **Augusta Faro: contemplações críticas**. Organizadores Clovis Carvalho Britto e José Humberto R. dos Anjos. 1 ed. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014. p. 113-131

_____. O corpo e suas vias ou as cruces de um domingo vazio. In: _____. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013, p. 151-206.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOZZETTO JUNIOR, André. Moralidade e fantasia: as versões clássicas de “Chapeuzinho Vermelho” e seus leitores pressupostos. **Revista Litteris**, Niterói, n. 2, maio, 2009. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/moralidade_chapeuzinho_vermelho.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2016

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas. In: _____. LEONEL, Maria Célia; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni (Org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 13-48 .

CARDOSO, Roseane Maria. **Princesas que viram monstros**: o corpo feminino no conto de fadas. 1 ed. Curitiba: Appris, 2014.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Mexico: Cia General de Ediciones S. A., 1967.

CARTER, Angela. A garota da neve. In: _____. **O quarto do barba-azul**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 161-162.

_____. A noiva do tigre. In: _____. **O quarto do barba-azul**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 161-162.

_____. **Expletives Deleted**: Selected Writings. Londres: Chatto & Windus, 1992.

_____. O lobisomem. In: _____. **O quarto do barba-azul**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 193-195.

CARTER, Angela. The Tiger's Bride. In: _____. **The Bloody Chamber**. Penguin Books, 1979, p.51-67.

_____. The Snow Child. In: _____. **The Bloody Chamber**. Penguin Books, 1979, p.91-92.

_____. The Werewolf. In: _____. **The Bloody Chamber**. Penguin Books, 1979, p. 108 - 110.

CEIA, Carlos. Conto de fadas. In: _____. **E-Dicionário de Termos Linguísticos**. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLARK, Robert. **Angela Carter's desire machine**. *Women's study*. 14.2, 1987.

COALLA, Francisca Suárez. **Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares**. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**: Símbolos, Mitos, Arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

CURADO, Maria Eugênia; SANTOS, Salvador Antônio do Nascimento; AMARAL, Natállya de Freitas. Poéticas da modernidade em Augusta Faro. In:_____. **Augusta Faro**: contemplações críticas. Organizadores Clovis Carvalho Britto e José Humberto R. dos Anjos. 1 ed. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014. p. 85-95.

DELBAERE-GARANT, Jeanne. Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English. In: _____. ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Org.). **Magical Realism**: theory, history, community. Durham e London: Duke University Press, 1995, p.249-263.

D'HAEN, Theo Louis. Magical Realism and Posmodernism: Decentering Privileged Centers. In:_____. ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (Org.). **Magical Realism**: theory, history, community. Durham e London: Duke University Press, 1995, p. 191-208.

DOBY, George. **Eva e os Padres**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**: ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Tradução de Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.

DUNCKER, Patrícia. **Re-imagining the fairy tales**: Angela Carter's bloody chambers. Literature and history: Spring, 1984.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. “O corpo jubiloso: a carne selvagem”. In: _____. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução de Waldéa Barcellos; consultoria da coleção, Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 250-261.

ESTEVES, Antônio; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: _____. **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF/EdUFF, 2005. p. 393-414.

FARO, Augusta. “As flores”. In: _____. **A Friagem**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p. 45-58.

_____. “A Gaivota”. In: _____. **A Friagem**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p.59-64.

_____. “As Sereias”. In: _____. **A Friagem**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p.83-104.

_____. Escritoras Goianas. In: _____. **União Brasileira de Escritores**. UBE - Seção Goiás, 2010. Disponível em: <<http://www.ubebr.com.br/post/homenagens/escritoras-goianas->> Acesso em: 15 maio 2016.

FERNANDES, José. “A revolução do gênero”. In: _____. **Augusta Faro: contemplações críticas**. Organizadores Clovis Carvalho Britto e José Humberto R. dos Anjos. 1 ed. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014. p. 17-32.

_____. “Texto de contracapa”. In: _____. FARO, Augusta. **Boca benta de paixão**. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2007.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. “Ideias fundadoras da tradição antifeminista medieval: da fisiologia de Aristotéles às etimologias de santo Isidoro de Sevilha”. In: _____. **A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção**. Organizadores, Luciana Borges, Pedro Carlos Louzada Fonseca. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1979.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. C.P, 4, Tradução de Alix Strachey, 1925, p. 368-407.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GIL, José. **Monstros**. Trad. de José Luís Luna. Quetzal Editores: Lisboa, 1994.

GOÈS, Lucia Pimentel. **Introdução a Literatura infantil e juvenil**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

GONÇALVES, Albertino. **O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco**. **Comunicação e Sociedade**, v. 4, 2002, p. 117-130.

GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando. In: _____. **Conversas com Cortázar**. Trad. Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 36-50.

GRIMM, Brothers. The brothers Grimm and their fairy tales. In: _____. **Grimms' fairy tales**. Penguin popular books. London: Penguin Books, 1996. p. 11-16.

GUNN, James; CANDELARIA, M. **Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction**. Toronto: Scarecrow Press, 2005.

HALL, Stuart. **Identidade e pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HARPHAM, Geoffrey Galt. **On the grotesque: strategies of contradiction in Art and Literature**. 2 ed. Aurora: The Davies Group Publisher, 2006.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. Fantaisies à la manière de Callot (1808-1815), Contes nocturnes (1815-1817). In: _____. **Contes d'Hoffmann**. Traduction de H. Egmont, M. Laval, A. Béguin e A. E. de la Maëstra. Préface de A. Béguin. Paris: Club des Libraires de France, 1956. v. 1.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. O realismo mágico. In: _____. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 54-73.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Frio e calor em "A friagem". In: _____. IGNÁCIO, Ewerton de Freitas; LUIZ, Ademir; SILVA, Carlos Augusto (Org.). **Uma antologia do conto goiano contemporâneo**. Goiânia: Kelps/UEG, 2013. p. 75-77.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas; ANDRADE, Émile Cardoso. Insulamento e solidão em *A Friagem*, de Augusta Faro. In: _____. **Augusta Faro: contemplações críticas**. Organizadores Clovis Carvalho Britto e José Humberto R. dos Anjos. 1 ed. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014. p. 44-53.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. São Paulo: **Novos Estudos CEBRAP**, n. 12, p. 16-26, jun. 1985. Disponível em: <http://dc129.4shared.com/download/59319246/c4f56909/Fredric_Jameson_PsModernida.doc>. Acesso em: 13 mar. 2016.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**. An Essay on Abjection. Translatede by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1985.

LANDRUM, Larry. **American mystery and detective novels**. Connecticut: Greenwood Press, 1999.

LEWALLEN, Avis. Wayward girls but wicked women? In:_____. DAY, G.; BLOOM, C. Ed **Perspectives on pornography**. London: Macmillan, 1988, p.144-158.

LIMA, Maria Lúcia Chaves; MÉLLO, Ricardo Pimentel. **As Vicissitudes da Noção de Gênero**:por uma concepção estética e antiessencialista. Gênero na Amazônia, Belém, n. 1, jan./jun., 2012.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. Patemização: emoções e linguagem. In:_____. MACHADO, Ida Lúcia; MENDES, Emília; MENEZES, William. **As emoções no discurso** (Org.). Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. v. 1.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Horror sobrenatural na literatura**. New York: Dover Publications, 1973.

MENON, Maurício Cesar. **Entre sombras e ruínas – o espaço gótico em “O Impenitente”, de Aluísio Azevedo**. In:_____. I congresso internacional de pesquisa em letras no contexto latino-americano e x seminário nacional de literatura, história e memória, **Revista de Literatura, História e Memória**, vol 7, nº 10, Cascavel/PR. :UNIOESTE, 2011, p. 145-158.

MONTEIRO, Maria Conceição. **Na aurora da modernidade**: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky**: Science Fiction, Utopia, Dystopia. Boulder: Westview Press, 2000.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero.In:_____. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.8, n.2, p.8-41, 2000.

NODIER, Charles. Du fantastique em littérature. In: _____. JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970, p.119-138.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. A Friagem: o discurso do estranhamento. In:_____. OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **O espaço da crítica III**. Goiânia: Editora da UFG, 2009.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In:_____. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. **O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

PINTO DA SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo. **Da literatura, do corpo e do corpo na literatura**: Derrida, Deleuze e Monstros no Renascimento. Universidade de Évora, 2007.

POE, Edgar Allan. In: _____. KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 75.

QUINTEIRO, Silvia. Monstros: criação ou “mo(n)stração”? **Revista ESGHT/UAL**, nº6, 2000.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp: 2001.

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

RAPUCCI, Cleide Antonia. **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.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Tradução de Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ROAS, David. **Lo fantástico como desestabilización de lo real**: elementos para una definición. Universidad Carlos III de Madrid: Madrid, 2009. p. 94-120.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. London: Routledge, 2006.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol, A visão grotesca. In: _____. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUSHDIE, Salman. Prefácio. In: _____. CARTER, Angela. **O quarto do barba-azul**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Tradução de Talita M.Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, Joan. **O gênero como uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade, n.2, p. 71 – 99, 1990.

_____. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Traduzido para o português por Christine Ruffino Dabat e Maria Betânia Ávila do texto **Gender**: a useful category of historical analysis. In: **Gender and the politics of History**. New York: Columbia University Press, 1988.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **As imagens do realismo mágico**, Niterói, n. 16, 1. Sem. 2004, p.117-132.

SAMUELS, Andrew. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/listaver.htm>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: A Lua Negra**. Tradução de Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Alexander Meireles da Silva. Introdução. In: _____. LE FANU, Sheridan. **Carmilla: a vampira de Karnstein**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010, p.20-21.

SILVA, Alexander Meireles da. **O desenvolvimento da literatura infantil contemporânea**. Revista do ISAT, São Gonçalo, v. 4, 2006.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Maud, 2002.

SPINDLER, William. **Realismo mágico: uma tipologia**. Tradução de Fábio Lucas Pierini do original inglês "Magic realism: a typology", de William Spindler. Fórum for modern language studies, Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85.

STEWART, Susan. **On longing: narratives of miniature, the gigantic, the souvenir, the collection**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**. Edição comentada & ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Versão brasileira à partir do espanhol: Digital Source, 1981. Disponível em: <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 10 ago.2016.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. Histórias de mulheres e de Goiás. In: _____. **Revista Veja**, 24 de maio, 1999.

WARNER, Marina. **Da Fera á Loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Tradução Thelma Mé dici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WYLER, Vivian. Prefácio. In: _____. CARTER, Angela. **O quarto do barba-azul**. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. ix- xix.