

A CRÍTICA LITERÁRIA EM MANUSCRITOS DE ANGELA CARTER: CONSIDERAÇÕES SOBRE A *CÂMARA SANGRENTA* E OUTROS CONTOS¹

LITERARY CRITICISM IN MANUSCRIPTS BY ANGELA CARTER: CONSIDERATIONS ABOUT *THE BLOODY CHAMBER* AND OTHER TALES

Isadora Saraiva Vianna de Resende Urbano²

RESUMO: O artigo investiga as notas de documentos manuscritos de Angela Carter sobre seu conto *A câmara sangrenta* e sobre outros contos a ele relacionados. Defendemos o argumento de que tais notas indicam uma posição crítica assumida pela autora, permitindo ao leitor de hoje um vislumbre sobre seu procedimento literário. Além disso, a partir desses documentos, pode-se inferir muito a respeito de outros discursos sobre os quais Carter se detém, especialmente no que tange às temáticas ligadas às pautas de gênero, às articulações do poder entre a sexualidade e a violência e às recorrências encontradas em diversas histórias que versam sobre essa mesma temática, como o clássico *Barba azul*, o mito de Pandora e a queda de Eva.

Palavras-chave: Angela Carter. *A câmara sangrenta*. Manuscritos. Contos de fadas. *Barba azul*.

ABSTRACT: The article investigates the notes in Angela Carter's handwritten documents about her short story *The bloody chamber* and other related tales. We defend the argument that such notes indicate a critical position taken by the author, which allows today's reader to catch a glimpse of her literary procedure. In addition, from these documents it is possible to infer a lot about other discourses on which Carter dwells, especially with regard to themes related to gender agendas, the articulations of power between sexuality and violence and the recurrences found in several stories that deal with that same thematic, like the classic *Bluebeard*, the myth of Pandora and the fall of Eve.

Keywords: Angela Carter. *The bloody chamber*. Manuscripts. Fairy-tales. *Bluebeard*.

¹ Artigo recebido em 19 de abril de 2020 e aceito em 24 de junho de 2020. Texto orientado pela Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto (UFMG). O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

² Mestranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFMG.



INTRODUÇÃO

A câmara sangrenta e outras histórias, da autora britânica Angela Carter, foi publicado pela primeira vez em 1979, com o título original *The bloody chamber and other stories*. A coletânea trazia dez contos de inspiração facilmente reconhecível para os leitores, apoiados em tradicionais contos de fadas internacionalmente conhecidos, como *Barba azul*, *A bela e a fera*, *Branca de neve*, *A bela adormecida* e *Chapeuzinho vermelho*.

Carter se colocou veementemente contra a ideia de que seus contos seriam releituras de contos de fadas, ou, ainda, contos de fadas para adultos, defendendo a posição de que seriam novas histórias, originais, e não versões daquelas já conhecidas (SIMPSON, 2020). Em *Notes from the front line*, Carter chega mesmo a definir *A câmara sangrenta* como “um livro de contos sobre contos de fadas”.³ (CARTER, 1997). Partindo desse pressuposto em sua formulação teórica, os contos publicados por Carter forneceram aos leitores uma gama de argumentos que os ajudaria a elucidar diversos elementos já presentes nas narrativas tradicionais, e, nesse sentido, o trabalho **literário** de Carter pode também ser considerado um trabalho **crítico**, uma vez que atua como um catalisador para se ler tanto contos de fadas como outras histórias conhecidas. Assim, evidencia-se aquilo que ela mesma chamou de “conteúdo latente” dessas narrativas (SIMPSON, 2020), o qual teria sido usado como ponto de partida para a composição das histórias de *A câmara sangrenta*.

Nesse processo, algo dessa latência passou a ser manifesto nos contos da coletânea de Carter, e talvez seja justamente nessa aparição, nessa **manifestação**, que possamos encontrar o fundo de seu caráter crítico, considerando o trabalho de escrita da autora como sendo, também, e principalmente, um trabalho de interpretação e reelaboração metaliterária. Em vista disso, caberia ao leitor, ou ao menos ao leitor crítico, a tarefa de não apenas ler os contos de *A câmara sangrenta*, mas também atentar para as transformações produzidas na história, seus efeitos, suas prerrogativas, e a forma como essas mudanças se articulam com a estrutura conhecida dos contos tradicionais.

Para essa investigação, decidimos recorrer a uma espécie de documento de grande valor: notas manuscritas deixadas por Angela Carter, agora de posse da Biblioteca Britânica, que disponibilizou parte desse material no seu acervo digital *on-line*. Em razão da dimensão desses documentos e do espaço de que dispomos, contudo, é preciso ressaltar que trabalharemos apenas com algumas

³ No original: “a book of stories about fairy stories”. (Todas as traduções feitas neste artigo são de autoria de Isadora Urbano).



notas selecionadas, que parecem indicar interpretações frutíferas quanto ao conto em questão e aos seus correlatos.

Na primeira seção deste artigo, *Carter em perspectiva*, iremos abordar um pouco das concepções da autora a respeito de seu trabalho e seus objetivos literários. Passando à segunda parte, *Atrás do texto em A câmara sangrenta*, trataremos das notas a respeito do conto em questão. Na terceira, *Contos de fadas, leituras de Carter*, iremos refletir sobre seus apontamentos gerais a respeito de contos de fadas, reunidos nos manuscritos que se encontram sob o título de *Angela Carter's manuscript notes on fairy tale material* (CARTER, 2020a).

A intenção desta investigação não é, como se poderia supor, a de uma pesquisa arquivística em minúcias dos estudos em genética, e sim a de obter algumas pistas sobre as percepções de Carter a respeito dos contos de fadas e da sua proposta autoral, de modo a mais bem compreender suas premissas, sua posição como autora crítica e o alcance de seu trabalho literário, bem como investigar seus procedimentos teóricos. Quanto a essa metodologia, embasamo-nos na ideia do arquivamento como uma curadoria de si, de sua formação intelectual e cultural, formando uma imagem que constitui a personagem do autor, tal como proposto por Marques, no livro *Arquivos literários*, em que escreve:

Pode-se afirmar que está presente no arquivamento do escritor uma **clara intenção autobiográfica**, voltada especialmente para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. Ao recorrer a múltiplas e incessantes práticas de arquivo, ele parece manifestar o desejo de distanciar-se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor. O que permite compor outra imagem de si, neutralizando de certa maneira o eu biográfico, sua precariedade e imprevisibilidade. **Arquivando, o escritor deseja escrever o livro da própria vida, da sua formação intelectual**; quer testemunhar, se insurgir contra a ordem das coisas, afirmando o valor cultural dos arquivos. (MARQUES, 2015, p. 196, ênfase acrescentada)

Enfim, gostaria de lembrar que todas as notas encontradas nos manuscritos eram, *a priori*, justamente o que o nome diz: notas manuscritas – o mais provável é que Carter não tivesse em mente a intenção de publicá-las, o que nos leva à velha questão do arquivo pessoal e do arquivo do escritor, o privado e o público, como também discute Marques: “Se as práticas da escrita e da leitura alavancam a construção da vida íntima, da esfera privada (...), também não deixam de promover certos cruzamentos do público e do privado, que rasuram suas fronteiras” (MARQUES, 2015, p. 55). Neste trabalho, procurei ressaltar o caráter crítico dessas notas, que constituem um vasto acervo para a investigação da escrita



de Carter e de seu pensamento teórico e metaliterário, a partir das quais muito já pôde ser dito mas, sem dúvida, ainda há muito a dizer.

CARTER EM PERSPECTIVA

Para chegarmos ao centro desta análise, parece necessário levar em consideração que já existem numerosas entrevistas e textos não ficcionais em que Angela Carter deixa registrada sua visão acerca da temática dos contos e histórias populares, e contos de fadas em especial. Gostaria de retomar alguns trechos do que considero o indispensável para compreendermos um pouco de sua posição em relação a esse material, começando por uma de suas falas, em entrevista conferida à revista *Marxism today*. Ela diz:

As imagens [do conto de fadas] são perpetuamente encantadoras porque muito dessas imagens são imagens do inconsciente (...). Mas as circunstâncias dessas histórias são simplesmente relatos transformados das vidas das pessoas comuns. Tem algo a ver com a Europa Ocidental que essas histórias tenham ido para o berço dos burgueses e tenham sido dissociadas da cultura dominante.⁴ (CARTER, 1985, p. 22)

A partir desse trecho, podemos verificar que Carter está lidando, direta ou indiretamente, com duas correntes da crítica do conto de fadas: a saber, a psicanálise e os estudos culturais, no seu sentido mais amplo. Ela está, ao mesmo tempo, dando lugar à ideia de imagens do inconsciente como imagens do encantamento dos contos de fadas e trazendo ao palco a questão da origem desses contos, os quais seriam histórias da população comum, até sua apropriação pela classe burguesa.

Aqui, creio que devemos nos deter por um momento. Quanto à psicanálise, em primeiro lugar, cabe apontar que Carter se mostrou sensível (e crítica) tanto à psicanálise freudiana e lacaniana como às ideias da psicologia analítica de Jung, reconhecendo seu valor na interpretação dos contos de fadas, especialmente durante a primeira metade do século XX (CAVALLARO, 2011, p.

⁴ No original: "The imagery [of fairy tales] is perpetually enchanting because a lot of the imagery is the imagery of the unconscious (...). But the circumstances of the stories are simply transformed accounts of ordinary people's lives. It's something to do with Western Europe that these stories have gone into the bourgeois nursery and have been dissociated from the mainstream of culture."



110). Contudo, parece ser extremamente relevante observar que a autora tenha se mostrado reticente quanto às apostas mais otimistas quanto ao significado do conto de fadas proposto pela psicanálise moderna; sobretudo, refiro-me às ideias difundidas no livro *A psicanálise dos contos de fadas* (1977), de Bruno Bettelheim, a respeito do qual Carter mantinha uma posição discordante, como relatado por Cavallaro, em *The world of Angela Carter*:

Carter mantém sérias reservas acerca da validade da filosofia de Bettelheim, argumentando que é muito improvável que contos de fadas fossem “tão consoladores como ele sugere” (...). Além disso, ela questiona a associação estereotipicamente reduzida entre contos de fadas e crianças argumentando que essa forma foi, na verdade, firmada desde o começo em uma realidade eminentemente adulta.⁵(CAVALLARO, 2011, p. 111, ênfase no original)

Na verdade, mais do que apenas se colocar reticente em relação às ideias de Bettelheim, Carter chega a relatar, em uma entrevista, que “algumas das histórias de *A câmara sangrenta* são o resultado de brigas furiosas com Bettelheim”⁶ (CARTER, citada em HAFFENDEN, 2019). Longe de ser uma aposta simplória, a posição de Carter quanto à psicanálise se mostra ambivalente, assegurando certo grau de reverência às teorias psicanalíticas, ao mesmo tempo em que desconfia de suas leituras. Ela parece indicar que, se por um lado, a psicanálise é teoricamente rica o bastante para propor interpretações plausíveis dos contos de fadas, por outro lado, essas interpretações não resultam necessariamente em conclusões legítimas, como insinua na passagem em que diz: “(...) a frouxa estrutura simbólica dos contos de fadas os torna tão abertos à interpretação psicanalítica, como se eles não fossem invenções formais mas sonhos informais, sonhados em público” (CARTER, 2007, p. 24).

Isso nos leva ao segundo ponto mencionado sobre as orientações teóricas de Carter, isto é, o seu contato com a perspectiva cultural. Sob a luz desse contexto, é apropriado mencionar que a autora se descrevia como “feminista” e “socialista” (CARTER, 1985, p. 22), o que revela muito sobre sua posição e percepção de si mesma. Tais predicados ganham ainda mais relevo quando nos deparamos com certas ironias da autora, que busca alfinetar o

⁵ No original: “Carter harbors serious reservations regarding the validity of Bettelheim’s philosophy, arguing that fairy tales are very unlikely to be ‘as consoling as he suggests’ (...). Furthermore, she questions the stereotypically reductive association of the fairy tale with children by arguing that the form has, in fact, been embedded from inception in an eminently adult reality.”

⁶ No original: “Some of the stories in *The Bloody Chamber* are the result of quarrelling furiously with Bettelheim.”



processo de apropriação do conto de fadas pelas classes mais altas – talvez, com um propósito de evidenciar o caráter de ilicitude do “projeto de transformar o divertimento universal dos pobres [o conto de fadas] no refinado passatempo da burguesia” (CARTER, 2007, p. 21).

Não vou me aprofundar na questão, mas gostaria de, antes de entrar diretamente nos manuscritos, trazer um último enunciado de Carter, que nos ajudará a elucidar a Carter crítica que buscamos. Trata-se do seguinte trecho, justificadamente muito reproduzido, em que Carter escreve: “Eu estou no negócio da desmitologização. Estou interessada em mitos... apenas porque eles são mentiras extraordinárias criadas para deixar as pessoas sem liberdade”⁷ (CARTER, 1997).

É nesses termos, nesse sentido da “desmitologização”, que Carter parece procurar minar o sistema por dentro, implodindo as estruturas míticas recorrentes com as quais ainda estamos às voltas. Talvez seja nesse ponto que possamos encontrar o pulo do gato, o sucesso por trás de *A câmara sangrenta*: afinal, esse é um livro de contos que coloca o próprio conto de fadas à mostra, desnudado, atravessando sua latência para chegar às últimas instâncias e consequências do discurso ali reproduzido.

ATRÁS DO TEXTO EM *A CÂMARA SANGRENTA*

Em seus arquivos relativos a *A câmara sangrenta* (não datados, mas necessariamente anteriores ao ano de publicação, 1979), Carter nos oferece algumas indicações sobre suas referências, as quais se mostram muito significativas em vistas da discussão iniciada: elas nos auxiliam na busca das leituras prévias de Carter e em suas reflexões quanto a elas, ou seja, a bagagem que traz consigo, em sua escrita.

Um autor, em especial, aparece três vezes em suas citações – as quais, muito provavelmente (considerando os desvios de grafia), foram feitas de cabeça: refiro-me ao poeta francês Charles Baudelaire, cujas menções chamo a seguir. A primeira, que aparece diretamente no conto de Carter, é o verso: “Há, no ato do amor, uma grande semelhança com a tortura ou com uma operação cirúrgica” (BAUDELAIRE, 2018), que aparece seguida por: “Quando eu tiver inspirado a repulsa e o horror universais, terei conquistado a solidão”⁸

⁷ No original: “I’m in the demythologising business. I’m interested in myths... just because they are extraordinary lies designed to make people unfree.”

⁸ No original: “Quand j’aurai inspiré le dégoût et l’horreur universels, j’aurai conquis la solitude.”



(BAUDELAIRE, 1975, p. 660). Por fim, uma terceira, muito conhecida, de mesmo tom e mesma temática, é chamada na página seguinte: “O prazer único e supremo do amor reside na certeza de fazer o mal”⁹ (BAUDELAIRE, 2004).

Apenas a segunda das três menções a Baudelaire não chega, efetivamente, às páginas da versão final de *A câmara sangrenta* como veio a ser publicada, mas, por meio dos arquivos manuscritos, nos quais encontramos também as notas descartadas, podemos verificar que o interesse da autora esteve orientado pelos vínculos entre o amor, a sexualidade, a violência e o mal, todos temas que se elaboram em uma extravagante riqueza de detalhes no conto em questão.

Outra nota, escrita pouco abaixo, na página do mesmo arquivo, aponta para essa direção. Nela, Carter descreve a função das descrições de decoração no conto, sobre o que escreve: “(...) objetos se tornam tantos símbolos de perversidade, luxúria ou crueldade. A decoração já é uma enunciação de uma atmosfera espiritual e moral”¹⁰ (CARTER, 2020a). Mais uma vez, a escritora explicita que o cerne do conto reside na questão da articulação entre o erotismo (aqui chamado *lust*, **luxúria**) e a iniquidade (*wickedness*, *cruelty*), relação que ressurge em diversas máscaras, sob os mais diversos pretextos.

A proposta parece seguir o mesmo caminho, não apenas no que diz respeito à própria descrição do cenário, mas também a seus nomes e impressões. Carter anota, de maneira um pouco isolada do resto das notas, a expressão: “The castle of Murder” (CARTER, 2020a), em português **o castelo do Assassinato**, que no conto aparece como um nome popular para o castelo do Marquês (personagem que corresponderia ao próprio Barba Azul na história clássica, e que está ligado, pelo seu título e por suas ações, no desenvolvimento narrativo, à imagem consolidada do Marquês de Sade). Logo abaixo, no manuscrito, ela descreve o castelo, praticamente do mesmo modo como será escrito no livro, em sua versão publicada: “Uma paisagem com uma aparência que parece estar continuamente a ponto de derreter, que teria sido cara aos pintores simbolistas; ela tem harmonias deliquescentes de Debussy”¹¹ (CARTER, 2020a).

Temos, assim, mais algumas indicações para pensar o conto de Carter nessa linha, a partir de suas referências a Baudelaire, a Debussy e ao Simbolismo, sempre direcionados por esse jogo entre a languidez e o mal, os quais parecem se associar como faces de uma disputa de poder, uma disputa pela dominação. Nesses termos, as passagens de Baudelaire estão a todo momento

⁹ No original: “La volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal.”

¹⁰ No original: “Objects become so many symbols of wickedness, lust or cruelty. The décor is already an enunciation of a spiritual and moral atmosphere.”

¹¹ No original: “A landscape with a look about it of being continuously on the point of melting that would have endeared it to symbolist painters; it has the deliquescent harmonies of Debussy.”



colocando em questão a virtude do amor, que é subjugado pelo mal (aí englobadas suas faces de tortura, operação cirúrgica, repulsa, horror, etc.), enquanto a descrição do castelo, o castelo do assassinato, sugere algo prestes a se desmantelar, como algo que se sustenta em ruínas imponentes, configurando duas imagens complementares da decadência: a corrupção do castelo e o decadentismo baudelairiano.

Nessa mesma linha de pensamento, do caráter ambíguo do próprio erotismo, Carter escreve que “a própria mulher se torna um fetiche”¹² (CARTER, 2020a). Nesse caso, porém, a autora dá um novo passo, pois alude, enfim, à questão do gênero. Como apontado antes, Carter se descrevia como feminista, tópica que retorna, para além das suas declarações, na sua escrita. Assim, a alusão de Carter à fetichização da mulher é também uma declaração sobre a condição feminina no contexto de *A câmara sangrenta*, que é, a princípio, uma condição reificada, objetificada, que se encontra apenas no limiar de uma posição subjetiva consciente de si. A articulação da nota sobre a fetichização, nesse sentido, parece estabelecer um diálogo quase direto com um dos trechos mais conhecidos de seu livro ensaístico sobre o papel da escrita pornográfica de Sade, *The sadeian woman*, em que Carter escreve:

Ser o *objeto* do desejo é ser definido no caso passivo.

Existir no caso passivo é morrer no caso passivo — isso é, ser morto.

Essa é a moral do conto de fadas sobre a mulher perfeita.¹³
(CARTER, 1979, ênfase no original.)

É fácil perceber que Carter constrói, nos dois trechos, o mesmo argumento, contundente, ainda que explicitado de forma breve: a possibilidade de a condição objetificada da mulher, a condição fetichizada dada no caso passivo, ser uma das aparências do ideal da mulher perfeita, ideal que Carter combateu ao longo de toda a sua obra. O interesse da autora, nessa investigação, do vínculo existente nas relações entre o erótico e o perverso, ainda retorna, em outras referências de seus manuscritos, como na centralizadora frase “The game of love and death” (CARTER, 2020a), isto é, o **jogo do amor e da morte**, que de algum modo resume o ponto fulcral do conto em questão.

¹² No original: “The woman herself becomes a fetish.”

¹³ No original:

“To be the *object* of desire is to be defined in the passive case.
To exist in the passive case is to die in the passive case—that is, to be killed.
This is the moral of the fairy tale about the perfect woman.”



Outro momento em que esse olhar para o problema volta a aparecer é na descrição da chave proibida – correspondente da chave para o quarto do Barba Azul –, colocada nos seguintes termos: “A chave, é a chave da porta que leva ao Reino do inimaginável. Tocá-la irá queimar seus dedos”¹⁴ (CARTER, 2020a). “O Reino do inimaginável”, este talvez seja outro nome para o mundo depois da porta, atrás da qual se escondem os segredos quanto às (piores e mais trágicas) consequências da descoberta e iniciação sexual.

Agora, passamos a uma nova pincelada entre as notas de Carter; dessa vez, notas sobre contos de fadas e contos populares em geral, escritas entre 1984 e 1992. Embora tenham sido feitas alguns anos após a publicação de *A câmara sangrenta*, as notas a seguir nos conferem um precioso material para apresentar um pouco mais sobre a premissa e o percurso de Carter, ainda que a contrapelo.

CONTOS DE FADAS, LEITURAS DE CARTER

Nesse conjunto de manuscritos, há um grupo específico de páginas em que Carter irá esquematizar e comentar as histórias do tipo *Barba azul*. Digo **histórias**, no plural, porque o olhar da autora não irá se deter apenas sobre o conto de Perrault, mas também sobre narrativas próximas, que partilham uma estrutura similar a esta mais conhecida, quer seja pela temática, quer seja pelos acontecimentos. Sua primeira nota sobre isso é, justamente: “Barba Azul / ler: Perrault, Sr. Fox, O estranho pássaro”¹⁵ (CARTER, 2020b).

Logo de início, Carter dá as cartas de suas associações intertextuais, colocando lado a lado o *Barba azul* francês, a história inglesa de Sr. Fox e o conto dos Grimm, *Fitcher’s bird*, traduzido para o português como *O estranho pássaro*. (GRIMM; GRIMM, 2020). Essa justaposição nos mostra que a autora observa relações necessariamente próximas entre os contos enumerados, embora ainda não nos indique quais seriam essas relações. A nota seguinte nos ajuda nesse sentido. Carter escreve: “(...) agora, sobre o que é a história [?] / ela é sobre curiosidade, Barba Azul certamente é”¹⁶ (CARTER, 2020b). Nesse ponto, Carter evidencia pelo menos um traço comum entre as narrativas – a temática da **curiosidade**, que pode ser o que vem a uni-las num primeiro momento.

¹⁴ No original: “The key, it’s the key of the door the leads to the Kingdom of the unimagivable. To touch it will burn your fingers.”

¹⁵ No original: “Bluebeard / read: Perrault, Mr. Fox, Fitcher’s bird.”

¹⁶ No original: “(...) now, what’s the story about / is it about curiosity, Bluebeard certainly is.”



A escritora dá sequência às suas notas evocando a história do príncipe Agib, inserida no ciclo de *As mil e uma noites*, para mostrar que também nela está presente o traço encontrado nas narrativas anteriores. Porém, ela escreve que “aqui [no conto sobre o príncipe Agib], a **curiosidade** não é vista **como uma especialidade feminina**, como é o caso na ur-história sobre a curiosidade, a caixa de Pandora”¹⁷ (CARTER, 2020b, ênfase acrescentada).

Mais uma vez, Carter se refere à questão do gênero, da problemática estabelecida pela tradição, que tenderia a localizar no feminino o vício da curiosidade destrutiva, desde a história de Pandora até as muitas versões mais recentes – de modo que o conto de *As mil e uma noites* nos soa como uma exceção nesse quesito. É preciso destacar, contudo, que isso não significa que Carter subscreva a essa visão, mas que ela a percebe como uma ficção a que se recorre com uma frequência notável, e que, portanto, constitui um dos **mitos** que ela buscava desmitologizar.

A escritora vai além, em suas analogias. Uma de suas notas mais impactantes é possivelmente a seguinte, em que alinha a posição do personagem Barba Azul com a do deus judaico-cristão do *Antigo Testamento*, ao escrever que “Barba Azul, como um bom sádico, ou como o deus judaico-cristão, inventou um crime para sua esposa para que ele pudesse puni-la por isso (...) — **o quarto proibido não é proibido na verdade — ele é o quarto dela**, o quarto preparado com antecedência para ela”¹⁸ (CARTER, 2020b, ênfase acrescentada).

Nesse ponto, temos a impressão de ter descoberto uma de suas epifanias: o estabelecimento de um vínculo entre a armadilha criada pelo personagem Barba Azul – a chave para o quarto proibido – e aquela criada por deus – mais provavelmente, o acesso ao fruto proibido. Carter aponta para o alinhamento entre as duas posições, nas quais tanto o personagem de Perrault como o deus judaico-cristão agem como sádicos, delimitando uma proibição que tem o único intento de abrir uma premissa para a punição esperada (ou, se assim quisermos, desejada).

Essa dinâmica, previsão da proibição e da desobediência, mostra-se diretamente relacionada à temática do interdito e da **transgressão**, abordada por Georges Bataille, em *O erotismo* (1949), que sabemos que Carter leu, por ter citado como uma das epígrafes de *The sadeian woman*. Com efeito, Bataille escreve que “não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a

¹⁷ No original: “(...) here, curiosity is not seen as a feminine speciality, as it is in the ur-curiosity story, Pandora’s box.”

¹⁸ No original: “Bluebeard, like a good sadist, or the Judeo-christian god, has invented a crime for his wife so that he will be able to punish her for it (...) - the forbidden room is not forbidden at all - it is her room, the room prepared in readiness for her.”



transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita” (BATAILLE, 2014, p. 87), da mesma maneira como podemos observar nas histórias de que falamos.

A correspondência entre Barba Azul e a história bíblica também é convocada de forma direta em *A câmara sangrenta*, embora seja trazida apenas a título de menção, em um dos diálogos entre a noiva pega na armadilha do Marquês e um dos criados do castelo, com quem se desenvolve um interesse romântico:

- A senhora não merece isso. – disse ele.
- Quem pode dizer o que eu mereço ou não? – eu disse. – Não fiz nada, mas isso pode ser razão suficiente para me condenar.
- A senhora o desobedeceu – disse ele. – Isso é razão suficiente para ele decidir puni-la.
- Eu só fiz o que ele sabia que eu faria.
- Como Eva – disse ele. (CARTER, 2017, p. 63)

Com essa referência clara, confirmamos a hipótese de que a alusão de Carter ao crime inventado por Deus na *Bíblia*, comparável ao crime inventado pelo Marquês / Barba Azul, é, de fato, relativo à trajetória de Eva no Jardim do Éden, a sua expulsão do paraíso após ter comido o fruto proibido. Marina Warner, autora de *Da fera à loira*, também o escreve, na passagem em que diz: **“Barba Azul’ é uma versão do pecado original** em que é permitido a Eva se safar, em que ninguém, para variar, joga a culpa em Pandora” (WARNER, 1999, p. 277, ênfase acrescentada), evidenciado o paralelismo entre as duas narrativas.

Pouco depois, de volta aos manuscritos sobre contos de fadas, Carter aponta uma curiosa questão sobre a imagética dessas histórias, declarando abertamente seu caráter sexual:

(...) vamos ficar com o BA. [Barba Azul] cavalheiresco de Perrault por um momento, e a chave que ele dá à esposa – uma chave que retorna em “O estranho pássaro” junto com um ovo, um objeto que é um símbolo da sexualidade feminina tão ressonante como a chave é para a sexualidade masculina.¹⁹ (CARTER, 2020b)

¹⁹ No original: “(...) let’s stay with Perrault’s gentlemanly BB. for a moment, and the key he gives his wife - a key that recurs in ‘Fitcher’s bird’ together with an egg, an object that is as resonant a symbol of female sexuality as the key is of the male.”



Dessa forma, a chave de Perrault e o ovo de Grimm, além de serem objetos necessários para o desenrolar das histórias, constituem itens significativos, que simbolicamente se direcionam a uma ideia de **sexualidade masculina** (a chave, objeto fálico, que abre fechaduras e lugares proibidos) e de **sexualidade feminina** (o ovo, uma forma de útero, capaz de gerar, etc.), e que por isso remetem também à ideia de conteúdo latente dos contos de fadas, a que a autora se refere, como mencionado no começo do artigo.

Carter ainda escreve que a história de *O estranho pássaro* faz parte do complexo de baladas conhecidas como *Lady Isabel and the elf knight* (Lady Isabel e o cavaleiro elfo), muito difundidas pela Europa (CARTER, 2020b), e que também essa variante continua a ter um enorme apelo sexual, uma vez que o cavaleiro elfo encanta Lady Isabel, por meio de magia, e a atrai, para depois confessar que tem a intenção de matá-la. Sobre isso, Carter aponta:

O cavaleiro-elfo é o rei-elfo e amante demônio e – ele leva Lady Isabel até ele por meio de encantamento sexual – ele canta para ela, ou toca seu berrante; habilidade musical é consistentemente um eufemismo popular para a perícia sexual – nas canções inglesas, homens jovens raramente se aventuram sem seus violinos: “Ó, eu gosto do seu dedilhado e do seu toque na corda!” exclama a garota.²⁰ (CARTER, 2020b)

Aqui, vale lembrar que a também protagonista de *A câmara sangrenta* é uma pianista, e que acaba se unindo ao jovem músico do castelo, uma vez estando eliminado da equação o velho Marquês assassino – sugerindo a possibilidade de que Carter tenha inserido sua afinidade musical como um dos indícios de sua mútua atração sexual.

Desse ponto em diante, as notas de Carter irão se deter, massivamente, sobre o conteúdo marcadamente erótico dessas histórias e o modo como algumas de suas variações irão abordá-lo com resultados muito distintos. Carter traz às suas notas, por exemplo, versões em que a esposa é capaz de se livrar do marido sádico de formas bastante decisivas, como se relata nos trechos a seguir:

²⁰ No original: “The elf-knight is elf-king and demon lover and - he draws Lady Isabel to him by sexual enchantment - he sings to her, or he blows his horn; musical ability is consistently a folk-euphemism for sexual expertise - in English songs young men scarcely venture out without their violins: ‘Oh, I do like your fingering and your touch on the string!’ exclaims the girl.”



Em algumas versões holandesas, ela [a esposa] corta a cabeça [do marido], leva para casa e a joga sobre a mesa de jantar: “Aí está!”

Numa versão flamenca, ela decapita o seu agressor e grita: “A cabeça dele está no meu colo! Meu avental está vermelho com seu sangue!”

Você quase pensaria que ela o deflorou.²¹ (CARTER, 2020b)

Curiosamente, a resposta feminina à agressão tentada contra si é aqui comparada à defloração, comparação que nos leva de volta aos versos de Baudelaire, de modo a novamente sublinhar a existência de algo, entre o assassinato e o ato sexual, que os aproxima. Carter, como o poeta francês, parece implicar, com isso, que a vida sexual e a violência caminham lado a lado, uma vez que remetem às mesmas imagens evocadas por diferentes versões do conto.

De fato, a questão do sexual irá retornar em várias notas do manuscrito. Carter escreve que a implicação sugerida por essas histórias é a de que “adultos têm terríveis segredos sexuais”²² (CARTER, 2020b), e propõe, sem necessariamente construir uma argumentação maior sobre isso, que *Barba azul* é “uma transposição dos temores masculinos sobre a sexualidade feminina”²³ (CARTER, 2020b).

Portanto, poderíamos dizer que, muito além de versarem sobre a curiosidade, histórias como as de *Barba azul*, *Adão e Eva*, *A caixa de Pandora*, *O estranho pássaro*, *Lady Isabel*, *A câmara sangrenta*, etc. são também histórias sobre a sexualidade e o medo que se tem de tudo que faz parte desse reino do inimaginável. Carter ainda declara:

Esqueça os sexos dos protagonistas; concentre-se nas imagens que são fornecidas na iniciação à vida adulta, uma chave, uma chave que abre um quarto cheio de sangue e cadáveres, um quarto que é proibido ao mesmo tempo em que

²¹ No original: “In some Dutch versions, she [the wife] cuts off his [the husband’s] head, takes it home and slaps it down on the dinner table. ‘There!’

In a Flemish version, she decapitates her assailant and shouts: ‘I have his head in my lap! My apron is red with his blood!’

You would almost think she had deflowered him.”

²² No original: “(...) the implication is indeed that ‘adults have terrible sexual secrets’.”

²³ No original: “(...) a transposition of male fears of female sexuality.”



foi preparado para você - apenas para você - desde o início dos tempos.²⁴ (CARTER, 2020b)

A imagem do quarto, pensado sob essa ótica, **cheio de sangue e cadáveres**, pode ser levada sem grande alvoroço à imagem do útero-túmulo – o que nos é reservado no coração dos segredos da vida adulta – o sexo, mas também a morte. Segundo essa leitura das histórias, é a partir do momento em que o jovem (ou, mais frequentemente, a jovem) invade o quarto, para o qual a chave já lhe foi dada, mas também proibida, que todos os segredos se impõem como uma verdade terrível e inelutável.

CONCLUSÃO

*Apenas a possibilidade do amor poderia despertar o libertino para o terror perfeito, imaculado. É neste terror sagrado do amor que encontramos, tanto nos homens como nas próprias mulheres, a fonte de todas as oposições à emancipação das mulheres.*²⁵

(Angela Carter)

Após todas essas ponderações, ficou claro que os manuscritos de Carter sobre o conto *A câmara sangrenta* e sobre contos de fadas ligados ao ciclo de *Barba azul* provaram-se, de fato, peças preciosas para um aprofundamento na investigação da bagagem literária, do pensamento crítico e do procedimento teórico da autora. Com isso, gostaria de destacar apenas algumas últimas reflexões, à guisa de conclusão, sobre aquilo que encontramos.

Na primeira parte dos manuscritos sobre *A câmara sangrenta*, vimos que Carter transcreveu algumas inquietantes citações de Baudelaire, articulando imagens ligadas ao campo do amor e do mal. Alguns desses versos chegaram a ser incorporados ao texto final do conto de Carter, embora as ideias presentes em todos eles tenham sido incluídas. Nesse sentido, a articulação entre a perversidade e o amor é patente em todo o percurso de *A câmara sangrenta*, de

²⁴ No original: “Forget about the sexes of the protagonists; concentrate on the imagery you are given in the initiation into adulthood, a key, a key that opens a room full of blood and corpses, a room that is forbidden at the same time that it has been prepared for you - only for you - since the beginning of time.”

²⁵ No original: “Only the possibility of love could awaken the libertine to perfect, immaculate terror. It is in this holy terror of love that we find, in both men and women themselves, the source of all oppositions to the emancipation of women.”



forma muito clara: ela se encontra, por uma idealização consciente da própria autora, nas descrições dos cômodos, nas paisagens e no castelo do Marquês, e aparece, em uma série de outros elementos, como as referências culturais, imagens e os pensamentos atribuídos à narradora.

Como dissemos, é a decadência que aparece como signo desse desarranjo, desse desequilíbrio entre os atores do casamento, marcando: o próprio castelo, que parece liquefazer-se em uma pintura simbolista; o Marquês, que se revela um sádico fetichista; e a protagonista, que é arrastada para aquele meio com sedução barata e promessas de boa vida — portanto, levada também por sua própria ambição. Seu crime permanece para sempre marcado pela chave do quarto proibido, cuja mancha de sangue se imprime em sua testa e não pode ser removida jamais.²⁶

Um dos pontos mais inquietantes entre essas notas talvez seja o apontamento em que Carter diz da fetichização e objetificação da mulher, que se torna, ela mesma, o próprio fetiche para o desejo sádico. Nesse conto, em particular, é curioso que esse processo seja, até certo ponto, consentido e até mesmo **desejado** pela protagonista, que anseia por ser o objeto do desejo do marido. Numa vertente muito sartreana, ela é, como todo mundo, metade vítima, metade cúmplice (SARTRE, citado em BEAUVOIR, 1967, p. 6).

Assim como a passagem referida sobre tornar-se este objeto (tornar-se objeto do caso passivo, nos termos de Carter) conclui que o resultado lógico para essa dinâmica é a **morte** no caso passivo, o destino reservado à noiva do Marquês, em *A câmara sangrenta*, caminha nos mesmos passos: ela, porém, é salva no último instante, pela sua mãe, que, com um tiro certeiro, mata o genro homicida – provando seu domínio dos símbolos fálicos: a pistola da mãe vence a espada mortífera do marido. Afinal, “o Reino do inimaginável”, o reino do próprio desejo, será realmente fatal – a não ser que se aprenda a manejar os seus signos.

Isso nos leva à segunda parte dos manuscritos, em que Carter dispõe sobre as histórias próximas à de *Barba azul* (*Sr. Fox, O estranho pássaro, Príncipe Agib, A caixa de Pandora, Lady Isabel* e a expulsão de Eva do Paraíso) e suas variações. Sua comparação tem o efeito de evidenciar aquilo que elas mantiveram em comum: uma predominância da representação da curiosidade como um vício específico do feminino. Sobre isso, deve-se argumentar que, antes, esta seria uma curiosidade punida de antemão, desde a tradição grega até os dias de hoje. Assim, é provável que essas histórias alertassem, afinal, para os dois perigos: em certa medida, é uma história que diz que a curiosidade matou o gato, mas também que talvez o gato tenha sido mesmo provocado e era melhor que soubesse logo do perigo que corria, para poder se defender.

²⁶ Nota-se que, a rigor, esse é o único elemento **mágico** do conto: não importa o quanto ela lave ou cubra, a mancha nunca sai.



Por isso, pensar o desfecho de *A câmara sangrenta*, bem como das versões em que a transgressora escapa, como no *Barba azul* de Perrault e em outras das versões que Carter menciona em suas notas, é também testemunhar uma transformação de suas representações. Talvez ainda não seja possível, para muitos, imaginar um mundo em que a punição de Eva seja vista como uma injustiça divina, mas já é uma realidade a existência de contos em que a própria noiva, com sua engenhosidade, seus irmãos ou sua mãe conseguem socorrê-la de sua sorte trágica.

Nesses termos, sustentamos que, como crítica, por intermédio de seus arquivos e de sua literatura, Carter confirma sua posição feminista, levando seu olhar sobre questões de gênero, sexualidade e risco, mas não como um discurso de apagamento e negação do passado; afinal, ao mesmo tempo em que denuncia a misoginia presente nessas histórias, Carter dialoga com a tradição, estabelece associações, investiga origens e variantes das narrativas indicadas e propõe suas próprias interpretações para o conjunto desses estudos, comunicando algo de sua percepção sobre o avanço e a permanência de certas estruturas literárias como estruturas sociais.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BAUDELAIRE, C. *Journaux intimes*. [s/l]: Project Gutenberg, 2004.

_____. *Meu coração desnudado*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Edição Kindle).

_____. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo II: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão Europeia do Livro, 1967.

CARTER, A. *The sadeian woman & the ideology of pornography*. Londres: Virago, 1979. (Edição Kindle).

_____. The company of Angela Carter: an interview. *Marxism today*, Londres, jan. 1985, p. 22-24.

_____. The bloody chamber. In: _____. *Burning your boats: the collected short stories*. New York: Henry Holt and Company, Inc., 1996, p. 110-143.

_____. Notes from the front line. In: _____. *Shaking a leg: collected journalism and writings*. New York: Penguin Books, 1997. (Edição Kindle).

Scripta Alumni - Uniandrade, n. 23, 2020. ISSN: 1984-6614.

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>



Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).



_____. Introdução. In: _____. *103 contos de fadas*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 13-26.

_____. *A câmara sangrenta*. Tradução de Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

_____. *Manuscript notes and drafts of The bloody chamber by Angela Carter*. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-notes-and-drafts-of-the-bloody-chamber-by-angela-carter>. Acesso em: 4 mar. 2020a.

_____. *Angela Carter's manuscript notes on fairy tale material*. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/angela-carters-manuscript-notes-on-fairy-tale-material#>. Acesso em: 4 mar. 2020b.

CAVALLARO, D. Tradition reimaged. In: _____. *The world of Angela Carter*. Jefferson: McFarland & Company, 2011, p. 99-136.

GRIMM, J.; GRIMM, W. *O estranho pássaro*. Disponível em: <https://www.grimmstories.com/language.php?grimm=046&l=pt&r=en>. Acesso em: 9 mar. 2020.

HAFFENDEN, J. Angela Carter. In: _____. *Novelists in interview*. Londres: Routledge, 2019. (Edição Kindle).

MARQUES, R. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

SIMPSON, H. *Femme fatale: Angela Carter's The bloody chamber*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2006/jun/24/classics.angelacarter>. Acesso em: 9 mar. 2020.

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

