

Você não pode me pegar agora: A representação da metamorfose em “Entre as Folhas do verde O” de Marina Colasanti e “A Noiva do Tigre” de Angela Carter

You can't catch me now: the representation of the metamorphosis in "Between the Leaves of green O" by Marina Colasanti and "The Tiger's Bride" by Angela Carter

Alyne Maria da Silva Melo
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
alyne.maria@estudante.ufcg.edu.br
<https://orcid.org/0009-0001-0968-7174>

Tássia Tavares de Oliveira
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
tassia.tavares@professor.ufcg.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-8705-1681>

RESUMO

Os contos de fadas, narrativas milenares, fazem parte do imaginário popular desde antes da sua consagração para o público no século XVII, com a publicação das obras da francesa Madame d'Aulnoy (1652-1705). Essas histórias andam de mãos dadas com a fantasia e a imaginação, utilizando elementos fantásticos para construir seus enredos. Dessa forma, a metamorfose, com seus diversos significados e representações ao longo da história, também se faz muito presente nesses contos. Logo, o objetivo deste trabalho é discutir como a metamorfose é apresentada nos contos “Entre as Folhas do Verde O”, de Marina Colasanti e “A Noiva do Tigre”, de Angela Carter, entendendo como as autoras utilizam essas transformações como forma de libertação e defesa do corpo feminino.

Palavras-chave: metamorfose; Angela Carter; Marina Colasanti; contos de fada.

ABSTRACT

Fairy tales, millenary narratives, have been part of the popular imagination since before their consecration to the public in the seventeenth century, with the publication of the works of the French Madame d'Aulnoy (1652-1705). These stories go hand in hand with fantasy and imagination, using fantastic elements to build their plots. Thus, the metamorphosis, with its various meanings and representations throughout history, is also

very present in these tales. So, the objective of this work is to discuss how the metamorphosis is presented in the short stories "Between the Leaves of green O", by Marina Colasanti and "The Tiger's Bride", by Angela Carter, understanding how the authors use these transformations as a form of liberation and defense of the female body.

Keywords: metamorphosis; Angela Carter; Marina Colasanti; fairy tales.

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas, narrativas milenares, fazem parte do imaginário popular desde antes da sua consagração para o público no século XVII, com a publicação das obras da francesa Madame d'Aulnoy (1652-1705). Essas histórias andam de mãos dadas com a fantasia e a imaginação, utilizando elementos fantásticos para construir seus enredos. Dessa forma, a metamorfose, com seus diversos significados e representações ao longo da história, também se faz muito presente nesses contos. Oriunda de histórias milenares, essas transformações aparecem em narrativas como "A Bela e a Fera" (1754), "O Gato de Botas" (1697), "Chapeuzinho Vermelho" (1697) e chegam as narrativas contemporâneas com autoras como Angela Carter e Marina Colasanti.

As personagens femininas apresentadas pela britânica, Carter, e pela ítalo-brasileira, Colasanti, representam a metamorfose de diferentes formas, enquanto nas narrativas mais conhecidas o personagem masculino é quem se transforma e a protagonista é aquela que espera e redime, nas histórias das escritoras são as mulheres que assumem uma forma animal. Nessa perspectiva, percebemos através dessas novas representações como a esfera literária está em constante mudança e estão em consonância com as diferentes perspectivas da atualidade, uma vez que "a obra literária tem a capacidade de intervir no mundo, nas diferentes estruturas sociais e na literatura existente." (Santos, 2007, p. 64).

Por essa razão, a (re)escrita de Carter e Colasanti permite a reescrita da mulher e de papéis consagrados no imaginário. Nas histórias selecionadas para análise, "Entre as Folhas do Verde O" e "A Noiva do Tigre", as personagens se transformam em Corça e Tigre, respectivamente, desprendendo-se do corpo humano e abraçando o seu lado mulher-animal, não grotesco – como muitas vezes associado às mulheres – mas sensual e livre. Ambas são conhecidas pelo seu trabalho de desconstrução do corpo feminino nos

contos de fadas, com ou sem príncipes as protagonistas de suas histórias buscam se desprender de rótulos que caracterizam as mulheres como passivas e frágeis. Por meio da desmitificação e recriação de conceitos comuns, Carter e Colasanti utilizam do místico, da conexão com a natureza e do monstruoso feminino para dar às mulheres de suas narrativas a chance de lutar de volta.

Logo, o objetivo deste trabalho é discutir como a metamorfose é apresentada nos contos "Entre as Folhas do Verde O", parte da coletânea *Uma Ideia Toda Azul* (2006) de Marina Colasanti e "A Noiva do Tigre", parte da coletânea *A Câmara Sangrenta* (2017) de Angela Carter, entendendo como as autoras utilizam essas transformações como forma de libertação e defesa do corpo feminino. Além disso, para uma melhor compreensão, ressaltamos que este artigo expõe uma pesquisa inicial, que será ampliada na minha dissertação de mestrado em andamento. O recorte aqui presente discorre acerca de um, dentre vários, elementos trabalhados pelas escritoras, explorando o protagonismo feminino e dando novos sentidos aos contos de fadas.

Ademais, a elaboração foi dividida em cinco partes. Além dessa seção introdutória, contamos com mais quatro tópicos que sustentam nosso trabalho. Em primeiro lugar, explicitamos a nossa metodologia e aporte teórico. Logo após, breve argumentação sobre a metamorfose e seus significados, bem como o papel das mulheres nessas transformações. No próximo momento, focamos na análise e interpretação das autoras e dos contos escolhidos. Em seguida, apresentamos nossas considerações finais acerca das noções discutidas. Por fim, também expomos as referências utilizadas para a produção.

METODOLOGIA

Para a produção deste trabalho recorreremos a uma pesquisa de cunho bibliográfico, ampliando nossos estudos a respeito da metamorfose, dos contos de fadas e da representação feminina. Desse modo, para alicerce da discussão, utilizamos no primeiro momento as reflexões de Chevalier e Gheerbrant (2008), no que se refere a significações, e Coccia (2020), Barreto (2020) e Viveiros de Castro (1996) para às interpretações da metamorfose na literatura e na cultura. Já para as discussões acerca das simbologias e transformações do corpo feminino, Adriano Denovac (2016), Warner (1999) e Silva

(2021), além disso, Estés (2018) e Silva (2018), na leitura das personagens femininas de Angela Carter e Marina Colasanti nos contos de fadas.

Na seção de análise, exploramos as pesquisas de Ortner (2017) e Funck (2016), relacionadas à escrita de Colasanti, e Batista (2016), referente a escrita de Carter. Por fim, em relação às discussões de gênero, Garcia (2009) e Cohen (2000).

DO TIGRE À CORSA: AS MULHERES RESISTEM ATRAVÉS DA METAMORFOSE

De origem grega, *meta* (mudança) e *morphe* (forma), a palavra metamorfose percorre a mitologia, a ciência e a literatura. Na ciência, podemos falar de uma das mais conhecidas, a metamorfose da borboleta, na mitologia, podemos citar vários deuses que se transformam — Zeus em cisne e boi, Hermes em pastor —, e na literatura, é possível apontar as personagens dos contos de fadas que se transformam em velhas senhoras e animais. São diversas as formas de transformação, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008) além dos deuses — que se transformam em árvores, flores, nascentes, animais estátuas — a metamorfose também aparece em textos irlandeses e galeses, que transformam seus heróis em peixes e pássaros ou os druidas que aceitavam serem transformados em vacas para sacrifício.

De acordo com os autores, esses “processos”,

revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando forma na imaginação criadora (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 608).

Ou seja, no que concerne às crenças, a metamorfose é um símbolo poderoso, podendo ser algo definitivo, como punições e sacrifícios, ou passageiro, como uma recompensa ou de acordo com alguma finalidade. Já nas simbologias do “mundo real” é possível relacionar essa transfiguração com o nascer, crescer e morrer do ser humano, segundo Emanuelle Coccia (2020),

A metamorfose é a adesão e a coincidência com um corpo estranho –o corpo de um outro que adotamos, que domesticamos pouco a pouco. Atravessar uma metamorfose significa poder dizer ‘eu’ no corpo do outro. Todo ser metamórfico -todo ser nascido -é composto e habitado por essa alteridade que jamais poderá se apagar (Coccia, 2020, p. 52).

O autor não compreende o nascimento como um começo, mas sim uma continuidade da existência, e a morte não como um fim, mas uma metamorfose, um ciclo da vida que se repete e se transforma. Nesse viés, a literatura indígena também entende a metamorfose como parte do ser humano e principalmente dos animais, segundo os estudos de Mêrivania Rocha Barreto (2020) essas histórias podem ser analisadas a partir do perspectivismo defendido pelo antropólogo Viveiros de Castro (1996), uma vez que ela é:

Uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, [...], é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem (Viveiros de Castro, 1996, p. 116-117).

Conforme o autor, existe uma percepção de que os animais eram/são humanos e os que diferencia da espécie humana é apenas a “roupa”, ele traz a onça como exemplo “quando está sozinha na floresta, tira sua ‘roupa’ animal e se mostra como humana. Todos os animais têm uma alma que é antropomorfa: seu corpo, na realidade, é uma espécie de roupa que esconde uma forma fundamentalmente humana” (Viveiros de Castro, 2008, p. 95), sendo assim, os animais possuem uma “capa”, que pode ser trocada ou substituída a qualquer momento. Nessa mesma linha, Coccia (2020) também aponta que os seres humanos nunca deixaram de trocar de roupa, e por isso, estamos sempre em metamorfose.

Já entrando na interpretação dos contos de fadas, essa transformação acontece de diferentes formas para homens e mulheres, enquanto as feras masculinas são amaldiçoadas por alguma força maior, as heroínas submetem-se de boa vontade aos encantamentos. Warner (1999) defende que essa diferenciação acontece pois, geralmente, as protagonistas estão fugindo do assédio sexual do próprio pai ou de alguma outra figura masculina, como em “A Pele de Asno”, do escritor francês Charles Perrault. Nesse contexto, de acordo Silva (2021, p. 62), “as mulheres resistem às violências impostas a partir das conexões que mantêm com a natureza mais-que-humana, por meio de metamorfoses”, logo, a bestialidade animal é interpretada de outra maneira quando se

trata da metamorfose feminina, por essa razão, focaremos na representação mulherness animal no próximo espaço.

Ainda nesse espaço, podemos apontar a relação da metamorfose com a natureza e o monstruoso feminino. Ambos casos são vistos como uma ameaça menor, apesar da rivalidade entre as mulheres ser o tema central e sempre ser incentivada, a personagem que caracteriza a vilã é facilmente derrotada pelo homem. Tomamos como exemplo “Branca de Neve” (1812), “A Bela Adormecida” (1812) e até mesmo “A Pequena Sereia” (1837), em todas essas histórias as mulheres nunca são interpretadas como um ser poderoso, por consequência, o príncipe/rei/marido sempre enfrenta e vence a antagonista rapidamente. A motivação para essa característica em comum pode ser explicada como uma tentativa ocidental de diminuir a força ligada às mulheres, visto que no mundo pagão a imagem feminina estava ligada à natureza, que é forte, poderosa e incontrolável.

De acordo com Adriano Denovac (2016), nas crenças cristãs “o feminino, ser lascivo, usa o corpo para seduzir e angariar almas ao diabo, promovendo a noção de medo da corporalidade feminina.” (Denovac, 2016, p. 177), a igreja se sentia ameaçada pela sabedoria feminina em relação ao corpo e a mente, os conhecimentos passados de geração em geração por meio de histórias, medicina medicinal e cultura representavam um obstáculo para o controle em massa. Por isso, as chamadas bruxas do período medieval foram queimadas e anos mais tarde os contos de fadas passaram a descrever personagens mais velhas, sem companhia masculina e que tinham poderes sobrenaturais como madrastas, esposas ou rainhas. Dessa forma, a metamorfose dessas mulheres está diretamente ligada ao monstruoso feminino, uma vez que todas elas se transformam em versões opostas da “mocinha”, e logo, precisam ser eliminadas.

À vista disso, como o conceito de monstruoso foi definido por uma visão patriarcal, a monstruosidade feminina nos contos de fadas está atrelada a transformações/metamorfofes referentes à aparência e ao corpo. Tal como a bruxa de “João e Maria” (1812) e as irmãs de “A Bela e a Fera” (1756), caracterizadas como velhas e feias, não maternais ou doces, geralmente ignoradas pelos homens e punidas de formas cruéis. O termo monstruosidade feminina enfatiza a importância do gênero na construção da sua crueldade, a metamorfose aqui é sinal de punição e as mulheres que ousarem ocuparem esse espaço reservado para os homens são consideradas bruxas ou feiticeiras.

Já a ligação com a natureza vem de uma cultura céltico-bretã que também foi modificada com a invasão cristã. Para sobreviverem, os celtas modificaram figuras místicas muito poderosas e ligadas às forças da natureza, como as grandes fadas, as magas e as sacerdotisas. Essas mulheres foram transformadas em personagens secundárias, como as fadas madrinhas, seres poderosos, mas não centrais ou vitais para as histórias, são elas que ajudam príncipes ou princesas a realizarem alguma tarefa. Essas modificações ocorreram, pois, apenas a Virgem Maria era considerada modelo de perfeição e pureza, a única figura realmente poderosa e maternal. Segundo Denovac (2016) essas figuras,

[...] pode ter reforçado ainda mais a visão negativa do feminino e seu corpo, pois somente aquelas que se enquadravam no modelo Mariano, de pureza e castidade e portanto da negação do seu corpo e de seus prazeres eram vistas socialmente como 'boas mulheres' (Denovac, 2016, p. 176).

Neste âmbito, a metamorfose feminina não era vista com bons olhos por estar relacionada ao poder de controlar elementos naturais, transformar-se em animais ou objetos, envenenar frutos. Por essa razão, a transformação nos contos de fadas versa muito sobre o direito de controle sob os corpos femininos, pois as mulheres se transformam para fugir de pais incestuosos, maridos violentos ou pretendentes incisivos. Já os homens, tem a sua "bestialidade" colocada como parte inata a ele, cabendo a sua companheira a tarefa de suportar e superar.

De qualquer forma, seja na literatura, ciência ou mitologia, a metamorfose possui diversos significados e pode representar várias analogias. Sendo assim, abordaremos no tópico seguinte como é possível interpretar essa transformação como forma de resistência e liberdade nas narrativas de Angela Carter e Marina Colasanti, entendendo a mulher-animal como a culminação da ligação feminina com a natureza e com o monstruoso.

MARINA MANDA LEMBRANÇAS E ANGELA FAZ A CORTE: A METAMORFOSE PRESENTE NAS NARRATIVAS DE COLASANTI E CARTER

Marina Colasanti nasceu em 1937, na Eritreia, país do continente africano. Posteriormente, residiu em Trípoli, na Líbia, onde morou durante dois anos e em 1941

mudou-se para a Itália, país que morou até os seus 10 anos. Em 1948, após o final da Segunda Guerra Mundial, chegou ao Brasil com sua família e se instalou no Rio de Janeiro, cidade que residiu até a sua morte, em janeiro de 2025. É no cenário nacional que Colasanti descobre-se artista e começa sua vida literária.

De acordo com as reflexões levantadas por Alyne Melo e Rita de Cássia (2023) a autora apresenta diversos aspectos em suas narrativas, por isso, podemos citar a metamorfose mulher-animal como um dos traços encontrados em sua escrita, como, por exemplo: a mulher que se transforma em corça, em “Entre as folhas do verde O” (1979); em loba branca, em “Vermelho, entre os troncos” (2009); em cisne, em “Por duas asas de veludo” (1979). Assim, utilizando personagens consagrados nos contos de fadas, “[...] Colasanti se apropria, de forma inusitada, de personagens-tipo e de motivos da tradição, como príncipes, princesas, aldeãs, caçadores, e, especialmente, metamorfoses [...]” (Silva, 2018, p. 125). A literatura de Colasanti redefine as narrativas tradicionais e acrescenta uma simbologia incomum a esses personagens.

Nesse cenário, os contos colasantianos criticam e questionam uma estrutura de dominação masculina, um sistema que incentiva a caça, a perseguição e o extermínio a qualquer “ameaça” que perturbe a ordem patriarcal estabelecida. Por isso, para Silva (2021), é justamente através da relação com a natureza e o selvagem que as mulheres conseguem lutar por sobrevivência nas histórias da autora, a personagem resiste através da metamorfose, ela transforma-se em corsa, loba e cisne. Para a psicóloga Clarissa Pinkola Estés, em seu livro *Mulheres que correm com os lobos* (1992), “[...] o termo selvagem neste contexto não é usado em seu atual sentido pejorativo de algo fora de controle, mas em seu sentido original, de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis.” (Estés, 2018, p. 21).

Marina, assim como Clarissa, entende o selvagem como parte da natureza e essência feminina, pois, enquanto o lado bestial masculino não precisa necessariamente de uma forma animal — sua humanidade é cruel por si só — a imagem mulher-animal necessita de uma metamorfose para ser utilizada como um escudo de defesa. O instinto e a ligação com essa forma sobre-humana é uma arma poderosa contra as transgressões masculinas, visto que, “é a partir da vinculação com o ambiente natural, realinhado, por meio de movimentos transcorpóreos, que as mulheres — e, igualmente, a natureza mais-que-humana — (re)age” (Silva, 2021, p. 75). As mulheres nas narrativas da autora tentam

tomar de volta, através da transformação e da resistência, os que lhe foram roubados pelos homens.

Partindo dessa perspectiva, Angela Carter utiliza desse mesmo artifício em suas narrativas. Angela Carter, registrada Angela Olive Pearce e nascida em 1940, foi uma autora inglesa com uma intensa e variada produção literária, contando com romances como *The Magic Toyshop* (1967), *The Passion of Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984), como também contos, histórias infantis, poesias, entre outros. Contudo, suas obras mais conhecidas foram *The Bloody Chamber* (1979), coletânea de contos de fada publicada no Brasil como *A Câmara Sangrenta* (2017), e o ensaio *The Sadeian Woman: an exercise in Cultural history* (1979), trabalho em que autora discorre sobre os tipos de mulheres que aparecem nas obras do Marquês de Sade.

Nesse contexto, pensando na metamorfose, principalmente a mulher-animal, como um dos aspectos utilizados por Carter para a subversão de contos de fadas conhecidos, a autora — assim como Colasanti — compreende o “selvagem” como parte das personagens. Zombando de aspirações convencionais das histórias, como o casamento, a britânica faz com que suas protagonistas ocupem lugares geralmente reservados para os homens, como em “A Loba Alice” (1979), no qual a protagonista é o próprio lobo, ou “O Lobisomem” (1979), em que a menina é a caçadora. Para Marina Warner (1999) Carter recria “numa prosa espinhosa e caudalosa que adota ao mesmo tempo, elementos do Simbolismo, [...] para invocar a atração pelo selvagem.” (Warner, 1999, p.346), ou seja, a autora também conecta as mulheres com essa natureza e entende a transformação como uma parte necessária para a libertação.

A arte de Angela Carter provoca desconforto no discurso hegemônico quando a “bestialidade” não está mais somente a serviço do personagem masculino, não sendo visto necessariamente como algo ruim e fazendo parte da essência dos personagens. Não existe maldição ou castigo, a metamorfose acontece quase como algo natural, progressivo, neste ponto – divergindo de Colasanti, as protagonistas carterianas não fogem dos homens ou utilizam a mulher-animal como um escudo de defesa e sim abraçam a sua natureza, o desconforto é logo substituído pela aceitação.

Logo, as protagonistas das narrativas de Carter relembram que a conexão com elementos da natureza, muitas vezes associadas às mulheres, é uma forma de retomar e também de ocupar um espaço dominado por personagens masculinos, deixando de lado

a violação feminina que acontece através da captura e controle da mulher-animal. Em suma, é possível interpretar que ambas autoras utilizam a metamorfose como representação de libertação e resistência, apresentando novas facetas para os contos de fadas.

No próximo tópico discutiremos como essas discussões aparecem nos contos de fadas “tradicionais” e contemporâneos através da análise dos contos de Carter e Colasanti.

A menina de uma só pele: Entre as folhas do verde O colasantiano

Como discutido no tópico acerca de Marina Colasanti, a simbologia da mulher-animal na literatura tradicional está atrelada ao prazer que a violação feminina proporciona aos homens. Nessa perspectiva, “a mulher, como os animais nas sociedades patriarcais, foi objetualizada e fragmentada, ou melhor, perfurada.” (Silva, 2018, p. 133). Em “Entre as Folhas do Verde O”, Colasanti reformula essa estrutura com o desfecho da narrativa, acompanhamos uma protagonista que após ser perseguida e aprisionada encontra a libertação em sua forma animal.

A história da escritora começa com um príncipe se preparando para a caçada, o reino estava em festa e as trompas tocavam a todo vapor. Esse era o sinal da partida, os animais na floresta se escondiam como podiam, menos a moça, metade mulher e metade corça, o príncipe a encontra debruçada no regato. É importante apontar que os protagonistas não são nomeados, sendo referenciados por seu título, príncipe, e estado, corça-mulher. Essa diferenciação torna-se significativa quando percebemos a raiva do protagonista direcionada ao lado animal desde o princípio, “A mulher tão linda. A corça tão ágil. *A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar.* Se chegasse perto será que ela fugia?” (Colasanti, 2006, p. 36, grifo nosso).

Assim como a natureza, o corpo feminino sempre foi visto pela cultura patriarcal como objeto a ser controlado, os homens “[...] são identificados não somente com a cultura, no sentido de toda criatividade humana, mas como se opondo à natureza; eles são identificados em particular com a cultura no sentido antigo da manifestação mais elevada do pensamento humano – arte, religião, leis, etc.” (Ortner, 2017, p. 109). Por essa razão, a relação das mulheres com a natureza, como vimos na discussão acerca do “ser selvagem”, é tratada inferiormente.

Seguindo a narrativa, após encontrar a corça-mulher, o príncipe a flecha e a tranca em um quarto do castelo. Só ele tinha chave e todos os dias ia visitá-la, estava cada vez mais apaixonado, “mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (Colasanti, 2006, p. 37), e assim se apaixonaram, sem dizer uma palavra. É interessante perceber como ambos preenchem o silêncio de maneira diferente, enquanto ele “queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e jóias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher” (Colasanti, 2006, p. 37), ela “queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho.” (Colasanti, 2006, p. 37).

Ele não compreendia de maneira alguma que a corça *fazia parte* da mulher, aquela era ela toda. Já ela não compreendia que ele detestava sua metamorfose e qualquer aspecto relacionado a floresta. De acordo com Edilane Silva (2021),

Essa incomunicabilidade, que, metaforicamente, pode ser chamada de interespecie, num contraponto ao manifesto das espécies companheiras de [Donna] Haraway, é provocada pela dissonância “só falava” e “só sabia ouvir”, relacionada aos extremos floresta – espaço livre, longe do controle da cultura, habitat da mulher-corça – e palácio – espaço controlado, patriarcal (Silva, 2021, p. 72).

Logo, a protagonista sabia falar, mas o príncipe *não queria* escutar, ele considerava — como percebemos a partir do momento que ele a caça — o seu lado mulher-animal “coisa” a ser dominada. O narrador complementa, “mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra” (Colasanti, 2006, p. 37), é a maneira de lembrar ao leitor de que ele a mantinha presa e enquanto ela não se adaptasse ficaria ali para sempre, a própria personagem se dá conta desse impasse após os encontros silenciosos, e chorar. “E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro.” (Colasanti, 2006, p. 37), ela é mais uma vez excluída do discurso que só o príncipe “entende”, ela é irracional, animal, não fala a língua dos homens então cabe a ele interpretar como bem deseja. A narrativa continua,

Quando a corça acordou, já não era mais corça. Duas pernas só e compridas, um corpo branco. Tentou levantar, não conseguiu. O príncipe lhe deu a mão. Vieram as costureiras e a cobriram de roupas. Vieram os joalheiros e a cobriram

de jóias. Vieram os mestres da dança para ensinar-lhe a andar. *Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher* (Colasanti, 2006, p. 40, grifo nosso).

A protagonista sempre foi mais corça do que humana, e de acordo com Susana Funck (2016) Marina Colasanti representa na história a dualidade natureza/cultura que perpassa os estudos de gênero, no qual a linguagem verbal é vista como masculina e a mulher, que fica no território pré-simbólico, é ignorada. *Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher* representa justamente isso, ela foi ignorada desde o momento que foi tirada da floresta sem o seu consentimento, apesar de se apaixonar pelo príncipe, o mesmo parece esquecer que a encontrou como metade corça e *morando* na natureza.

No fim, a jovem corça utiliza dos artifícios que lhe foram impostos como ferramenta para escapar, “sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura da sua Rainha” (Colasanti, 2006, p. 40). Animais selvagens não podem ser domesticados, a corça é a mulher e a mulher é a corça, ela aprendeu a linguagem do palácio e por isso conseguiu fugir.

“O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, *só corça, não mais mulher*. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio.” (Colasanti, 2006, p. 40, grifo nosso), para Funck (2016, p. 336), “ao rejeitar seu corpo de mulher, a personagem feminina prefere o risco de ser morta pelo príncipe-caçador, a ser transformada em mulher conforme o desejo de um homem”, a personagem volta para onde foi arrancada, retornando apenas como corça é possível interpretar que o corpo violado — o príncipe se encantou pela metade mulher — se torna um só com o animal. Em suma, interpretamos que Marina Colasanti utiliza da metamorfose, em especial a mulher-animal, como forma de libertação, livrando as suas personagens da cultura patriarcal, que sempre as caçam e perseguem.

À vista disso, discutiremos na próxima seção como Angela Carter utiliza da mesma temática para, assim como Colasanti, libertar suas protagonistas de situações opressivas.

Resistência e Revelação: A Noiva do tigre de Angela Carter

A narrativa de Angela Carter faz parte da coletânea *A Câmara Sangrenta* e foi publicada em 1979. Tomando notas da versão resumida de “A Bela e a Fera” (1756)¹, escrita pela francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), “A Noiva do Tigre” inicia a história com a personagem principal, que não é nomeada, sendo vendida por seu pai. Diferente da história de Marina Colasanti, nesta versão acompanhamos durante toda a narrativa o descontentamento da “Bela” com a sua realidade e com o seu novo “companheiro”, à vista disso, analisaremos três momentos cruciais para a culminação da metamorfose mulher-animal da personagem: Ser vendida pelo pai; A solidão na nova casa e a adaptação aos desconhecidos em sua vida; A descoberta da verdadeira face da Fera.

Pensando nessa ordem, Carter começa a história com a frase, “Meu pai me perdeu para A Fera num jogo de cartas” (Carter, 2017, p. 89), e assim como a menina, o personagem principal não tem nome, ele é descrito e chamado apenas por “A Fera”. Logo, somos apresentados a uma bestialidade e metamorfose desde a primeira linha, um homem descrito como um ser mais-que-humano e uma personagem vista apenas como uma mercadoria. Diferente da Bela conhecida dos contos de fadas, a personagem da escritora britânica demonstra descontentamento desde o início com o seu pai, que nunca a considerou como alguém.

Chamada apenas como *Che Bella*, a protagonista descreve os tormentos de viver com um homem alcoólatra e viciado em cartas, “Que fardo todas aquelas posses deviam ser para ele, porque ele ri como se de alegria enquanto se transforma num mendigo; parece arder de desejo de doar tudo para A Fera” (Carter, 2017, p. 90). Como também, o culpado pela morte da mãe, “Minha mãe não floresceu por muito tempo; trocada por seu dote com um rebento tão fútil da nobreza russa que ela logo morreu, de tanto que ele jogava, metia-se com prostitutas e dava demonstrações agoniantes de arrependimento” (Carter, 2017, p. 91).

¹A primeira versão foi escrita pela francesa Madame de Villeneuve (1685-1755) e publicada anonimamente em 1740 no livro de contos *La jeune américaine et les contes Marins*. Essa versão conta com cerca de 200 páginas.

Ser vendida foi o último golpe, e mesmo estando em uma situação vulnerável devido ao egoísmo e irresponsabilidade do seu pai, ela resiste. Isso fica claro quando conhecemos A Fera, percebemos pela visão da jovem o quanto é repugnante, e ela desdenha,

Há uma bruta falta de jeito no seu corpo, *que se assemelha ao de um gigante atrapalhado*; e ele tem um estranho ar de autoimposto controle, como se travasse uma batalha consigo mesmo para permanecer na posição vertical *quando preferia mil vezes cair de quatro*. Ele põe as nossas aspirações humanas para o divino tristemente de lado, *pobre coitado. A Fera não é muito diferente de qualquer outro homem*, embora ele use uma máscara com o belo rosto de um homem pintado. Ah sim, um belo rosto; mas com demasiada simetria nas feições para ser inteiramente humano: um perfil de sua máscara é a imagem espelhada do outro, perfeito demais, *estranho* [...]. *E luvas de pele de cabrito tão grandes e desajeitadas* que não parece haver mãos por baixo (Carter, 2017, p. 92, grifo nosso).

O jogo passa, o pai perde a aposta e as rosas brancas deixadas pela Fera, em uma tentativa de amenização, são esmagadas pela jovem, “como se receber flores de presente fosse capaz de fazer uma mulher aceitar qualquer humilhação” (Carter, 2017, p. 95), nem todas as características animais descritas acima fariam a mulher dar para trás, “meu rancor era afiado como um caco de vidro” (Carter, 2017. p. 96)”. Diferente do esperado, não é comum nos contos de fadas que a protagonista demonstre raiva, é preciso que ela aceite a estranheza do seu noivo-animal² e não questione.

Na narrativa a autora faz o sentido contrário, observamos uma jovem obrigada a viver com um homem mais animal do que humano e que aponta a morbidez da situação desde o princípio. Neste ponto, podemos interpretar que a própria animosidade da mulher estava “aflorando”, ela se volta para o seu instinto de sobrevivência e através do “selvagem” – diferente do demonstrado pela Fera – luta de volta.

Nesse contexto, de acordo com Loreley Garcia (2009, p. 12), “a definição da natureza como selvagem, incontrolável, ameaçadora, responsável pelos desastres “naturais”; foi associada ao caráter supostamente “emocional” arbitrariamente imputado às mulheres em oposição e contraste à “racionalidade” masculina.”, por muitos anos esse lado “animalesco” foi considerado parte vital das mulheres, era uma forma de poder e conexão com a terra, entretanto — como visto na narrativa de Colasanti —, com o tempo

² Para Bettelheim (2022), em alguns contos de fadas o noivo-animal é aquele personagem que possui seu lado Fera e que se transforma em humano.

o corpo e o comportamento feminino passaram a ser controlados por homens, que consideravam a mulher e a natureza propriedade. Além disso,

A Terra sempre esteve simbolicamente conectada ao corpo feminino, produtor de vida. Todavia, com o desenvolvimento da agricultura do arado e a escravidão, a relação mulher/natureza adquiriu outro caráter. Embora sejam dois suportes dos quais os homens dependem, mulher e natureza tornaram-se “coisa” a ser dominada através da coerção (Garcia, 2009, p. 12).

O “homem-tigre”³ tenta a todo custo mascarar sua aparência animal, ao contrário da personagem feminina, que desde pequena buscou seu lado selvagem como parte de sua própria natureza, “pois eu era uma coisinha selvagem e ela não conseguia me domar ou subjugar com o franzir da testa ou com uma colher de geleia como suborno” (Carter, 2017, p. 96) e que a segue até mais tarde, quando se vê diante da Fera, “Soltei uma gargalhada estridente; nenhuma mocinha ri desse jeito!, minha velha ama costumava me repreender” (Carter, 2017, p. 100), por isso a necessidade de “coisa” a ser domada. Voltando a narrativa, observamos a dificuldade da jovem em se ver sozinha após ser perdida no jogo. A personagem chega em um ambiente solitário, hostil e longe de tudo, com móveis cobertos com lençóis, janelas e portas quebradas, quadros fora de enquadramento, o dinheiro da Fera comprou a solidão e um lugar totalmente desabitado.

A inquietação de trocar uma jaula por outra a mantinha em alerta, à vista disso, assim que é “convidada” para caçar e andar a cavalo, não facilita, “permiti vesti-la como se estivesse relutante, embora estivesse *quase louca de vontade de sair ao ar livre, para longe daquele palácio imortal*, mesmo em tal companhia.” (Carter, 2017, p. 106, grifo nosso). Assim, durante todas as negociações a Bela carteriana continua fiel à sua natureza impulsiva, faz até mesmo a própria Fera chorar⁴, quebrando qualquer expectativa de uma protagonista dócil e complacente.

Nesse sentido, conforme Cohen (2000, p. 35) afirma, “a mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma *Weird Sister*; uma Lilith [...]”, por essa razão, além da sua “relação” turbulenta com o Milord como forma

³ De acordo com a história escrita por Angela Carter, o “homem-tigre” era uma figura criada para espantar crianças desobedientes. “Se você não parar de incomodar as criadas, minha bela, o homem-tigre” vai vir e levá-la embora. Eles o trouxeram da Sumatra, nas Índias, ela disse; suas partes posteriores eram todas peludas e só na cabeça e na parte superior do corpo ele se assemelhava a um homem.” (Carter, 2017, p. 96)

⁴ Nas duas vezes da qual recusou despir-se para a Fera.

de resistência, é possível apontar a conexão da jovem com a natureza, ela entendia que ambos eram subjugados, “uma vez que todas as melhores religiões do mundo afirmam categoricamente que nem os animais e nem as mulheres eram equipados com aquelas coisas frágeis e imateriais” (Carter, 2017, p. 107), “eu era uma jovem, uma virgem, e, portanto, os homens negavam a mim a racionalidade da mesma forma como a negavam a todos aqueles que não eram exatamente como eles” (Carter, 2017, p.107), a personagem sentia que todos ao redor da casa estavam presos A Fera.

Seguindo essa linha de pensamento, para Garcia (2009, p. 12) “Na lei patriarcal, as mulheres, escravos, animais e terras estão simbólica e socialmente ligados entre si. Todos são propriedades e instrumentos de trabalho possuídos e controlados pelo senhor de tudo e todas.”, a protagonista refletia sobre sua própria natureza, “como tinha sido comprada e vendida, como passara de mão em mão [...]” (Carter, 2017, p. 107). É nessa mesma caminhada que chegamos à revelação da verdadeira face da Fera, já que ela se recusava a despir-se para ele, ele iria se despir para ela. “Uma imensa forma felina, amarelo-acastanhada, cujo pelo era coberto com uma geometria selvagem de barras da cor da madeira queimada. Sua cabeça pesada e abobada, tão terrível que tinha que escondê-la.” (Carter, 2017, p.108), é apenas quando o protagonista se revela com a sua verdadeira forma que a protagonista encontra a coragem de fazer o mesmo, “O tigre nunca vai se deitar com o cordeiro; ele não reconhece nenhum pacto que não seja recíproco. *O cordeiro deve aprender a correr com os tigres*” (Carter, 2017, p. 108, grifo nosso).

De acordo com Viveiros de Castro (1996, p. 117), “A noção de ‘roupa’ é uma das expressões privilegiadas da metamorfose — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, um processo onipresente”, pensando nesta interpretação, a jovem tira todas as suas roupas e revela “senti que estava em liberdade pela primeira vez na vida” (Carter, 2017, p. 110), longe do vício do pai, da solidão do castelo e perto da natureza, ela finalmente se enxergou.

Entretanto, A Fera liberta a protagonista após esse episódio, enchendo o pai de dinheiro e a cobrindo de joias. Mas, a mulher não se reconhecia mais naquela pele humana, “estava tão pouco habituada à minha própria pele que tirar todas as minhas roupas envolveu uma espécie de esfolamento” (Carter, 2017, p.111), ela matou o seu cordeiro para apropriar-se do tigre. É a partir dessa decisão, de ficar, de se libertar, que

tudo ao redor do castelo transforma-se, o criado da narrativa tinha pelos cinzas, a manta na qual estava coberta eram ratos pretos e o próprio castelo ganhou vida.

A “Bela” se despede de sua pele humana, encontra A Fera em sua forma real e se aproxima. O homem, agora tigre, começa a lambe todo o seu corpo, “Ele vai arrancar minha pele com a língua” (Carter, 2017, p. 114),

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

Durante toda a sua vida a jovem sempre pertenceu a alguém, o seu dinheiro nunca foi de fato seu, a sua vida sempre seguiu os vícios do pai. Podemos interpretar que a metamorfose não acontece apenas na transformação em si, mas também no papel que a menina desempenhou a vida toda e que agora, pôde finalmente livrar-se da encenação. Segundo os estudos de Camila Batista (2016), a decisão de Angela Carter pela metamorfose se dá pois,

A metamorfose da jovem, tematiza a desconstrução da personagem tradicional diante de uma nova construção da mesma, em que a ideologia marcada na narrativa de antes já não serve para satisfazer as bases [...]. Pensemos que, na reescrita de Carter, a metamorfose espelha a identidade fragmentada que apresentada na modernidade, devido às transformações sociais, políticas, culturais, entre outros, não enxergamos a mulher de antes na mulher de hoje (Batista, 2016, p. 122).

A protagonista afasta-se do final conhecido, já que não quer esperar ou transformar A Fera, *ela* deseja a transformação e a liberdade. No conto de Carter nenhuma Fera vira príncipe, pelo contrário, a princesa vira Fera e aprende a não só correr com os tigres, mas a se tornar um. Conseguimos analisar como a jovem “flertou” com sua mulher-animal durante toda a vida, com a inquietação, o riso alto, o comportamento não podado, no fim, ela utiliza da metamorfose para finalmente encontrar a saída da jaula.

Em suma, pensando nas análises e reflexões apresentadas nos contos de Carter e Colasanti acerca da metamorfose e da mulher-animal, é possível perceber que as autoras utilizam a transformação de maneiras distintas, em situações diferentes, mas com um mesmo propósito, a liberdade e o desejo das protagonistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fada, histórias que ficam sob o guarda-chuva da infância, apresentam diferentes versões ao longo dos anos, mudando conforme os autores e a realidade em que estão sendo publicados. Enquanto escritoras contemporâneas, Angela Carter e Marina Colasanti utilizam dessas narrativas consagradas para construir suas próprias versões, apresentando aos leitores personagens, enredo e características que instigam e inspiram. Além disso, a interpretação da metamorfose representada nos contos escolhidos, assim como a coragem, coloca uma nova camada em cima de estereótipos de protagonistas já conhecidas.

A metamorfose é um processo de renascimento do ser, é a morte do antigo eu para o outro, se concilia na manifestação do inconsciente, na própria libertação do ser (Chevalier, Gheerbrant, 2008, p. 608). Os corpos femininos seguem até hoje aprisionados nas garras de concepções patriarcais, por isso a metamorfose, especialmente a mulher-animal, desperta a estranheza mas também a compreensão, é uma forma de libertação, de um antigo eu para outro completamente novo.

Em suma, os contos de fadas, escritos por mulheres e interpretados a partir de uma visão feminista, apresentam novas modelagens para roupas vestidas pelas mesmas personagens e usadas em direção a um mesmo destino. Angela Carter e Marina Colasanti despertam a Bela que queria correr com a Fera e a princesa que nunca quis permanecer no castelo, por meio da metamorfose as protagonistas encontram a liberdade que lhes fora retirado desde o princípio.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Mêrivania Rocha. Metamorfose, alteridade e identidade nas narrativas do Circum-Roraima: a história do Timbó?. In: *XIV Congresso Linguagens e Identidades Amazônicas*: Caderno de Resumos. Rio Branco: Nepan Editora, 2020. p. 103-104.

BATISTA, Camila Aparecida Virgílio. *Corpo que se (des) constrói*: a metamorfose em “A companhia dos lobos” de Angela Carter. Universidade Federal de Goiás–Regional Catalão 18 a 20 de maio de 2016: 112.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CARTER, Angela. *A Câmara Sangrenta*. Título original: The Bloody Chamber. Tradução: Adriana Lisboa. 1.ed. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Vários tradutores. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

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.

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23. ed. São Paulo: Global, 2006.

DENOVAC, Adriano. A natureza é a igreja de Satã: e o feminino que nos olha por entre no filme Anticristo de Lars Von Trier. In: *Cinema e Corpo*. Soraia Chung Saura & Ana Cristina Zimmermann (orgs.). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Editora Laços, 2016.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Tradução: Waldéa Barcellos; consultoria da coleção, Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro, Rocco, 2018.

FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica Literária Feminista: uma trajetória*. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2016. v. 1. 432p.

FUNCK, Susana Bornéo. *Feminist Literary Utopias*. Florianópolis, SC: Palotti, 1998. 86p.

GARCIA, Loreley Gomes. *A Relação Mulher e Natureza: laços e nós enredados na teia da vida*. Gaia Scientia (UFPB), v. 3, p. 13-21, 2009.

MELO, Alyne Maria da Silva; MONTEIRO, Rita de Cássia Fernandes. Perfeito é feito até o fim: a simbologia do cisne negro no conto Por duas asas de veludo de Marina Colasanti. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 22, n. 01, p. 198-215, 2023.

ORTNER, Sherry Beth. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?. Tradução: Cila Ankier e Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel *et al.* (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017 [1974]. p. 91-123.

SANTOS, Carmem Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. 64p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SILVA, Edilane Ferreira da. A (re)visão dos contos de fadas de Marina Colasanti. *Estudos Linguísticos e Literários*, v. 1, p. 124-136, 2018.

SILVA, Edilane Ferreira da. *Quem tem medo do essencialismo?: o ecofeminismo estratégico dos contos de fadas de Marina Colasanti*. 2021. 161 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. Mana, 2 (2), pp.115-144. Rio de Janeiro, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Eduardo Viveiros de Castro: Entrevistas*. Sztutman, Renato (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

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

Recebido em: 30/08/2024

Aceito em: 30/02/2025

Alyne Maria da Silva Melo: mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE), Universidade Federal de Campina Grande- Paraíba.

Tássia Tavares de Oliveira: doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora de Literatura na Unidade Acadêmica de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande-Paraíba.