

“REMENDO NOVO EM PANO VELHO”: A MESMA HISTÓRIA, OUTRA HISTÓRIA, EM RELEITURAS DE CONTOS DE FADAS DE ANGELA CARTER, A. S. BYATT E MARGARET ATWOOD

Maria Cristina MARTINS*

■ **RESUMO:** Neste trabalho discuto o impacto do emprego de táticas narrativas revisionistas em releituras de contos de fadas das autoras contemporâneas Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter, para demonstrar de que maneira as novas leituras conseguem fazer que significados convencionais cristalizados pela tradição das histórias infantis sejam expostos a questionamento e, em alguns casos, até mesmo contestados ou alterados. Para tal, tomo como base o conceito de “re-visão” de Adrienne Rich e as táticas revisionistas apontadas por Rachel B. DuPlessis e Alicia S. Ostriker.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Revisionismo. Contos de fadas. Releituras. Táticas revisionistas.

How much smaller our childhood homes seem when we revisit them as adults, how different that buttery tea cookie tastes when we must weigh the health risks they pose. And oh, how the beloved fairy tale can suddenly reveal that dark subterranean detail, that knotty little plot twist squirming under the surface that we never registered, never suspected, all those years ago (PROSE, 2002, p.294).

Ninguém põe um remendo de pano novo em roupa velha; porque o remendo novo repuxa o pano e o rasgo fica maior ainda (Mc 2,21).

“Era uma vez” e “foram felizes para sempre”: assim começa e termina um número considerável de histórias que se consagraram na tradição dos contos de fadas. Tais fórmulas tornaram-se tão emblemáticas desse gênero que sua simples menção nos remete à ideia de um reino mágico, onde tudo é possível.

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística (ILEEL). Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – mariacristinamart@gmail.com

Três séculos já decorreram desde que os contos de fadas emergiram como forma literária infantil, com a publicação, em Paris, da coleção pioneira de Charles Perrault (1628-1703), *Histoires ou contes du temps passé* ou *Contes de ma Mère l'Oye* [*Histórias ou contos de tempos passados* ou *Contos da Mamã Gansa*] (1697), e ainda estamos a recontá-los com o mesmo vigor (WARNER, 1999, p.14).

Nascidos na antiga tradição oral, que remonta à Idade Média, os contos de fadas que hoje conhecemos percorreram uma longa trajetória, atravessaram gerações e fronteiras geográficas, até atingirem sua forma canônica ocidental em coleções como as de Perrault, dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen, chegando a uma sofisticação tecnológica em versões filmicas como as de Walt Disney e da DreamWorks, por exemplo. Essa apropriação das histórias pelo cinema, indústria da animação, representa outra importante revolução na institucionalização do gênero, pois “agora as imagens impuseram-se sobre o texto e formaram seu próprio texto violando a impressão, mas também com a ajuda da cultura da impressão” (ZIPES, 1994, p.75).¹

Apesar de ser inegável que o advento do texto impresso permitiu a preservação e o refinamento das histórias e que os textos fizeram do ato de leitura uma fonte de prazer que permitiu ao leitor uma reflexão maior do que aquela observada nos relatos orais das histórias (ZIPES, 1994, p.14), análises comparativas das diferentes versões dos contos têm conseguido apontar os mecanismos ideológicos por meio dos quais os textos vêm sendo modificados ao longo de sua trajetória. No caso particular das adaptações feitas para adequar os contos ao público infantil, no final do século XVIII e começo do século XIX, o que resultou foram

[...] versões higienizadas e expurgadas dos contos de fadas para adultos ... elas eram novas histórias moralistas que visavam domesticar a imaginação [...] A forma e a estrutura do conto de fadas para as crianças foram cuidadosamente ajustadas no século dezanove de modo que pensamentos ou ideias impróprias não fossem estimuladas nas mentes dos jovens (ZIPES, 1994, p.14).

Dados como esses sinalizam que subjacente à suposta simplicidade e descomplicação dos contos de fadas reside um grau relativo de complexidade. Possivelmente instigados por essa complexidade, a partir das últimas décadas do século XX, profissionais e pesquisadores de diversas áreas, tais como Educação, Psicologia, Psicanálise, Folclore, História, Crítica feminista, Sociologia, Antropologia, Crítica literária, entre outras, têm voltado seu olhar para essas histórias de nossa infância, com as mais diferentes finalidades.

¹ À exceção do romance *The robber bride*, de Margaret Atwood, cujas citações neste trabalho são provenientes de tradução para o português *A noiva ladra*, da Editora Marco Zero, de 1995 (ver Referências), a tradução das demais citações de textos em língua inglesa são de minha autoria.

No caso particular da crítica feminista, observa-se o crescente interesse no sentido de discutir o efeito social e cultural dos contos de fadas. Em *The politics of postmodernism*, Linda Hutcheon (1989, p.155) chama nossa atenção para o caráter prescritivo dos contos de fadas, que direcionam as mulheres para padrões femininos de comportamento preconcebidos:

Há uma longa tradição de literatura instrutiva cujo propósito é dizer às mulheres como “aparecer” – tornando-as mais desejáveis – aos homens [...] Mesmo os contos de fadas funcionam no sentido de passar a “sabedoria” coletiva recebida do passado e nisso refletem os mitos da sexualidade sob o domínio do patriarcado.

Os contos de fadas não só refletem os referidos mitos, como também podemos sugerir que, da forma como são constituídos, transmitidos e assimilados dentro do processo de socialização, esses contos aparentemente inofensivos apresentam, eles próprios, traços míticos significativos.

Roland Barthes (1972, p.110) define mito como um discurso escolhido pela história, não resultante da natureza das coisas. De acordo com Barthes (1977, p.165), o mito implica a transformação da cultura em natureza ou, como ele mesmo diz, pelo menos do cultural, ideológico, histórico, em natural. Nessa perspectiva, os mitos, da forma como são constituídos e reconstruídos, acabam por esconder as motivações que se encontram disfarçadas sob a aparência de “natural” ou “fatural”. Como são determinados e constituídos historicamente, faz sentido o que nos diz Barbara Godard (1991, p.9) a respeito do caráter temporal dos mitos: “Não há mitos eternos; eles funcionam dentro de um momento histórico e de uma prática discursiva específicos”.

Mitos, então, não são histórias sobre eventos primordiais, universais, mas sim constituídos e reconstruídos ao longo dos tempos, sofrendo alterações constantes no decorrer da história. Desse modo, não nos causa surpresa que os contos de fadas tenham sido ultimamente considerados “mitos contemporâneos”, pois essas histórias clássicas nos dão realmente a impressão de que

[...] nós somos todos parte de uma comunidade universal, que partilha valores e normas [...] e que um determinado tipo de comportamento produzirá resultados garantidos, tais como vivermos felizes para sempre com muita quantidade de ouro, num maravilhoso castelo, *nosso* castelo e fortaleza que para sempre nos protegerá contra as forças imprevisíveis e inimigas do mundo externo (ZIPES, 1988, p.148).

Reconhecendo essas conotações ideológicas dos contos de fadas, críticas feministas como Marcia Lieberman, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar e Karen Rowe salientam a necessidade de contestar e repensar as visões conservadoras de gênero

e poder embutidas nessas histórias infantis. Como nos lembram Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p.16-17),

Antes que a mulher escritora possa viajar através do espelho, rumo à autonomia literária [...] ela deve chegar a um acordo com as imagens na superfície do espelho [...] uma mulher escritora deve examinar, assimilar, e transcender as imagens extremas de “anjo” e de “monstro” que autores do sexo masculino geraram para ela.

Para lidar com imagens cristalizadas pelo discurso patriarcal, como essas da mulher “demônio” e da mulher “anjo”, a partir da década de 1970, várias escritoras têm encontrado na revisão ou reescritura de clássicos como “Cinderela”, “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida”, “O Barba Azul”, “Chapeuzinho Vermelho”, entre outras, um meio eficaz de intervenção nesse discurso, subvertendo noções do feminino reforçadas por histórias tão conhecidas de nossa infância. Tal processo de revisão implica dismantelar convenções literárias de forma a permitir que essas histórias possam ser reavaliadas a partir de uma nova direção crítica.

O termo “revisão”, empregado por Adrienne Rich como “re-visão”, tornou-se um *slogan* significativo no que concerne à escrita feminista contemporânea. Na perspectiva dela, o ato de “re-visão” é definido como “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (RICH, 1985, p.2045). Segundo Rich (1985, p.2045), a “re-visão”, no caso das mulheres, representa “mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência”. Como salienta Maggie Humm (1999, p.244),

[...] uma re-visão feminista faz um exame psíquico, cultural e histórico do passado das mulheres, e cria uma história da mulher. O conceito de Rich é próximo da noção de arqueologia de Michel Foucault – a exposição de valores morais codificados na linguagem. Rich tomou o termo da obra *The Artist's View* (1953) de Robert Duncan. Entretanto, onde Duncan usa “re-visão” simplesmente para descrever seu próprio passado, a re-visão de Rich é um método a ser partilhados por todas as mulheres.

No caso específico das revisões de contos de fadas tradicionais produzidas nas últimas décadas, as histórias da infância têm chegado até nós por meio das mais diversas perspectivas que alteram, em diferentes graus, nossa visão costumeira. Releituras de cunho revisionista transgridem, subvertem as narrativas tradicionais, e contestam significados cristalizados nas histórias de tal modo que, embora o reconhecimento das fontes seja não somente possível, como também desejável, cria-se um distanciamento crítico em relação aos textos originais, expondo, entre outras coisas, o caráter sexista e misógino de muitas dessas histórias. O distanciamento promovido por releituras dessa natureza faz delas novas leituras, novas escrituras, novos exames das velhas e conhecidas “histórias da carochinha”, numa atitude

explícita de questionamento e desnudamento, que implica a recusa de convivência com a legitimação ou continuidade da tradição patriarcal.

A proliferação de releituras revisionistas de clássicos da literatura infantil em nossos dias representa, portanto, uma oportunidade de apreciarmos histórias cristalizadas pela tradição a partir de novos pontos de vista, ou seja, uma chance de tomarmos consciência das visões tradicionais embutidas nos textos originais, de forma que possamos questioná-las e até mesmo refutá-las. Como bem adverte Adrienne Rich (1985, p.2046), “precisamos conhecer a escrita do passado e conhecê-la diferentemente de como a conhecíamos; de forma a não transmitir, mas sim quebrar o controle de uma tradição sobre nós”.

Apesar de a presença de novos detalhes ser observada em qualquer trabalho artístico, isso ganha uma importância adicional no contexto do revisionismo dos contos de fadas. Podemos dizer que algumas releituras contemporâneas de clássicos como “Chapeuzinho Vermelho” e “Branca de Neve”, por exemplo, são mais do que meras duplicações das mesmas velhas histórias, ou seja, repetem, porém de forma a produzir no leitor um efeito de estranhamento: as revisões funcionam de tal modo que, ao serem lidas, traços dos textos originais ficam evidenciados; no entanto, constata-se que o jogo é bem diferente.

A revisão produz um ato duplo de reconhecimento e estranhamento, ou seja, remete-nos à história original, porém dela nos distanciando, desnaturalizando as pretensões míticas das fontes, permitindo, assim, que subtextos silenciados ou emudecidos ganhem visibilidade. Portanto, no estudo do revisionismo dos contos de fadas é imprescindível prestar atenção nos novos detalhes, para que seja possível apurar o potencial transgressor e subversivo das releituras. A análise desses detalhes é que irá mostrar como o natural pode ser desnaturalizado por meio do processo revisionista. Isso servirá também para verificar se, como afirma Cristina Bacchilega (1997, p.23-4), “*frames* e imagens podem variar, mas o gênero é quase inevitavelmente o lugar privilegiado para a articulação dessas estratégias des-naturalizadoras”. Como observa Jack Zipes (1988, p.153), para expor as conotações ideológicas ou míticas dos contos, observa-se que uma das alternativas encontradas tem sido “desmontar os componentes do saber e do conhecimento e agrupá-los novamente em histórias anti-míticas”. Esse processo de questionamento das histórias herdadas implica um tipo de reformulação da narrativa tradicional. Segundo vários críticos, narrativas convencionais como as dos contos de fadas têm funcionado como repositório de um forte sistema de interpretação tomado como representação.

Segundo Joana Passos (1996, p.14), “[...] [s]ubverter um conto de fada equivale, de certa forma, a subverter um texto bíblico; quebrando-se a crença, quebra-se a reverência, e abrem-se os horizontes a outras alternativas de organização social e avaliação do mundo”.

Para promover essa subversão da ordem estabelecida nos contos de fadas, o processo revisionista se vale de diferentes estratégias narrativas. Seja deslocando o ponto de vista da narrativa original, seja deslegitimando a história conhecida, a regra que parece nortear o processo revisionista de um modo geral encontra-se sintetizada por Alicia S. Ostriker (1987, p.215) em seu livro *Stealing the language* (1987): “mantenha o nome, mas mude o jogo”, o que significa usar uma figura ou história previamente aceita e consolidada pela cultura de forma a contestar os significados atribuídos a essa figura ou história e criar novas possibilidades que favoreçam o surgimento de significados latentes, até então aprisionados nos textos originais. Portanto, a transformação das narrativas tradicionais é feita de tal forma que, apesar de ser possível para o leitor reconhecer o(s) conto(s) de fadas que estão sendo trabalhados em releituras revisionistas, algo diferente lhe salte aos olhos e não haja como ignorar que se esteja diante de outra história, em outro contexto que vem desestabilizar as interpretações convencionais cristalizadas dentro da tradição.

O presente estudo trata do revisionismo dos contos de fadas na contemporaneidade, promovendo a discussão de intervenções críticas em alguns clássicos da literatura infantil, cujo resultado é a emergência de novas histórias de caráter antipatriarcal e antissexista, que buscam não ratificar, mas sim expor a questionamento práticas patriarcais. As análises empreendidas aqui visam demonstrar o impacto do emprego de algumas táticas de caráter revisionista, como a inversão do gênero sexual de personagens clássicas e a reapresentação de certos motivos emblemáticos de forma inovadora, em releituras de contos de fadas tradicionais, produzidas por Angela Carter (1940-1992), A. S. Byatt (1936-) e Margaret Atwood (1939-). Nas mãos dessas autoras, os rumos convencionais de conhecidas histórias são alterados, elementos como o ovo de uma versão da história do Barba Azul dos Grimm e o espelho mágico ganham conotações bastante particulares, fazendo que os significados convencionais geralmente atribuídos a esses elementos sejam expostos a questionamento e, em alguns casos, até mesmo transformados.

Comparo o processo de demolir significados cristalizados na tradição dos contos de fadas ao gesto de colocar “remendo novo numa roupa velha” (Mc 2,21), principalmente pelo fato de que “o remendo novo repuxa o pano velho e o rasgão fica maior ainda” (Mc 2,21). Enquanto o texto bíblico desaconselha a ação devido à ruptura que provoca, no revisionismo há interesse exatamente no rompimento da rigidez de interpretações que acabaram sendo naturalizadas no processo de transmissão das histórias entre diferentes gerações. Por romper com significados convencionais, o rasgão produzido permite novas interpretações em decorrência dos novos pontos de vista adotados.

Para demonstrar como isso se dá, tomo inicialmente o romance da autora canadense Margaret Atwood (1995), *A noiva ladra*, que é uma intrigante releitura do conto “The robber bridegroom” [“O noivo ladrão”], dos irmãos Grimm,

considerado uma das principais variantes escritas da famosa lenda do Barba Azul. Nesse conto maravilhosamente medonho, um noivo perverso atrai donzelas até sua toca, devorando-as uma a uma. Ao reescrevê-lo, Atwood remodela a figura monstruosa do noivo, criando Zenia, uma vilã nada convencional, mas com proporções demoníacas. Em diferentes momentos, usando disfarces emocionais diversos, ela insinua sua entrada na vida de Tony, Charis e Roz e seduz os homens com os quais elas se relacionam: West, Billy e Mitch, respectivamente. Após ter sido dada como morta, essa enigmática e ardilosa mulher reaparece e as três amigas veem-se forçadas a encarar eventos dolorosos do passado, reconstruindo a história de suas vidas.

Em “The robber bridegroom”, a protagonista testemunha um dos crimes do vilão e vem a desmascará-lo e derrotá-lo, graças à sua habilidade e engenho na arte de contar histórias. Seu talento narrativo lhe garante a sobrevivência e o final feliz. Talvez isso possa explicar, em parte, o interesse especial de Margaret Atwood por esse conto dos Grimm, cuja presença já foi identificada em outros trabalhos da autora, como *The edible woman* (1969), *Interlunar* (1984) e *Bodily harm* (1981), cujo título cogitado inicialmente teria sido “The robber bridegroom” (WILSON, 1993, p.200).

Ao reescrever “The robber bridegroom” em *A noiva ladra*, Atwood recorre a diferentes estratégias narrativas como a inversão, a duplicação e/ou sobreposição de papéis e o texto resultante acaba atingindo certos paradigmas de gênero cristalizados na tradição dos contos de fadas. Ao inverter o sexo do vilão do conto dos Grimm, por exemplo, Atwood, entre outras coisas, traz para o centro de nossa atenção o questionamento da bondade estereotipada como atributo frequentemente associado às mulheres. Na visão da autora, o gesto aparentemente inofensivo de representar as personagens femininas como naturalmente boas pode acabar tendo um efeito negativo de privar as mulheres do poder. Não é sem razão, portanto, que Atwood coloca diante de nós, para nosso deleite e desconforto, essa mulher fora da lei, difícil de definir, mas ao mesmo tempo tão real e plausível que quase a podemos tocar.

Além de a figura de Zenia ser o pivô do enredo em *A noiva ladra*, sua história define os rumos da narrativa. No entanto, essa centralidade não é suficiente para lhe garantir voz, pois apesar de ser uma exímia criadora e contadora de histórias, suas diferentes versões de si mesma emergem na trama sempre filtradas pelas perspectivas de Tony, Charis e Roz, o que faz de Zenia “a única mulher que não conta sua própria história” (STEIN, 1999, p.99). É possível que essa ausência de voz esteja assinalando, por exemplo, a inexistência de lugar para uma personagem feminina como Zenia, dentro das categorias dicotômicas tradicionais: heroína/vilã, vítima/opressora. O caráter ambíguo e enigmático dessa mulher frustra qualquer tentativa de enquadrá-la nos papéis femininos tradicionais dos contos de fadas.

Concentrando, no entanto, a atenção nas figuras femininas, Atwood transforma o conto dos Grimm em uma história de mulher, ou seja, em *A noiva ladra* as mulheres assumem todas as posições, como demandam Erin e Paula, as filhas gêmeas de Roz:

“Nesse caso”, diz Tony, “quem vocês querem que ela assassine? As vítimas serão homens ou mulheres? Ou talvez uma mistura?”

As gêmeas permaneceram firmes em seus princípios, não mudam nada. Elas optam por mulheres em todos os papéis.

[...]

A Noiva Ladra, pensa Roz. Bem, por que não? Vamos deixar os rapazes serem degolados, pelo menos dessa vez. A Noiva Ladra, à espreita dos jovens inocentes em sua mansão na floresta escura, atraindo-os para fazê-los ferver em seu maldito caldeirão. Como Zenia (ATWOOD, 1995, p.303).

A inversão exigida pelas garotas é, na verdade, um dos pontos altos da trama dessa releitura. Segundo as lembranças de Roz, as gêmeas eram ainda muito pequenas (quatro a sete anos) quando “decidiram que todos os personagens de todas as histórias tinham que ser femininas” (ATWOOD, 1995, p.302). Enquanto o irmão delas, Larry, “não fazia muitos comentários” (ATWOOD, 1995, p.301), as meninas interferiam frequentemente, enquanto ouviam as histórias: “Mude o final, mãe! Faça eles voltarem! Não gosto desse pedaço!” (ATWOOD, 1995, p.301).

É significativo que as gêmeas, representantes da geração mais jovem de mulheres, não aceitem passivamente as histórias. Como observa Christina Ljungberg (1999, p.138), a atitude das gêmeas “demonstra que uma nova geração de meninas não são mais preparadas para aceitar os padrões culturais existentes como verdades absolutas, mas querem participar ativamente na construção de seus próprios *scripts*”.

Apesar de Roz não conseguir captar completamente o alcance subversivo do comportamento de suas filhas, ao imaginar o provável futuro dessas garotas voluntariosas, acredita que elas, “quando crescerem vão ser pilotos de corrida de automóveis ou dessas mulheres que vão viver com os macacos, alguma coisa temerária e não procriadora” (ATWOOD, 1995, p.397). Isso aponta para o importante papel reservado às novas gerações de mulheres, no sentido de quebrar os padrões e expectativas tradicionais de comportamentos caracteristicamente masculinos e femininos, o que não deixa de ser um avanço em relação às gerações anteriores, como a da própria Roz.

Além do importante papel da inversão central promovida por Atwood nessa releitura, no que diz respeito ao tratamento das questões de gênero, em *A noiva ladra*, diferentemente do que ocorre nos contos de fadas, papéis tradicionalmente irreconciliáveis como os de vilã e heroína, vítima e opressor(a) são sobrepostos, como

ocorre no caso de Zenia. Essa sobreposição é outro fator que acaba inviabilizando qualquer tentativa de enquadrá-la exclusivamente em uma ou outra categoria. A presença dessa mulher, ao mesmo tempo que aterroriza a vida de Tony, Charis e Roz, também promove o confronto necessário que vem transformar positivamente, em diferentes proporções, a vida de cada uma das três amigas. É graças à presença e forma de atuação de Zenia que Tony, Charis e Roz somam forças, reconhecem a precariedade de seus relacionamentos com West, Billy e Mitch respectivamente, e sobrevivem às violências a que são submetidas, o que sugere, entre outras coisas, a possibilidade de um relacionamento positivo, solidário entre mulheres.

Além do que já foi apontado até aqui, a estratégia narrativa de combinar elementos de outros contos de fadas na trama também contribui para a quebra de paradigmas de gênero em *A noiva ladra*. Na parte dedicada à história da vida de Roz e de seu relacionamento com Zenia, por exemplo, há importantes alusões intertextuais aos contos “Branca de Neve” e “Os três porquinhos”.

No que diz respeito à utilização de elementos da história que consagrou o espelho como detentor da verdade, algo merece destaque. Com o reaparecimento inesperado de Zenia, Roz percebe que está tomada pelo mesmo sentimento que instaura a discórdia e a rivalidade entre Branca de Neve e a Rainha má no conto, ou seja, a inveja. Para ela, esse sentimento é “o pior, antigo e familiar, sob a forma da própria Zenia, sorrindo e triunfante, uma Vênus incandescente, saindo não de uma concha, mas de um caldeirão fumegante” (ATWOOD, 1995, p.114).

Diferentemente do que se observa em “Branca de Neve”, o problema do ciúme ou inveja nas relações entre mulheres ganha visibilidade em *A noiva ladra*. Merece destaque, por exemplo, uma passagem na qual Roz tenta transformar Zenia, mentalmente, na figura da bruxa dos contos infantis, mas em seguida, ela mesma acaba assumindo o papel da Rainha má na intrigante releitura que Atwood faz do famoso colóquio com o espelho mágico. A cena vem ratificar a realidade que Roz reluta confrontar: “Reconheça, Roz, você tem é inveja de Zenia. Você sempre teve. Invejosa como o diabo” (ATWOOD, 1995, p.114). A forma como Atwood trata a inveja ou ciúme em *A noiva ladra* evidencia, entre outras coisas, o aspecto negativo desse sentimento que divide e dificulta, quando não inviabiliza a união de forças das mulheres.

Quanto à história dos três porquinhos, a inserção desse intertexto na trama exerce um papel importante, ao dar certo relevo para o problema da inevitabilidade da violência. Ao ser narrada às gêmeas, Erin e Paula, a conhecida história é completamente revisada pelas meninas, que invertem significativamente o gênero, tanto do lobo como dos porcos, para o feminino. Roz acaba se surpreendendo: “Que estranha diferença, quando se muda o gênero” (ATWOOD, 1995, p.302). Além da inversão do sexo das personagens, as meninas também modificam o final, colocando um dos porcos estúpidos para sofrer o castigo destinado ao lobo

na história tradicional. Quando Roz sugere que a punição com a água fervente seja omitida, “as gêmeas a menosprezaram” (ATWOOD, 1995, p.302), pois, diferentemente de Roz, elas tinham plena consciência de que “[a]lguém tinha que ser fervido” (ATWOOD, 1995, p.302).

E, de fato, em *A noiva ladra*, assim como o vilão no conto “The robber bridegroom” dos Grimm, a vilã enigmática de Atwood também morre de forma violenta no final da trama. No entanto, o fim reservado a essa personagem feminina não significa sua completa eliminação. Mesmo depois de suas cinzas terem sido atiradas no Lago Ontário, Zenia continua presente como nunca entre as três amigas. Mesmo que por enquanto essa mulher não tenha como assumir sua própria voz, é significativo que a narrativa seja concluída com a afirmação de que, nesta noite, para Tony, Charis e Roz “suas histórias serão sobre Zenia” (ATWOOD, 1995, p.478).

Concluindo essas considerações, vê-se que a forma como Atwood manipula elementos de contos de fadas em *A noiva ladra* acaba afetando um dos aspectos marcantes dessas histórias infantis: a dicotomia convencional dos papéis masculinos e femininos. Ao violar frontalmente comportamentos sexuais estereotipados, cristalizados nas histórias, por meio de inversões, de duplicação ou sobreposição dos papéis desempenhados pelas personagens nos contos tradicionais, esse texto revisionista de Atwood quebra, de certa forma, essa dicotomia, alterando principalmente, mas não exclusivamente, concepções convencionais de feminilidade.

É importante ressaltar que a opção de Atwood por colocar mulheres em todos os papéis adquire um significado especial em relação ao tratamento das questões de gênero, tendo em vista que, em *A noiva ladra*, não estamos diante de uma mera inversão que promove a simples troca de posições. Ao subverter dicotomias tradicionais, características dos contos de fadas: bem/mal, herói (heroína)/vilão (vilã), vítima/opressor(a), a revisão exigida pelas gêmeas e efetivada em *A noiva ladra* permite-nos um maior discernimento da complexidade das questões de gênero e da construção da feminilidade. Na releitura de Atwood, a vilã demoníaca se transforma surpreendentemente em salvadora das três amigas, no final. Concordo plenamente com Ljungberg (1999, p.137) quando afirma que, no contexto específico de *A noiva ladra*, “[...] o mal não é masculino ou feminino, mas dependente de quem atribui a quê essa qualidade”.

Tendo discutido o impacto de algumas táticas revisionistas empregadas por Margaret Atwood ao reler o conto “The robber bridegroom” dos Grimm em *A noiva ladra*, a partir desse momento o foco da análise será direcionado para a forma transgressora como Atwood, Byatt e Carter tratam certos motivos de contos de fadas, como o ovo e o espelho, em algumas de suas releituras.

O ovo em “*Fichter’s bird*” [“O pássaro de Fichter”], versão dos Grimm da história do Barba Azul, é o elemento que denuncia a transgressão feminina,

incriminando as noivas do feiticeiro, ao ficar indelevelmente machado com sangue. No conto “Bluebeard’s egg”, Atwood (1983, p.133) desloca o centro de atenção da narrativa tradicional exatamente para o ovo. Segundo a autora, essa “foi uma boa escolha como um objeto de denúncia, uma vez que as manchas são notoriamente difíceis de remover de um ovo”.

Na releitura de “*Fichter’s bird*”, Sally, ao tentar identificar seu marido Ed com a figura do feiticeiro dos Grimm, acaba optando por associá-lo ao ovo, o que tem implicações na reescritura da história tradicional. Em “Of souls and birds”, Atwood (2002, p.33) tece algumas considerações importantes a respeito do título criado para essa releitura. Segundo ela, o ovo manchado com sangue pode ser visto como “um constrangido símbolo feminino”. No entanto, afirma ter descoberto que “ele também é um constrangido símbolo masculino” (ATWOOD, 2002, p.33). Tal descoberta se deu quando foi informada por seu editor alemão de que o título “Bluebeard’s egg” não poderia ser traduzido literalmente para aquele idioma. Segundo ele, o vocábulo “ovos” em alemão “seria uma gíria para ‘testículos’ e o título significaria ‘O testículo do Barba Azul’ ou algo como ‘A bola única do Barba Azul’” (ATWOOD, 2002, p.33).

Apesar de reconhecer que o ovo pode significar muitas outras coisas, dada a sua carga simbólica, Atwood não descarta a possibilidade de o interpretarmos como “o repositório da honra sexual do homem” (ATWOOD, 2002, p.33). O resultado dessa interpretação é que, assim, “o ato de sujar o ovo não é somente desobediência”, ou seja, sinal da transgressão feminina, “mas traição sexual” (ATWOOD, 2002, p.34), o que vem efetivamente deslegitimar a história dos Grimm, que é uma das táticas revisionistas identificadas por Rachel B. DuPlessis (1985) em *Writing beyond the ending*. Ao focalizar a atenção no ovo do conto dos Grimm, símbolo da transgressão feminina, Atwood promove o deslocamento desse significado tradicional para uma multiplicidade de possibilidades, e subverte esse significado cristalizado dentro da tradição dos contos de fadas.

Uma das novas possibilidades interpretativas que a releitura promovida em “Bluebeard’s egg” nos sugere tem a ver com o fato de Atwood apresentar-nos o ovo dotado de uma energia quase que incontrolável, na iminência de ser chocado. O que na verdade está sendo gerado no interior do ovo não nos é dado a conhecer, mas é insinuado que há algo vital e muito poderoso germinando lá dentro.

Em “Bluebeard’s egg”, a releitura é encerrada com a constatação de que “o ovo está vivo e um dia chocará” (ATWOOD, 1983, p.166). Isso é certo. No entanto, Atwood (1983, p.166) conclui a releitura com a seguinte dúvida: “Mas o que sairá de dentro dele?”. Fica-se com a impressão de que há algo de novo, muito potente, ainda em fase gestacional e que precisará de tempo para ser assimilado e recebido positivamente. Entre as múltiplas possibilidades interpretativas que o texto permite, arrisco-me a pensar que esse ovo carregue em seu seio uma nova vida, com novo

sentido e muita vitalidade para as mulheres e, por que não dizer, também para os homens. Algo inusitado, ainda inconcebível ou talvez incompreensível dentro das práticas sociais vigentes, mas com anseios intensos de vir à luz. A seu tempo, por certo, o que está sendo gerado se fará manifesto e, como diz o velho ditado, “quem viver, verá”.

Quanto ao espelho, Angela Carter revisa significativamente o modo como Madame Beaumont o trata em “A Bela e a Fera”. No conto tradicional, o espelho da casa da Fera realiza o desejo da protagonista de poder ver seu pai e o que ele estaria fazendo. As imagens que vê refletidas no espelho só fazem com que Bela se compadeça diante da situação do pai: “Ela tinha visto no espelho que seu pai estava aflito por tê-la perdido” (BEAUMONT, 1999, p.39). Nota-se que Beaumont tem uma postura favorável em relação à figura paterna, ao não dar relevância ao fato de o pai fazer de sua filha um objeto de negociação.

Em “The tiger’s bride”, uma das releituras de Angela Carter do conto “A Bela e a Fera”, a autora mantém o espelho, mas subverte o seu uso, ao fazer dele instrumento para que a protagonista, dessa vez, tome consciência de ser mero objeto e mercadoria de troca nas mãos do pai. Inicialmente, ao mirar-se no espelho, não conseguia ver senão a imagem do pai, “como se eu tivesse vestido a face dele ao chegar ao palácio da Fera como pagamento de seu débito” (CARTER, 1979, p.60). Isso se repete até que a heroína reconhece a sua situação. Depois de tomar consciência de sua condição em relação a seu pai, ao olhar-se novamente no espelho, deparamo-nos com a seguinte constatação: “meu pai havia desaparecido e tudo que eu via era uma garota pálida, de olhos fundos que eu mal reconheci” (CARTER, 1979, p.65). Apesar de agora conseguir enxergar-se, a Bela de Carter vê claramente que o tipo de vida que leva é como uma morte em vida.

Nesse caso, ganha relevância a decisão posterior da heroína de Carter de enviar ao seu pai a “boneca mecânica”, o que promove uma importante revisão do que observamos na história original de “A Bela e a Fera”, em que a personagem feminina retorna à casa do pai. A inserção da boneca, inexistente no conto de Beaumont, é um recurso importante empregado por Carter. Ao substituir a heroína pela boneca e colocar nas mãos da personagem feminina a decisão de enviá-la ao pai em seu lugar, Carter escreve contra a tradição da história. Sugere, com isso, a rejeição completa tanto do automatismo, ou seja, da vida mecânica, determinada, controlada, manipulada pela sociedade patriarcal, personificada na figura do pai, como também da supervalorização da beleza como atributo essencial de feminilidade. É relevante que a decisão da heroína de Carter resulte do reconhecimento da semelhança existente entre a vida da boneca e sua real situação:

Eu certamente meditei sobre a natureza de meu próprio estado, como eu havia sido comprada e vendida, passada de mão em mão. Aquela garota mecânica

[...] não havia sido reservado a mim o mesmo tipo de vida imitativa dos homens que o fabricante da boneca havia dado a ela? (CARTER, 1979, p.63).

Ao optar pelo envio da boneca ao pai, a protagonista de Carter revela uma nova visão de si mesma e de sua relação com o mundo à sua volta. Tal gesto pode ser visto como sua completa rejeição em continuar sendo manipulada e controlada.

No caso da releitura do conto “The robber bridegroom” em *A noiva ladra*, de Margaret Atwood, a inserção do espelho nos remete ao conto da “Branca de Neve”. Ao manipular esse elemento no romance, Atwood expõe ao questionamento a famosa autoridade atribuída à voz do espelho, uma vez que focaliza a oposição que essa voz instaura entre as personagens femininas da madrasta e da Branca de Neve.

Diferentemente do conto original, quando Roz dirige ao espelho a mesma pergunta da madrasta, “Espelho, espelho meu, quem é a mais bonita de todas nós?” (ATWOOD, 1995, p.298), recebe respostas evasivas que, no entanto, deixam-na em situação semelhante à da madrasta no conto original. E, ao insistir que deseje Mitch, e não outros homens, como lhe sugere a voz do espelho, a resposta lacônica, “Sinto muito... Isso não pode ser” (ATWOOD, 1995, p.299) reflete o autoritarismo e o determinismo dessa voz. O texto de Atwood revela que Roz tem noção dessa autoridade da voz do espelho no conto tradicional quando ela afirma que “[s]empre termina assim” (ATWOOD, 1995, p.299). Essa afirmação ressalta tanto o caráter irrevogável daquilo que a voz do espelho apresenta, como o sentimento de impotência da personagem feminina diante da autoridade dessa voz na história tradicional.

Em “The story of the Eldest Princess”, A. S. Byatt (1994) não reescreve um conto em particular, mas manipula aspectos dos enredos recorrentes de vários contos de fadas protagonizados por três irmãos ou irmãs, nos quais o(a) terceiro(a) ou o(a) mais jovem é quem acaba sendo bem sucedido(a).² Nessa história, Byatt privilegia aquela personagem sempre fadada ao fracasso nas histórias tradicionais, conferindo-lhe um grau de importância não observado nos contos de fadas tradicionais. A Princesa Mais Velha, em vez de se submeter ao destino que lhe havia sido determinado, constrói sua própria história, que vem a ser o legado transmitido às suas outras irmãs. Com isso, propicia que as histórias delas tomem rumos igualmente inusitados.

Nesse conto de Byatt há uma passagem na qual uma velha senhora oferece à terceira princesa a chance de escolher um dos objetos que lhe apresenta. Entre esses objetos há um espelho mágico que “mostraria à Princesa o seu verdadeiro amor, onde quer que ele estivesse e o que quer que ele estivesse fazendo” (BYATT, 1994,

² Os contos “The three feathers”, “The three brothers”, “The three Lazy sons”, “Choosing a bride” e “Fitcher’s bird”, da coletânea *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*, seguem basicamente esse enredo.

p.69). No entanto, a jovem o rejeita, “pois ela não queria ver seu verdadeiro amor, ainda não, não justo agora, ele seria o *fim* das histórias não começadas” (BYATT, 1994, p.69). Essa rejeição revela a percepção que essa personagem tem do caráter determinista e restritivo da imagem projetada no espelho que, ao apontar o desfecho da história, já a estaria determinando, antes mesmo do início.

Com esse último exemplo encerro minha discussão, na qual tentei demonstrar o impacto de algumas táticas revisionistas no processo de construir releituras que desviem as histórias de seu curso convencional, possibilitando que novos significados emergjam. Os dados apresentados demonstram a importância das estratégias focalizadas, tendo em vista que, por meio delas, fez-se possível expor ao questionamento significados convencionais atribuídos às histórias ou aos motivos focalizados, ao deslocar a atenção do leitor para diferentes alternativas de leitura, como um passo rumo à demolição de interpretações tradicionais cristalizadas pela tradição.

Conforme demonstram os resultados da análise empreendida, a manipulação de aspectos narrativos é um instrumento eficaz dentro do processo revisionista de Atwood, Byatt e Carter. Por meio de variadas intervenções, essas autoras reescrevem contos de fadas, dirigindo a atenção do leitor para aspectos das histórias até então marginalizados ou mesmo completamente desconsiderados como, por exemplo, os rígidos papéis sexuais, a usual passividade feminina e o determinismo das histórias.

Concluo minhas considerações, chamando a atenção para o fato de que a multiplicação de releituras revisionistas de contos de fadas no âmbito da literatura e, de modo particular, também no cinema, na contemporaneidade, tem dado mostras de que as velhas e conhecidas histórias, que tanto influenciaram as gerações passadas, não perderam seu encantamento e continuam pródigas em produzir impacto considerável em crianças e adultos.

MARTINS, M. C. “A piece of new cloth on an old garment”: the same story, another story in retellings of fairy tales by Margaret Atwood, A. S. Byatt, and Angela Carter. *Itinerários*, Araraquara, n.37, p.31-47, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *In this paper I discuss the impact of the use of revisionist tactics in retellings of fairy tales by the contemporary writers Margaret Atwood, A.S. Byatt, and Angela Carter, in order to show how the new readings make it possible to question, and in some cases, even to contest or change conventional meanings crystallized by the tradition of these children’s stories. To do so I rely on Adrienne Rich’s concept of “revision” and on the notions of revisionist tactics pointed out by Rachel B. DuPlessis and Alicia S. Ostriker.*

■ **KEYWORDS:** *Revisionism. Fairy tales. Retelling. Revisionist tactics.*

Referências

- ATWOOD, M. Bluebeard's egg. In: _____. **Bluebeard's egg**. Toronto: McClelland and Stewart, 1983. p. 133-166.
- _____. **The robber bride**. Toronto: Seal Books, 1993.
- _____. **A noiva ladra**. Tradução Maria J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- _____. Of souls and birds. In: BERNHEIMER, K. (Ed). **Mirror, mirror on the wall**: women writers explore their favorite fairy tales. New York: Anchor Books, 2002. p. 21-36.
- BACCHILEGA, C. **Postmodern fairy tales**: gender and narrative strategies. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997.
- BARTHES, R. **Mythologies**. Translation Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- _____. **Image music text**. Translation Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- BEAUMONT, J.-M. L. P. de. Beauty and the beast. In: TATAR, M. (Ed.). **The classic fairy tales**: texts, criticism. London; New York: WW Norton & Company, 1999. p.32-42.
- BÍBLIA Sagrada. 96. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1995. 1632p.
- BYATT, A. S. The story of the Eldest Princess. In: _____. **The Djinn in the Nightingale's Eye**. New York: Vintage, 1994. p.39-71.
- CARTER, A. The tiger's bride. In: _____. **The bloody chamber and other stories**. London: Penguin, 1979. p.51-67.
- DUPLESSIS, R. B. **Writing beyond the ending**: narrative strategies of 20th Century women writers. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth Century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
- GODARD, B. Feminism and/as myth: feminist literary theory between Frye and Barthes. **Atlantis: A Women's Studies Journal**. Halifax, NS, Canada, v.16, n.2, p.3-21, Spring 1991.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. The robber bridegroom. In: ZIPES, J. (Ed.). **The complete fairy tales of the Brothers Grimm**. New York: Bantam, 1987. v.I, p.166-170.
- Itinerários, Araraquara, n. 37, p.31-47, jul./dez. 2013

_____. Fichter's bird. In: ZIPES, J. (Ed.). **The complete fairy tales of the Brothers Grimm**. New York: Bantam, 1987. v.I, p.182-186.

_____. Snow white. In: ZIPES, J. (Ed.). **The complete fairy tales of the Brothers Grimm**. New York: Bantam, 1987. v.I, p.213-222.

HUMM, M. **The dictionary of feminist theory**. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

HUTCHEON, L. **The politics of postmodernism**. London: Routledge, 1989.

LJUNGBERG, C. **To join, to fit, and to make: the creative craft of Margaret Atwood's fiction**. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt a. M.; New York; Wien: Lang, 1999.

OSTRIKER, A. S. **Stealing the language: the emergence of women's poetry in America**. London: The Woman's Press, 1987.

PASSOS, J. F. da S. de M. V. **Angela Carter e a reescrita de mitos e contos de fadas**. 1996. 137 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Inglesa) – Universidade do Minho. Braga, 1996.

PENTONY, S. How Kristeva's theory of abjection works in relation to the fairy tale and post colonial novel: Angela Carter's *The Bloody Chamber*, and Keri Hulme's *The Bone People*. **Deep South**, v.2, n.3, p.1-7, Spring 1996. Disponível em: <[http:// www.otago.ac.nz](http://www.otago.ac.nz)>. Acesso em: 25 maio 1998.

PROSE, F. Sleeping Beauty. In: BERNHEIMER, K. (Ed). **Mirror, mirror on the wall: women writers explore their favorite fairy tales**. 2. ed. New York: Anchor Books, 2002. p.293-303.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Ed). **The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English**. New York: W.W. Norton, 1985. p. 2044-56.

STEIN, K. **Margaret Atwood revisited**. New York: Twayne Publishers, 1999.

THEANNOTATEDTHREELITTLEPIGS. Disponível em: <<http://www.surlalunefairytales.com/threepigs/index.html>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

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

“Remendo novo em pano velho”: a mesma história, outra história, em releituras de contos de fadas de Angela Carter, A. S. Byatt e Margaret Atwood

WILSON, S. R. **Margaret Atwood’s fairy-tale sexual politics**. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.

ZIPES, J. **The Brothers Grimm**: from enchanted forests to the modern world. New York: Routledge, 1988.

_____. **Fairy tale as myth/myth as fairy tale**. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

Recebido em 31/12/2012

Aceito para publicação em 18/09/2013



