

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

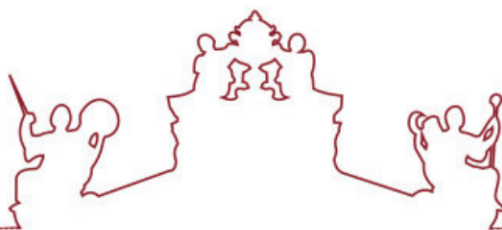
Trabalho de Projeto

O feminino libertador e transformador nos contos de fadas de Angela Carter: uma contribuição artística através da ilustração da obra "The Bloody Chamber"

Catarina Isabel Amaro Ferreira

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado
Vítor Manuel Gomes

Évora 2023



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

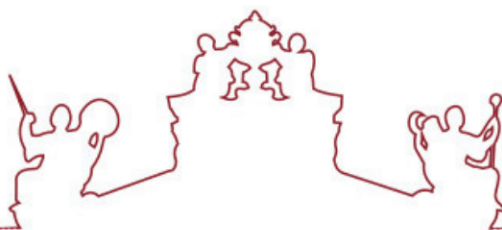
O feminino libertador e transformador nos contos de fadas de Angela Carter: uma contribuição artística através da ilustração da obra "The Bloody Chamber"

Catarina Isabel Amaro Ferreira

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado
Vítor Manuel Gomes

Évora 2023





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Pedro José Alves Portugal de Andrade (Universidade de Évora)

Vogais | Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos
Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora) (Orientador)

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe Sandra Amaro e ao meu pai Luís Ferreira por me colocarem neste mundo, serem as minhas maiores inspirações, cuidarem de mim, encorajarem-me e incentivarem-me a estudar, até mesmo quando não tinha vontade de o fazer, apreciarem o meu amor pelas artes desde criança, apoiarem a minha decisão de seguir a carreira de artista e ajudarem a tornar-me na mulher forte e independente que sou hoje.

Agradeço à minha avó Manuela Amaro por me contar histórias engraçadas que me faziam rir até a barriga me doer quando era pequena. Agradeço a sua perseverança, força e coragem mesmo depois do acidente que a deixou debilitada. E agradeço o suporte emocional que ela proveu a mim e à minha mãe em tempos difíceis. Agradeço ao meu avô Manuel Amaro, “Nelinho”, por ter sido o melhor avô do mundo e cuja presença ainda bate dentro do meu coração.

Agradeço à minha tia Paula Ferreira, “a minha Angela Carter”. Agradeço a partilha do seu adorável interesse pela fantasia, em especial pelas fadas, quando eu era pequenina e que me inspirou para os meus estudos dos contos de fadas. Agradeço o seu apoio incondicional, tanto a mim como à minha mãe. Agradeço o seu exemplo de mulher forte e independente e em particular agradeço todos os carinhos, os mimos e os apoios necessários quando decidi seguir a carreira artística.

Agradeço à Professora Teresa Veiga Furtado, minha orientadora, por me apoiar nos meus interesses artísticos, acompanhar-me durante o meu percurso de licenciatura e mestrado, apresentar-me às maravilhosas obras de Angela Carter, ser uma pessoa com quem dá gosto trabalhar e por ser uma grande amiga e companheira.

Agradeço ao Professor Vítor Gomes, meu coorientador, pelas suas aulas de Introdução ao Desenho quando frequentei a licenciatura em Design, pelas conversas que tivemos, por ajudar-me a encontrar o meu lugar na faculdade como aluna de artes e pelo grande apoio moral quando decidi mudar de curso para Artes Plásticas e Multimédia, e por se mostrar sempre interessado quando queria mostrar ideias para projetos.

Agradeço também os meus outros professores e professoras pelos encorajamentos, discussões e críticas construtivas às minhas obras e o seu apoio moral ao longo do meu percurso académico.

Um grande obrigado aos meus amigos e ao meu grupinho de amigas, Sofia, Sara, Cláudia, Isabel e Mari pelas fantásticas amizades, camaradagem profissional e pelas suas obras serem de grande inspiração para mim. E um obrigado especial ao André Lisboa por me ter apoiado todos estes anos e ser o melhor amigo que alguém poderia ter.

E por fim, agradeço à escritora Angela Carter (Reino Unido, 1940-92), cujas obras literárias, em especial “O Quarto dos Horrores”, ajudaram-me não só a descobrir-me como artista, mas também como mulher, e a todas as escritoras cujas obras literárias abriram caminho para as vozes femininas na sociedade.

Resumo

A pesquisa intitulada “O feminino libertador e transformador nos contos de fadas de Angela Carter: uma contribuição artística através da ilustração da obra «The Bloody Chamber»” assenta num processo de investigação artística teórico-prática que busca contribuir para o estudo da importância dos contos de fadas na sociedade, destacando a representação de personagens femininas irreverentes por meio da ilustração. A questão central desta investigação é pesquisar de que modo o feminino libertador e transformador nos contos de fadas modernos e feministas pode ser representado através da ilustração, tendo como estudo de caso o livro “O Quarto dos Horrores”, 1979, de Angela Carter. O conceito operativo “Gótico Feminino” (female gothic) cunhado pela escritora Ellen Moers em 1976, é fundamental para a nossa investigação. Esta pesquisa recorre a uma metodologia assente nas artes visuais e nas humanidades por via da criação de projetos artísticos e o resultado desta toma a forma de um conjunto de ilustrações baseadas no livro “O Quarto dos Horrores. Estas ilustrações integram diversos materiais e expressões artísticas como o desenho, a colagem e a fotomontagem.

Palavras-chave: artes visuais; ilustração; contos de fadas; “female gothic”; Angela Carter

Abstract

“The liberating and transforming feminine in Angela Carter's fairy tales: an artistic contribution through the illustration of the work «The Bloody Chamber»”

The research entitled "The liberating and transforming feminine in Angela Carter's fairy tales: an artistic contribution through the illustration of the work “The Bloody Chamber” is based on a process of theoretical and practical artistic research that seeks to contribute to the study of the importance of fairy tales in society, highlighting the representation of irreverent female characters through illustration. The central question of this research is to investigate how the liberating and transformative feminine in modern and feminist fairy tales can be represented through illustration, taking Angela Carter's book “The Bloody Chamber”, 1979, as a case study. The operative concept of “female gothic” coined by the writer Ellen Moers, 1976, is fundamental to our research. This research uses a methodology based on the visual arts and the humanities through the creation of artistic projects, the result of which takes the form of a set of illustrations based on the book “The Bloody Chamber”. These illustrations integrate various materials and artistic expressions such as drawing, collage and photomontage.

Keywords: visual arts; illustration; fairy tales; female gothic; Angela Carter

Índice Geral

ÍNDICE GERAL	1
ÍNDICE DE IMAGENS	3
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1. INTRODUÇÃO GERAL AOS CONTOS DE FADAS	11
1.1. A HISTÓRIA DOS CONTOS DE FADAS.....	11
1.2. O PRIMEIRO CONTO – EROS E PSIQUE	14
1.3. OS CONTOS SÃO FINALMENTE ESCRITOS.....	17
1.3.1. <i>Charles Perrault e a "Mãe Gansa"</i>	17
1.3.2. <i>Os Irmãos Grimm e a herança germânica</i>	18
1.3.3. <i>Madame d’Aulnoy</i>	21
CAPÍTULO 2. O GÓTICO FEMININO	26
2.1. ANN RADCLIFFE, A MÃE DO TERROR GÓTICO	26
2.2. MARY SHELLEY E FRANKENSTEIN	28
2.3. BARBA AZUL: O GÓTICO FEMININO NO CONTO DE PERRAULT	30
CAPÍTULO 3. ANGELA CARTER E O QUARTO DOS HORRORES	33
3.1. A VIDA DE “ANGIE”	33
3.2. NOVOS HORIZONTES	37
3.3. O SEU LEGADO	40
3.4. THE BLOODY CHAMBER AND OTHER STORIES	42
CAPÍTULO 4. INVESTIGAÇÃO PRÁTICA	44
4.1. “FÁBULAS”	44
4.1.1. <i>“A lebre e a tartaruga”</i>	47
4.1.2. <i>“A cigarra e a formiga”</i>	48
4.1.3. <i>“A rã e o boi”</i>	50
4.1.4. <i>“O cão e o seu reflexo no rio”</i>	51
4.2. “O QUARTO DOS HORRORES”	53
4.2.1. <i>Estado da arte:</i>	53
4.2.2. <i>Metodologia prática</i>	57
4.3. “O QUARTO DOS HORRORES E OUTROS CONTOS” DE ANGELA CARTER.....	70
4.3.1. <i>“O Quarto dos Horrores”</i>	70

4.3.2. "O namoro do Sr. Lyon"	75
4.3.3. "A noiva do tigre"	81
4.3.4. "O gato das botas"	86
4.3.5. "O Rei do Álamos"	90
4.3.6. "A criança de neve"	94
4.3.7. "A senhora da casa do amor"	99
4.3.8. "A companhia dos lobos"	104
4.3.9. "O lobisomem"	108
4.3.10. "Alice-lobo"	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

Índice de Imagens

Fig. 1 – Tábua sobre a Epopeia de Gilgamés descrevendo o dilúvio em acádio, 2019, fotografia. _____	11
Fig. 2 – “The company gathered to tell stories” Decamerão, Giovanni Boccaccio, França, 1450 – 1499. Col. Houghton Library, Cambridge. _____	13
Fig. 3 – Página de título da edição latina de John Price do romance Metamorfoses, ou o burro de ouro de Apuleio, Gouda, Holanda, 1650 _____	14
Fig. 4 – William-Adolphe Bouguereau, “Psyche et L’Amour”, 1889, pintura a óleo. _____	16
Fig. 5 – “Charles Perrault”, Versalhes, França, 1685–1700, pintura a óleo. _____	17
Fig. 6 – Elisabeth Jerichau-Baumann, “Retrato de Wilhelm Grimm e Jacob Grimm”, 1855, pintura a óleo. _____	19
Fig. 7 – “Retrato do século XVIII de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, conhecida como Madame d’Aulnoy”, 1650-1705, fotografia. _____	22
Fig. 8 – Natalie Frank “The White Cat”, ilustração do livro “The Island of Happiness”, 2021, pintura com guache e pastel. _____	23
Fig. 9 – “The Mysteries of Udolpho”, conto de Ann Radcliffe, 1794, ilustração em placa de cobre. _____	28
Fig. 10 – Richard Rothwell, “Retrato de Mary Shelley”, Royal Academy, 1840, pintura a óleo. _____	29
Fig. 11 – Gustave Doré, “Barbe Bleue”, ilustração do livro “Les Contes de Perrault”, 1862, xilogravura. _____	30
Fig. 12 – Walter Crane, “Bluebeard’s wife”, ilustração do livro “Bluebeard”, 1898, impressão a cores. _____	31
Fig. 13 – Fay Godwin, “Angela Carter”, fotografia. _____	33
Fig. 14 – “O clã matriarcal: Jane Farthing, avó de Carter (centro) e Olive, mãe de Carter (direita)”, fotografia. _____	34
Fig. 15 – “Angela e Paul Carter”, 1960, fotografia. _____	35
Fig. 16 – Cidade de Tokyo, Japão, 1960, “Angela Carter de volta a Londres”, fotografias. _____	36
Fig. 17 – “Carmen Callil” e “The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography”, Capa da 1ª edição, 1978, fotografias. _____	38
Fig. 18 – “Angela, Mark e Alexander”, 1984, fotografia. _____	39
Fig. 19 – Carter no seu estúdio nº107, The Chase, fotografia. _____	41
Fig. 20 – Malcolm Ashman, “The Bloody Chamber and other stories”, ilustração da capa do livro, Gollancz Fantasy, 1997. _____	42
Fig. 21 – Ernest Griset, “The wolf and the crane” e “The wolf and the lamb”, “Æsop’s fables”, Londres, 1869. _____	44
Fig. 22 – Catarina Amaro Ferreira, esboço mostrando a estrutura das ilustrações, 2021. _____	45
Fig. 23 – Catarina Amaro Ferreira, folha de papel tingida com café, 2021. _____	45
Fig. 24 – Catarina Amaro Ferreira, desenho a marcador com papel colorido com padrão, 2021. _____	46
Fig. 25 – Catarina Amaro Ferreira, “A lebre e a tartaruga (1)”, 2021, col. “Fábulas”, ilustração. _____	47

Fig. 26 – Catarina Amaro Ferreira, “A lebre e a tartaruga (2)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.	48
Fig. 27 – Catarina Amaro Ferreira, “A cigarra e a formiga (1)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.	49
Fig. 28 – Catarina Amaro Ferreira, “A cigarra e a formiga (2)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.	49
Fig. 29 – Catarina Amaro Ferreira, “A rã e o boi (1)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.	50
Fig. 30 – Catarina Amaro Ferreira, “A rã e o boi (2)”, (col. “Fábulas”, 2021, ilustração.	51
Fig. 31 – Catarina Amaro Ferreira, “O cão e o seu reflexo no rio (1)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.	52
Fig. 30 – Catarina Amaro Ferreira, “O cão e o seu reflexo no rio (2)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.	52
Fig. 33 – Alejandra Acosta, “The Company of Wolves (1)”, ilustração do livro “La cámara sangrienta”, 2014, fotomontagem.	54
Fig. 34 – Alejandra Acosta, “The Company of Wolves (2)”, ilustração do livro “La cámara sangrienta”, 2014, fotomontagem..	54
Fig. 35 – Alexa Sharpe, “The Bloody Chamber”, “The Tiger’s Bride” e “The Lady of the House of Love”, ilustrações do livro “The Bloody Chamber”, 2017, ilustração digital.	55
Fig. 36 – Ben Jones, “The Bloody Chamber” e “The Company of Wolves”, ilustrações do livro “The Bloody Chamber”, 2012, colagem, estampagem e fotomontagem.	56
Fig. 37 – Rebecca Sunderland, “The Bloody Chamber” e “The Lady of the House of Love”, ilustrações do livro “The Bloody Chamber”, 2012, xilogravura.	57
Fig. 38 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, esboços.	58
Fig. 39 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, aguarelas dos personagens do conto.	59
Fig. 40 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, trabalhos em curso.	60
Fig. 41 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (1)”, 2022, ilustração.	61
Fig. 42 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (2)”, 2022, ilustração.	62
Fig. 43 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (3)”, 2022, ilustração.	63
Fig. 44 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (4)”, 2022, ilustração.	64
Fig. 45 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (5)”, 2022, ilustração.	66
Fig. 46 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (6)”, 2022, ilustração.	67
Fig. 47 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (7)”, 2022, ilustração.	68
Fig. 48 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (8)”, 2022, ilustração.	68
Fig. 49 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, escultura	69
Fig. 50 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (1)”, 2022, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.	73
Fig. 51 – Francesco Maffei, “The Archangel Michael overthrowing Lucifer”, 1635, pintura a óleo.	74
Fig. 52 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.	75
Fig. 53 – Peter Paul Rubens, “Sansão e Dalila”, 1609-1610, pintura a óleo.	77
Fig. 54 – Artemisia Gentileschi, “Sansão e Dalila”, 1630-1638, pintura a óleo.	77

Fig. 55 – Catarina Amaro Ferreira, “O namoro do Sr. Lyon (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	79
Fig. 56 – Catarina Amaro Ferreira, “O namoro do Sr. Lyon (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	80
Fig. 57 – Catarina Amaro Ferreira, “A noiva do tigre (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	83
Fig. 58 – Tiziano, “Amor Sacro y Amor Profano”, 1514, Galería Borghese, Roma. _____	85
Fig. 59 – Catarina Amaro Ferreira, “A noiva do tigre (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	86
Fig. 60 – Catarina Amaro Ferreira, “O gato das botas (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	88
Fig. 61 – Catarina Amaro Ferreira, “O gato das botas (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	89
Fig. 62 – Catarina Amaro Ferreira, “O Rei dos Álamos (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	92
Fig. 63 – Artemisia Gentileschi, “Judite Decapitando Holofernes”, 1620, pintura a óleo. _____	92
Fig. 64 – Catarina Amaro Ferreira, “O Rei dos Álamos (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	94
Fig. 65 – François Clouet, “Isabel da Áustria, rainha de França”, 1571-72 (esq.). Alessandro Manzoni, pormenor da capa do romance “O Noivos, (I promessi sposi)”, 1825-27, (dir). _____	95
Fig. 66 – Catarina Amaro Ferreira, “A criança de neve (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	97
Fig. 67 – Catarina Amaro Ferreira, “A criança de neve (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	98
Fig. 68 – Catarina Amaro Ferreira, “A senhora da casa do amor (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	101
Fig. 69 – Catarina Amaro Ferreira, “A senhora da casa do amor (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	103
Fig. 70 – Catarina Amaro Ferreira, “A companhia dos lobos (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	106
Fig. 71 – Catarina Amaro Ferreira, “A companhia dos lobos (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	107
Fig. 72 – Catarina Amaro Ferreira, “O lobisomem (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	109
Fig. 73 – Catarina Amaro Ferreira, “O lobisomem (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____	110

Fig. 74 – Catarina Amaro Ferreira, “Alice-lobo (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____ 113

Fig. 75 – Catarina Amaro Ferreira, “Alice-lobo (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração. _____ 115

Introdução

Desde pequenina que sempre nutrimos um grande interesse e apreciação pelos contos de fadas, em especial graças à nossa avó e tia que costumavam narrá-los para nós. As suas narrativas magníficas de mundos encantados, princesas amaldiçoadas e criaturas fantásticas proveram a nossa então jovem mente de inspiração para os trabalhos artísticos, e serviram também como refúgio no meio das turbulências e desafios da vida. Com o passar dos anos, enquanto crescíamos e madurávamos, estes contos continuaram a fazer parte do nosso repertório literário enquanto estudantes da licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia, dedicando-nos em particular às técnicas de ilustração de estampagem e colagem. As temáticas de fantasia, de heróis corajosos, heroínas destemidas e de animais falantes desses contos de fadas, foram absorvidas nos nossos trabalhos de ilustração, onde esses mesmos contos se tornaram numa pedra angular e tema base das nossas criações artísticas.

A pesquisa intitulada “O feminino libertador e transformador nos contos de fadas de Angela Carter: uma contribuição artística através da ilustração da obra “The Bloody Chamber” assenta num processo de investigação artístico teórico-prático, que busca contribuir para o estudo da importância dos contos de fadas na sociedade, destacando a representação de personagens femininas irreverentes. A questão central desta pesquisa artística é analisar o feminino libertador e transformador nos contos de fadas modernos e feministas, tendo como estudo de caso o livro “O Quarto dos Horrores”, 1979, de Angela Carter (Reino Unido, 1940-92). O termo “Gótico Feminino” (*female gothic*) cunhado pela escritora Ellen Moers (EUA, 1928-1979) e a sua influência para a ficção gótica feminina contemporânea é basilar para a nossa pesquisa. A investigação recorre a uma metodologia baseada nas artes visuais por via da criação de projetos artísticos. O resultado desta pesquisa culminará na realização de ilustrações baseadas no conto “O Quarto dos Horrores”, um dos contos do livro homónimo, onde se combinam diversos materiais e expressões artísticas como o desenho e a colagem, e na criação de uma coletânea de ilustrações dos contos do livro de mesmo nome, através da técnica de fotomontagem.

A escritora inglesa Angela Carter foi-nos apresentada pela minha orientadora, Professora Teresa Veiga Furtado, no nosso primeiro ano do Curso de

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais e a sua escrita cativante, provocante e subversiva cativaram muito a nossa atenção.

A sua obra “The Bloody Chamber”, 1979, uma coleção de contos, o estudo de caso deste Relatório de Trabalho de Projeto, apresentou-nos pela primeira vez os clássicos contos de fadas com os quais crescemos numa nova perspetiva mais modernizada e de abordagem feminista. Nestes contos, as personagens femininas não são donzelas indefesas resgatadas por um príncipe, mas, pelo contrário, são raparigas fortes e independentes que lutam contra os vilões amiúde masculinos, que são representações simbólicas da sociedade patriarcal. Esta obra foi traduzida e publicada em Portugal, pela Editora Caminho, em 1991, sob o título “O Quarto dos Horrores”.

Igualmente, serão analisadas as contribuições dos contos de fadas ao longo da história literária, em particular o papel da mulher na sua conceção. Serão de igual forma estudadas as contribuições das romancistas dos séculos XVIII e XIX na conceção do “Gótico Feminino” (*female gothic*) e como este termo futuramente irá servir de influência a Angela Carter na conceção da sua obra “O Quarto dos Horrores”. Propomo-nos a apresentar, por meio da ilustração, uma nova abordagem moderna, revolucionária e feminista dos contos de fadas clássicos de Angela Carter.

No respeitante ao estado da arte, iremos apresentar alguns artistas que foram inspirados pelos contos do livro “O Quarto dos Horrores”. As obras literárias de Angela Carter tiveram um impacto significativo na imaginação criativa de diversos artistas, que através das suas obras fizeram as suas próprias interpretações dos contos, com uma ênfase na representação de personagens femininas fortes e independentes. Acreditamos que estes artistas capturam, de maneira excepcional, os elementos fantásticos, macabros e sensuais dos cenários e as personagens características dos contos de Carter. As ilustrações da artista chilena Alejandra Acosta foram a nossa principal inspiração, servindo como referência para optarmos pela técnica de fotomontagem. A composição é dos fatores mais interessantes do seu trabalho, em particular a recolha de imagens de várias origens diferentes como livros e revistas, recortando-as e recriando-as em novas imagens.

O presente Relatório de Trabalho de Projeto divide-se em quatro capítulos. No primeiro capítulo realiza-se uma introdução geral aos contos de fadas, às suas

origens e impacto cultural, em particular ao papel das mulheres na sua criação e na aceitação dos contos de fadas como gênero literário. Primeiramente é efetuada uma contextualização dos contos de fadas através de uma introdução geral das suas origens, autores e impactos culturais, com base na pesquisa da autora e historiadora Marina Warner no seu livro “Fairy Tale: A Very Short Introduction”, 2018. Apresentamos os principais autores, em particular Charles Perrault (França, 1628-1703) e os Irmãos Jacob Grimm (Alemanha, 1785-1863) e Wilhelm Grimm (Alemanha, 1786-1859), e as contribuições dos seus contos de fadas para a cultura literária. Faremos também uma menção honrosa à escritora Madame d'Aulnoy, a “Mãe dos Contos de Fadas”, que, ao dar nome ao gênero e criar narrativas com conteúdo feminista, contribuiu para a representatividade das mulheres no universo dos contos de fadas.

O segundo capítulo é dedicado à reflexão sobre o termo “Gótico Feminino” (*female gothic*) e sua influência para a ficção gótica feminina contemporânea. Analisa-se o termo “Gótico Feminino” (*female gothic*), cunhado pela escritora Ellen Moers no seu livro “Literary Women”, 1976, através das escritoras romancistas Ann Radcliffe (Reino Unido, 1764-1823) e Mary Shelley (Reino Unido, 1797-1851). De igual modo, vamos abordar a análise feminista gótica do conto clássico “Barba Azul” de Charles Perrault, consultando o livro “The Female Gothic New Directions”, 2009, editado por Diana Wallace e Andrew Smith. Estuda-se a influência que essas autoras e essa história tiveram na abordagem da literatura gótica feminina, a qual, por sua vez, serviria de inspiração para escritoras contemporâneas, como Angela Carter.

A seguir, no terceiro capítulo, apresenta-se a autora Angela Carter, a sua vida pessoal e profissional, e a sua famosa e importante obra literária, “O Quarto dos Horrores”. Exploraremos a sua vida fascinante, usando como referência o livro “The invention of Angela Carter: a biography”, bem como a influência que teve na conceção de suas obras literárias, com destaque na sua obra mais famosa, tema principal desta investigação artística, “The Bloody Chamber”.

Por fim, no quarto capítulo, dedicado ao desenvolvimento prático, apresenta-se em primeiro lugar o percurso artístico que desenvolvemos desde a nossa licenciatura, designadamente o projeto de ilustração usando o desenho e a colagem inspirados em contos de fadas clássicos, em particular nas fábulas de Esopo

(Nessebar, 620 a.C. – Delfos, 564 a.C.). Em seguida são apresentadas as ilustrações artísticas inspiradas nos contos do livro “O Quarto dos Horrores”, explicando primeiro o projeto de ilustração realizado no primeiro ano de mestrado e exposto na Biblioteca Pública de Évora, no âmbito da exposição coletiva de mestrados intitulada “INTERIM”, em 2022. De igual modo, é apresentado um pequeno modelo de instalação realizado no workshop da artista Sevgi Aka, docente da Başkent University, Turquia., salientando-se que ambos os projetos são inspirados pelo conto “O Quarto dos Horrores”. Na segunda e última parte do desenvolvimento prático, os contos do livro são explicados de modo resumido, sendo acompanhados pelas ilustrações da coletânea “O Quarto dos Horrores” criadas digitalmente em Photoshop usando técnicas de fotomontagem.

Capítulo 1. Introdução Geral aos Contos de Fadas

1.1. A História dos Contos de Fadas

Desde a criação da Epopeia de Gilgamés, que se pensa ter sido escrita por volta de 2000 a.C., a literatura tem sido fundamental na cultura humana, sendo uma das formas mais antigas de registrar e compartilhar o conhecimento. Entre os diversos géneros de literatura, os contos de fadas em particular possuem um grande significado na formação da nossa consciência e imaginário culturais.



Fig. 1 – Tábua sobre a Epopeia de Gilgamés descrevendo o dilúvio em acádio, 2019, fotografia.

A autora e historiadora inglesa Marina Warner no seu livro “Fairy Tale: A Very Short Introduction” e na sua palestra homónima da série “Talks at Google”, oferece-nos uma introdução geral à história e géneros dos contos de fadas e às suas relevâncias socioculturais.

Quando refletimos sobre a história dos contos de fadas não devemos pensá-la como uma linha de eventos sequenciais, mas com Marina Warner sugere, mais como um mapa onde cada lugar representa diversos autores, com ou sem nome, cada um com os seus próprios ideais, contextos históricos e socioculturais, encontrando-se, no entanto, todos unidos por um simples propósito: contar uma história. Considerados como literatura

infantil na maioria da História, os contos de fadas ganharam uma nova perspectiva face à inspiração tanto de leitores como de escritores contemporâneos. Os contos de fadas servem-nos como uma ligação entre um passado mitológico e as realidades do presente. Segundo Marina Warner, um conto de fadas é uma narrativa curta e na maioria das vezes desenvolve-se ao longo de poucas páginas. São sempre histórias familiares, seja porque são passadas de geração em geração ou porque o ouvinte ou leitor encontra semelhanças entre os diversos contos. O género pertence ao termo geral de folclore e diversos contos de fadas são designados de “contos folclóricos”, ditos tradicionalmente de forma oral, sem autor principal e popular entre o povo (Warner, 2018, p. 27).

A narrativa dos contos de fadas precisa necessariamente da presença do passado. Todos os contos de fadas são contados como se tivessem ocorrido há muito tempo atrás, icónicos pelas suas primeiras palavras “era uma vez (...)”. Para Warner, outro fator importante para os contos são as suas combinações e recombinações de enredos, imagens e personagens familiares. Alguns contos podem estar conectados a um personagem particular, como o gato em “O Gato das Botas” ou a gata-borrallheira em “Cinderela”, mas a maioria dos contos tem sempre os personagens principais do príncipe, da princesa, de um reino muito distante e de um adversário maldoso e, com frequência, a maldição de uma bruxa. Até escritores como Charles Dickens, Charles Kingsley, George Eliot, E. Nesbit, e Tolkien, apesar de não escreverem contos de fadas, adaptam e usufruem dos elementos desses mesmos contos como, por exemplo, de heróis, heroínas, magia e encantamentos e animais que falam, apelando aos leitores para um conhecimento geral de um “código da fantasia” que tem a sua origem nos contos de fadas (Warner, 2018, p. 28).

Os contos de fadas não são obras muito profundas ou multidimensionais. Os contos são de facto simples e vão diretos ao assunto principal – descreve-se um lobo a devorar uma menina, uma bruxa a ser morta, uma criança a ser cortada e a sair sangue – sem que ao narrador lhe incomode estes cenários. Ele apenas conta o que acontece, nada mais. No entanto é essa simplicidade que os faz serem tão memoráveis, provendo-nos de uma fantasia infinita ao ponto que até nós leitores em pleno século XXI continuamos a ter necessidade desses “contos simples”. Tal como refere Marina Warner:

Todo o ser humano comum está interessado em dois tipos de mundos: o mundo primário, quotidiano, que conhece através dos seus sentidos, e um mundo ou mundos secundários que não só pode criar na sua imaginação, como também não pode deixar de criar... As histórias sobre o mundo Primário podem ser

chamadas Histórias Fingidas; as histórias sobre um mundo Secundário mitos ou contos de fadas (Warner, 2018, p. 35).¹

Ao longo da história os contos de fadas eram associados com o sexo feminino, sendo as mulheres as principais contadoras de histórias. A expressão inglesa “old wives tales” vem desta associação entre mulheres, principalmente as mais velhas, o narrar das histórias e a referência tanto aos contos de fadas, como às superstições e folclore da época.



Fig. 2 – “The company gathered to tell stories”, *Decamerão*, Giovanni Boccaccio, França, 1450 – 1499. Col. Houghton Library, Cambridge.

Esta expressão era usada comumente como um insulto, pois a sociedade patriarcal denomina estas velhas mulheres de ignorantes, sem sentir o dever de as ter em consideração.

¹ Sempre que não haja indicação explícita em contrário, como a indicação existente no caso presente, todas as traduções apresentadas nesta dissertação são por nós efetuadas.

Texto original: Every normal human being is interested in two kinds of worlds: the Primary, everyday, world which he knows through his senses, and a Secondary world or worlds which he not only can create in his imagination, but also cannot stop himself creating ... Stories about the Primary world may be called Feigned Histories; stories about a Secondary world myths or fairy tales (Warner, 2018, p. 35).

Por causa deste preconceito, os contos de fadas foram durante muitos séculos afastados dos restantes géneros da Literaturas e renegados a simples “histórias da avó” contadas para entreter as crianças. Estes contos circulavam entre as famílias e círculos privados através das mulheres contadoras de histórias, não sendo associados às altas elites sociais (Talks at Google – Warner, 2018, 18 de Abril).

1.2. O primeiro conto – Eros e Psique

“Metamorfoses ou “O burro de ouro”, séc. II, é um romance escrito por Apuleio, constituído por onze livros, cuja trama gira em volta do personagem Lucius, que ao tentar praticar magia para se tornar num pássaro se torna acidentalmente num burro (Wikipédia, The Golden Ass, s.d.).

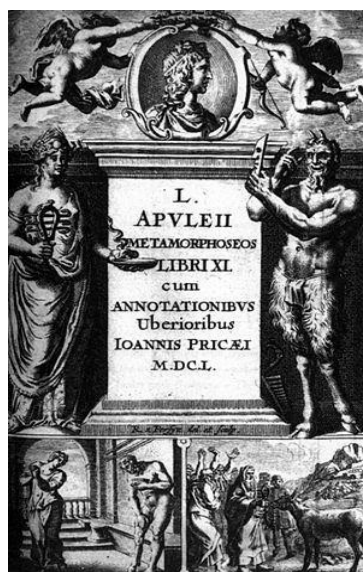


Fig. 3 – Página de título da edição latina de John Price do romance *Metamorfoses, ou o burro de ouro de Apuleio*, Gouda, Holanda, 1650.

Durante a sua longa jornada de tragédia e comédia são também apresentadas várias histórias mais curtas contadas por personagens encontrados pelo protagonista. Alguns agem como contos independentes, enquanto outros se entrelaçam com os desenvolvimentos da trama do romance original.

No quarto livro do romance, uma jovem mulher chamada Charite é raptada por bandidos na sua noite de núpcias e é levada para uma caverna. Nesta caverna a jovem, que não pára de chorar, é entregue aos cuidados de uma velha idosa aliada dos bandidos que decide contar-lhe uma história para a fazer sentir-se melhor. A história que a velha idosa lhe conta é o mito de amor de Eros e Psique.

Psique, a mulher mais bela do mundo, é invejada pela sua família e por Vénus. Um oráculo de Vénus exige que ela seja enviada para o cimo de uma montanha e casar-se com uma besta assassina. Enviado por Vénus para a destruir, Eros apaixona-se e leva-a para o seu castelo. Lá, ela é instruída a nunca procurar ver o rosto do seu marido, que a visita e faz amor com ela na escuridão da noite. Eventualmente, Psique deseja ver as suas irmãs, que, com ciúmes, exigem que ela procure descobrir a identidade do seu marido. Nessa noite, Psique descobre que o seu marido é Eros enquanto este dorme, mas queima-o acidentalmente com a sua lamparina. Furioso, ele voa para o céu e deixa-a banida do seu castelo.

Numa tentativa de expiação, Psique procura o templo de Vénus e oferece-se como escrava. Vénus atribui a Psique quatro tarefas impossíveis. Em primeiro lugar, é-lhe ordenado que faça uma triagem num grande monte de grãos misturados. Com pena, muitas formigas ajudam-na a cumprir a tarefa. De seguida, é-lhe ordenado que recupere a lã da perigosa ovelha dourada. Um deus do rio ajuda Psique e diz-lhe para apanhar tufos de lã nos espinheiros das redondezas. A seguir, Vénus pede água de uma fenda muito acima do alcance dos mortais. Uma águia recolhe a água para Psique. De seguida, pede-se a Psique que procure alguma beleza junto de Prosérpina, rainha do submundo. Tentando matar-se para chegar ao submundo, Psique sobe a uma grande torre e prepara-se para se atirar. A torre fala e ensina a Psique o caminho do submundo. Psique recupera a beleza numa caixa e, na esperança de obter a aprovação do seu marido, abre a caixa para usar um pouco. Ela entra em coma. Eros salva-a e pede a Júpiter que ela se torne imortal. Psique recebe a Ambrosia, e os dois ficam unidos para sempre (Wikipédia, The Golden Ass, s.d.).



Fig. 4 – William-Adolphe Bouguereau, “Psyche et L'Amour”, 1889, pintura a óleo.

Psique é apresentada como a primeira heroína de ação da literatura e Marina Warner designa a história como “um conto como o da *“A Bela e o Monstro”*” (Talks at Google – Marina Warner, 2018, 18 de Abril). De facto, existem muitas similitudes entre o mito e o conto clássico. Em ambas as histórias, as protagonistas são jovens e objetos de amor e confiança pelos protagonistas masculinos, seres mágicos e sobrenaturais (Eros um deus e o Monstro um humano amaldiçoado). Ambas são instigadas pelas irmãs invejosas a traírem a confiança do amante e têm o seu amor pelo protagonista posto à prova: a Bela deve mostrar que pode ver além da aparência física e amar o homem dentro da Monstro; Psique deve provar que, apesar de trair a confiança de Eros, ela é determinada e leal. Quando ambas as mulheres demonstram o seu carácter forte, elas são recompensadas com um final feliz.

O conto “Eros e Psique” é considerado por Marina Warner como “um dos primeiros contos de fadas”. Apesar de às vezes ser descrito como “mito”, não está incluído no cânone original da mitologia romana. Outra importante distinção que Warner faz em relação à diferença entre o conto de fadas e mito é que enquanto os mitos não têm sempre

um final feliz, sendo eles na maioria uma tragédia, nos contos de fadas, mesmo que não tenham temáticas muito otimistas (morte, fome, tortura) serão sempre concluídos com um “e viveram felizes para sempre”. Nos contos de fadas existe sempre um aspeto esperançoso e desafiador, de que não importa o que aconteça, os heróis e as heroínas conseguem sempre conquistar os seus finais felizes (Talks at Google – Marina Warner, 2018, 18 de Abril).

1.3. Os Contos são finalmente escritos

1.3.1. Charles Perrault e a “Mãe Gansa”

Em 1697 Charles Perrault publicou o seu livro “Contes du temps passé” (Histórias ou Contos do passado), uma antologia de contos de fadas, entre eles clássicos como “O Capuchinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “Cinderela”, “Barba Azul” e “O Gato das Botas”. O seu livro de contos marcou o início de uma nova era na literatura que teve um impacto imenso na cultura ocidental, concedendo-lhe o título de “Pai da Literatura Infantil”.



Fig. 5 – “Charles Perrault”, Versalhes, França, 1685–1700, pintura a óleo.

No entanto quando Perrault publicou o seu livro “Tales of Mother Goose” (Contos da Mãe Gansa), assinou o livro como contos de “Mère l’Oye” (Mãe Gansa). Sendo um homem culto, que queria apresentar a uma sociedade que discriminava os contos como sendo apenas “old wives tales”, ou seja, como sendo contos de velhas pobres e ignorantes, e associados ao género feminino, Perrault colocou-se a si mesmo no lugar de uma “Mãe Gansa”, isto é, de uma velha mulher contadora de histórias. Warner salienta que até mesmo na tradução inglesa dos contos de Perrault, a coleção terminava com o conto “Peaud’âne” (Pele de Burro), concluindo a sua reflexão com a seguinte frase:

“A história ... não é algo que se possa ler todos os dias nos jornais da manhã. Mas enquanto houver filhos, mães, avós e Mãe Gansa, sempre vai parecer nova.” Tal conto de fadas, com o seu tema sombrio de incesto, foi assim firmemente identificado como entretenimento familiar, com ênfase na continuidade através da voz feminina (Warner, 2018, p.62).²

1.3.2. Os Irmãos Grimm e a herança germânica

Os Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm tornaram-se os maiores sucessores de Perrault, tornando-se os maiores contribuidores para o registo dos contos de fadas. Durante as invasões de Napoleão à Alemanha muitos alemães foram forçados a adotar a língua e a cultura francesa, levando ao declínio dos costumes tradicionais. Num esforço para preservar a cultura alemã, os Irmãos Grimm começaram a coletar e registar muitos elementos da cultura popular do povo alemão, particularmente os contos de fadas.

² Texto original: “The story ... is not something you might read every day in the morning papers. But as long as there are children, mothers, grandmothers and Mother Goose, it will always seem new.” Such a fairy tale, with its dark theme of incest, was in this way firmly identified as family entertainment, with an emphasis on continuity through women’s voices (Warner, 2018, p.62).



Fig. 6 – Elisabeth Jerichau-Baumann, “Retrato de Wilhelm Grimm e Jacob Grimm”, 1855, pintura a óleo.

Marina Warner destaca um evento interessante na vida dos irmãos durante a catalogação dos contos de fadas para o seu livro. Sendo nessa altura jovens estudantes em Marburg, tiveram conhecimento de uma velha senhora conhecida no hospital pelo seu repertório de histórias. No entanto, esta senhora negava-se a relatá-las na presença dos jovens estudantes. Por esse motivo, os Grimm decidiram pagar à filha do diretor do hospital para autorizá-los a escutar a história que se contaria naquele dia – essa história era “Aschenputtel”, a versão original da “Cinderela”, a “Cinderela” alemã, em que as irmãs cortam os calcanhares e dedos dos pés para caber no sapato de cristal e onde no final eram castigadas tendo os seus olhos arrancados por pombas. De acordo com Warner:

(...) A minha interpretação disso é que a senhora idosa da casa da caridade estava transmitindo um segredo feminino, uma versão muito, muito cruel de vingança entre as mulheres. E ela não queria que os bons cavalheiros da Universidade soubessem desse tipo de história. Era uma espécie de promessa entre mulheres, entre gerações

de mulheres, de que se fosses maltratada, escaparias e haveria uma vingança maravilhosa (Talks at Google – Marina Warner, 2018).³

Assim como Perrault, também os Irmãos Grimm usaram a iconografia feminina para a apresentação dos seus contos. Dorothea Viehmann, famosa contadora de histórias alemãs, era a fonte oral principal dos Irmãos Grimm para registar e catalogar os contos de fadas populares entre o povo alemão, e a sua ajuda foi tão importante que os próprios Grimm utilizaram a sua imagem no frontispício no lançamento do seu livro, o qual intitularam “Contos da Infância e do Lar” (*Kinder und Hausmärchen*).

No entanto enfrentaram alguns problemas durante a catalogação: muitos dos contos que lhes eram relatados não eram verdadeiramente de origem alemã, visto que muitos deles tinham claramente influências de outros países como a França e a Itália. Por essa razão mais de treze contos foram removidos antes da publicação do livro por não passavam no teste da nacionalidade alemã, incluindo contos como “O Gato das Botas” e “A Bela Adormecida”. A censura também foi um problema que afetou o registo dos contos de fadas originais.

A primeira edição de antologia de 1812 foi severamente criticada, apesar do título afirmar que se tratava de um livro de contos infantis, esses contos não foram vistos como adequados ao público infantil por causa da sua brutalidade, fazendo com que os irmãos tomassem a decisão de alterar alguns dos contos nas próximas edições. Além da rejeição inicial do público, os próprios Grimm tinham certos problemas pessoais com relação às primeiras versões. Como a autora Maria Tatar aponta no seu livro *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Wilhelm Grimm em especial não apreciava certos elementos mais adultos e controversos nos contos originais, como a representação de sexo e sexualidade: Rapunzel engravidando do príncipe antes do casamento, ou a princesa deitando-se na cama ao lado do príncipe depois do feitiço ter sido quebrado (O Príncipe Sapo), e em

³ Texto original: (...) my interpretation of this, is that the old woman in the alms house was passing on a female secret, a very, very cruel version of revenge amongst women. And she didn't want the fine gentlemen from the University to know this kind of story. It was a kind of promise between women, between generations of women, that if you're badly treated, you will escape and there will be a wonderful revenge (Talks at Google – Marina Warner, 2018).

especial os diversos contos que incluíam o tema do incesto, como no conto da “Pele de Burro”, onde um pai tenta forçar casar com a filha a casar-se com ele após a morte da mãe. Segundo Maria Tatar:

Claramente, os Grimms não estavam particularmente apaixonados pela ideia de incluir tramas relacionadas com o desejo incestuoso em uma coleção de contos com o título “Contos da Infância e do Lar”. O incesto simplesmente não era um daqueles assuntos perfeitamente naturais exaltados no prefácio dos contos (Tatar, 1987, p. 10).

4

1.3.3. Madame d’Aulnoy

Segundo o professor Jack Zipes, só por volta de 1690 é que os contos de fadas se impuseram em França como um género legítimo para as classes mais elevadas, graças a numerosas escritoras dotadas, que ao introduzirem os contos em salões literários e publicarem as suas obras, prepararam o terreno para a instituição dos contos de fadas como um género literário legítimo. As escritoras francesas do século XVII “batizaram” e determinaram o que seriam os contos de fadas, advogando que a designação não se referia somente às fadas existentes nos diversos contos, mas também às mulheres onipotentes e protagonistas de poder presentes nos contos (Zipes, 2002, p. 24).

Entre estas escritoras revolucionárias destaca-se a escritora Madame d’Aulnoy, uma das pioneiras dos contos de fadas como género literário, que designava as suas obras de “contes de fées” (contos de fadas), e que deu origem ao termo que viria a definir o género, tendo com esta importante contribuição ganho o título de “Mãe dos Contos de Fadas”.

Nascida na Normandia sob o nome de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, teve um casamento arranjado pela mãe aos 15 anos com um barão trinta anos mais velho

⁴ Texto original: Clearly the Grimms were not particularly enamored with the idea of including plots concerned with incestuous desire in a collection of tales with the title “Nursery and Household Tales”. Incest was just not one of those perfectly natural matters extolled in their preface to the tales (Tatar, 1987, p. 10).

do que ela; François de la Motte, Barão d'Aulnoy, o qual era um alcoólatra, viciado em jogos de azar e violento em relação a ela. Em 1669, Madame d'Aulnoy juntamente com a sua mãe e dois cúmplices, conspiram para que o Barão fosse preso e acusado de traição. Mas ele consegue convencer o tribunal da sua inocência e os dois homens implicados na acusação são executados. A mãe da Madame foge para Inglaterra e, apesar de se ter emitido um mandado de captura contra si, ela escapa pelas escadas ao lado do seu apartamento e vai encontrar um refúgio numa igreja próxima. Posteriormente, viaja para Inglaterra e Espanha e trabalha como espia para a corte francesa. Anos depois, ao ser informada da morte do seu marido, ela volta para Paris e começa a escrever os seus contos, estabelecendo o seu próprio salão onde os lê para um grande grupo de outras mulheres escritoras.



Fig. 7 – “Retrato do século XVIII de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, conhecida como Madame d’Aulnoy”, 1650-1705, fotografia.

Ao contrário dos cenários populares e modestos dos contos de Perrault, que apresentam personagens de origens humildes, como camponeses ou criados, os contos de Madame d'Aulnoy transportam o leitor para Versalhes e para a sociedade aristocrática do século XVII. Nos seus contos, d'Aulnoy descreve meticulosamente cenários fantásticos de palácios luxuosos, jardins magníficos, lojas e feiras populares e outros encantos associados à cidade, e as suas personagens principais são sempre de linhagens nobres, geralmente príncipes, princesas, reis e rainhas.

De acordo com Frank e Zipes:

Milhares e milhares de luzes, desde o teto abobadado do salão até ao chão, iluminavam partes dos outros apartamentos, que também estavam cheios de candelabros, girândolas e palcos forrados com velas de cera. Tal magnificência era tão resplandecente que ele tinha dificuldade em imaginar como tudo aquilo tinha sido possível (Frank e Zipes, 2021, p. 183).⁵

As histórias de Madame d'Aulnoy são também repletas de elementos fantásticos, nomeadamente o contraste entre animais e humanos. Uma gata falante que se transforma em rapariga (“La Chatte Blanche”), um sapo andando de carroça (“La Grenouille bienfaisante”), um pássaro azul a fazerem declarações de amor a uma princesa (“L'Oiseau Bleu”), entre muitos outros exemplos demonstram o interesse de Madame d’Aulnoy em explorar as temáticas de animais antropomórficos e metamorfose nos seus contos.

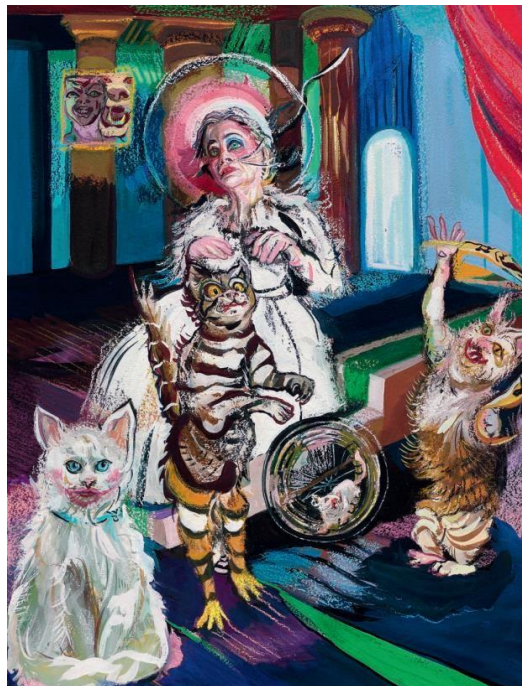


Fig. 8 – Natalie Frank, “The White Cat”, ilustração do livro “The Island of Happiness”, 2021, pintura com guache e pastel.

⁵ Thousands and thousands of lights, from the vaulted roof of the salon down to the floor, illuminated parts of the other apartments, which were also filled with chandeliers, girandoles, and stages lined with wax candles. Such magnificence was so resplendent that he had difficulty imagining how all this had been made possible (Frank e Zipes, 2021, p. 183).

Mas, sem dúvida, a mais importante diferença dos contos de fadas de Madame d'Aulnoy em comparação com outros autores de contos de fadas como Perrault e os Irmãos Grimm é a caracterização das suas personagens femininas. Para Merveilles Enpapier:

Os contos de fadas da Madame d'Aulnoy contribuíram para a evolução do estatuto da mulher em França no século XVII. Todos os seus contos de fadas celebram as mulheres; mulheres espirituosas, mulheres educadas, mulheres bonitas, mulheres poetas, mulheres poderosas, mulheres hábeis. São o espelho da mulher do final do século XVII, que começaram a ter acesso às academias literárias (Merveilles Enpapier, 2023).⁶

As personagens femininas de D'Aulnoy ocupam todos os seus contos de fadas como protagonistas, heroínas das suas próprias histórias, independentes e resilientes, que testam os limites do comportamento aceitável para as mulheres e os papéis adequados para as personagens femininas nos contos de fadas. As fadas também desempenham um papel importante nos seus contos de fadas. Existem cerca de 48 fadas diferentes nas suas histórias, que são muito poderosas e tem poder sobre todos, incluindo os homens e os outros habitantes dos mundos dos contos de fadas, além da sua magia ser ilimitada, ao passo que os mágicos, a parte masculina que aparece apenas em algumas histórias, tem poderes limitados.

Um detalhe importante sobre os seus contos de fadas, muito provavelmente inspirados pelo seu próprio casamento abusivo, é que, apesar de todos dos seus contos terem finais com casamentos felizes, as personagens femininas não vêm o casamento como um dever, tendo assim vontade própria e liberdade de serem heroínas independentes de um personagem masculino. Alguns exemplos desta abordagem feminista podem ser vistos em contos como “A Gata Branca” (*La Chatte Blanche*), onde a personagem feminina considera quaisquer opções, incluindo assassinato e suicídio, para evitar um casamento infeliz, e também em “O Príncipe Elfo” (*Le Prince Lutin*), onde uma princesa de 600 anos que vivia numa ilha sem nenhuns homens. (Merveilles Enpapier, 2023).

⁶ Texto original: Madame d'Aulnoy fairy tales play a part in the evolution of the status of women in the 17th century France. All her fairy tales celebrates women; witty women, educated women, beautiful women, women poets, powerful women, skillful women. They are mirror of the woman of the late 17th century, who started to have access to literary academies (Merveilles Enpapier, 2023).

As personagens femininas independentes e poderosas de Madame d'Aulnoy seriam apreciadas com gratidão tanto pelas leitoras como por outras escritoras, uma vez que, vivendo numa sociedade restrita, preconceituosa e patriarcal, estas personagens servir-lhes-iam como um meio de escapar a essas duras realidades. No entanto, no início do século XIX, críticos começaram de maneira desfavorável e injusta a comparar os contos de D'Aulnoy aos de Perrault, e como consequência poucas das suas obras foram republicadas, deixando-a esquecida na História dos contos de fadas. É agora, no século 21, que historiadores como Jack Zipes e Marina Warner começam a reconhecer o papel importante de Madame d'Aulnoy na história da literatura francesa e nos contos de fadas.

Capítulo 2. O Gótico Feminino

2.1. Ann Radcliffe, a Mãe do Terror Gótico

Em 1976, a escritora e acadêmica americana Ellen Moers escreve “Literary Women”, uma obra onde a autora apresenta diversas autoras femininas do campo literário e examina se o seu gênero possivelmente influencia as suas obras. No quinto capítulo da obra, Moers dedica-o a um termo que ela cunha de “Gótico Feminino”, o qual, segundo a própria Moers é “(...) facilmente definido: o trabalho que as escritoras realizaram no modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de Gótico” (Moers, 1976, p. 90).

Ellen Moers acreditava que as romancistas mulheres utilizavam-se de certas expressões codificadas nas suas obras para descrever as suas opiniões e ansiedades relacionadas à opressão doméstica e à sexualidade feminina. Segundo Moers:

Na literatura Gótica, a fantasia predomina sobre a realidade, o estranho sobre o comum, e o sobrenatural sobre o natural, com uma intenção auctorial definida: assustar. Isto é, não para chegar às profundezas da alma e purgá-la com piedade e terror (como dizemos que a tragédia faz), mas para chegar ao próprio corpo, às glândulas, músculos, epiderme e sistema circulatório, despertando rapidamente e acalmando rapidamente as reações fisiológicas ao medo” (Moers, 1976, p. 90).⁷

Ann Radcliffe (1764-1823) foi a escritora inglesa pioneira da literatura da ficção gótica. Na época de 1790 em que os críticos mostravam desinteresse na literatura gótica – por a considerarem um meio de entretenimento barato e espalhafatoso que entrava em conflito com a estética da emergente literatura romântica – Radcliffe foi considerada uma exceção. As suas obras que manipulam o leitor a experimentar o terror e o fantástico juntamente com as suas habilidades superlativas na representação de paisagens naturais visuais agradaram muito os seus primeiros leitores.

⁷ In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare. Not, that is, to reach down into the depths of the soul and purge it with pity and terror (as we say tragedy does), but to get to the body itself, its glands, muscles, epidermis, and circulatory system, quickly arousing and quickly allaying the physiological reactions to fear (Moers, 1976, p. 90).

Um dos detalhes mais interessantes da sua escrita é a maneira como Radcliffe aborda a temática do terror; explora o suspense psicológico, onde as personagens são rodeadas pela atividade fantasmagórica, mas que no final são explicadas de maneira racional. As suas obras foram importantes na representação de personagens femininos; nos seus romances as heroínas são perseguidas por terrores, mas também são corajosas o suficiente para os enfrentar. Radcliffe não escreveu personagens femininas passivas, mas mulheres ativas, que atendiam o apelo para a aventura. Nas suas obras as personagens femininas podiam aventurar-se em lugares perigosos e enfrentá-lo, ações que até então só estavam limitadas aos personagens masculinos de contos e mitos clássicos. Moers destaca que:

Para a Sr^a. Radcliffe, o romance gótico era um dispositivo para enviar donzelas em viagens distantes e emocionantes sem ofender as propriedades. Sob o poder dos vilões, suas heroínas são forçadas a fazer o que nunca conseguiriam sozinhas, quaisquer que fossem suas ambições (...), suas heroínas podem percorrer quilômetros ao longo de corredores, descer em masmorras e explorar câmaras secretas sem serem acompanhadas (...) (Moers, 1976, p. 126).⁸

Radcliffe iria usar a sua escrita para também criticar as regras opressoras da sua época face as mulheres. Nas suas obras “A Sicilian Romance” e “The Mysteries of Udolpho” a autora recorre às técnicas e convenções do modo gótico, a fim de explorar as condições e experiências das mulheres da sua época enfrentavam. Assim, cenários como o castelo gótico tornam-se metáforas poderosas para simbolizar o aprisionar das mulheres dentro das instituições do patriarcado, e a violência sofrida pelas heroínas é usada como um protesto contra os sofrimentos das mulheres gerados pelo casamento e maternidade (Townshend, 2014).

Ann Radcliffe ficou conhecida na história literária como a “Mãe do Terror Gótico”, e as suas obras ficaram na consciência feminista, não só se tornando uma

⁸ For Mrs. Radcliffe, the Gothic novel was a device to send maidens on distant and exciting journeys without offending the proprieties. In the power of villains, her heroines are forced to do what they could never do alone, whatever their ambitions (...), her heroines can scuttle miles along corridors, descend into dungeons, and explore secret chambers without a chaperone (...) (Moers, 1976, p. 126).

influência para autoras como Mary Shelley e outras romancistas de 1790, mas também na ficção das escritoras modernas, em especial a própria Angela Carter.

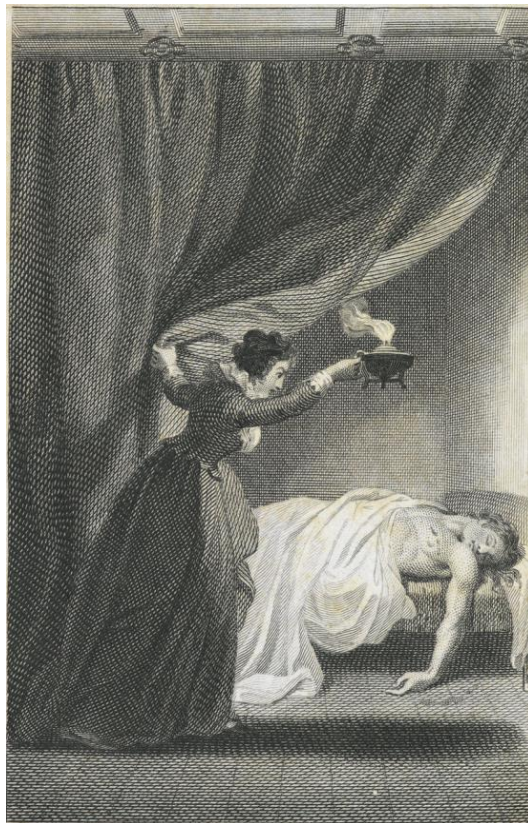


Fig. 9 – “The Mysteries of Udolpho”, conto de Ann Radcliffe, 1794, ilustração em placa de cobre.

2.2. Mary Shelley e Frankenstein

Outra autora romantista que Ellen Moers considerou crucial para o estabelecimento do termo Gótico Feminino foi a autora inglesa Mary Shelley. Segundo Moers, a sua obra “Frankenstein”, de 1818, foi a primeira obra de ficção científica e trouxe uma nova sofisticação para a literatura de terror. Embora o personagem principal, o Doutor Frankenstein e a sua criação sejam inequivocamente masculinos, Moers tomou a decisão de incluir a obra no seu estudo feminista, pois concluiu em relação a esta obra que “(...) nenhuma obra literária, seja ela qual for, escrita por uma mulher, é mais digna de ser analisada à luz do género do seu autor” (Moers, 1976, p. 92).



Fig. 10 – Richard Rothwell, “Retrato de Mary Shelley”, Royal Academy, 1840, pintura a óleo.

Mary Shelley era uma mulher notável do seu tempo, com pais brilhantes, esposa do poeta Shelley, lia em cinco línguas, incluindo latim e grego e teve acesso á escrita e conversas com algumas das mentes mais originais da sua época. Mas de acordo com Moers, aquilo que a distinguiu das gerações de escritores da sua época foi a sua experiência precoce e caótica, justamente na época em que se tornou autora, com a maternidade (Moers, 1976, p. 92).

Numa altura em que as restrições vitorianas anteriores estavam a ser desmanteladas, temas como gravidez e nascimentos começaram a fazer a sua aparição no mundo literário. Mary Shelley foi, segundo Moers, única na abordagem desses temas, pois na sua obra o nascimento não é retratado de maneira natural e bonita, mas de maneira artificial e horrível, usando cadáveres para dar à luz, como sucede em relação a Frankenstein, o seu Monstro. A vida de Shelley foi complicada pois ficou grávida aos 16 anos, e passou os próximos cinco anos tentando ter filhos. Infelizmente a maioria das suas gravidezes terminaram em abortos, o que deixava a autora em longos períodos depressivos. Moers acredita que foi esse trauma contribuiu para a sua escrita de Frankenstein, uma vez que, ao contrário das cenas tradicionais de nascimento e de

maternidade feliz, Shelley centra-se antes nos efeitos físicos e emocionais confusos do pós-parto, através do horror do Dr. Frankenstein perante a sua própria criação (Moers, 1976, pp. 92 e 93).

É uma experiência feminina, mesmo sem personagens femininas, porque dá ênfase ao trauma do pós-parto, que é exclusivamente feminino. Moers também discute o facto de Frankenstein ter um “lado mundano” que não se encontra na maioria dos romances de terror, uma vez que Shelley preocupa-se com “o dilema de um ser recém-criado” que já é um homem adulto, e com as emoções que se manifestam em torno da criação e da relação pai-filho.

2.3. Barba Azul: o Gótico Feminino no conto de Perrault

Um dos contos mais relevantes ao redor do termo Gótico Feminino, e também relevante nesta investigação, é o conto “Barba Azul” de Charles Perrault. O conto “Barba Azul” foi criado no séc. XIX, numa época de grande opressão sobre as mulheres, onde os seus direitos legais eram suprimidos dentro do casamento e controlados pelos maridos.



Fig. 11 – Gustave Doré, “Barbe Bleue”, ilustração do livro “Les Contes de Perrault”, 1862, xilogravura.

O conto de Charles Perrault é, na nossa opinião, um conto de fadas certamente diferenciado, senão que revolucionário, entre os outros contos da sua época. Ao invés de um conto de fadas convencional, onde a personagem feminina anseia por um final com um casamento feliz, pela primeira vez temos um conto que se separa das convenções habituais, começando com uma noiva relutante cujo casamento se transforma rapidamente num pesadelo. No entanto, apesar desta nova abordagem face ao casamento e aos abusos do poder masculino neste, não seria correto designá-lo de um conto de fadas “revolucionário” face à personagem feminina. De facto, como Marie Mulvey-Roberts denota, apesar do marido ser claramente o vilão na história, “(...) Perrault tende a desculpar o comportamento homicida do marido como um antídoto justificável para a perigosa curiosidade da mulher” (Wallace & Smith, 2009, pp. 99-100). Durante séculos os casamentos, em especial os casamentos no contexto de classes sociais altas como a realeza e a nobreza, o marido não só era visto como o ser supremo, mas também era onnipotente e omnisciente face às suas mulheres, no respeitante às atividades e interações delas com outras pessoas, e até mesmo em relação ao que lhes era permitido pensar. Este poder patriarcal mostrava os maridos como deuses e essa caracterização é muitas vezes representada nas diversas interpretações artísticas do conto “Barba Azul”.



Fig. 12 – Walter Crane, “Bluebeard's wife”, ilustração do livro “Bluebeard”, 1898, impressão a cores.

Nas ilustrações de Walter Crane de “Barba Azul”, em 1874, a protagonista, que segura a chave a caminho da câmara proibida, tem como plano de fundo a imagem de Eva a apanhar a maçã da Árvore do Conhecimento do bem e do mal, entrelaçada pela serpente. O seu marido Barba Azul às vezes é representado como Deus pai e o diabo (Wallace & Smith, 2009, p. 100). Como Marie afirma, “Para as esposas chacinadas pelo Barba Azul, cujos corpos, em alguns contos, são pregados à parede, não há como escapar, mesmo na morte, ao controlo de tal marido.” (Wallace & Smith, 2009, pp. 99 e 100). O controlo é a temática principal do conto, controlo da mulher e das suas curiosidades e do seu acesso ao conhecimento. Os saberes, em especial os de temática sexual, estavam fora dos limites das leitoras femininas que durante séculos, tiveram acesso muito restrito aos livros e às suas temáticas.

O conto do “Barba Azul” é o epitome de conto “female gothic”: uma protagonista feminina sob o controlo de um marido tirano que pretende matá-la quando ela descobre o seu segredo. Infelizmente, um elemento que existe nas obras de Ann Radcliffe anteriormente mencionadas e que não existe neste conto é o da heroína independente. A heroína da história é passiva face à crueldade do seu marido e só sobrevive com o resgate por parte dos irmãos. No entanto, uma adaptação moderna de teor feminista iria reinventar o conto, dando à sua protagonista mais indecência e ação na história. Essa versão seria “The Bloody Chamber” (O Quarto dos Horrores) de Angela Carter.

Capítulo 3. Angela Carter e *O Quarto dos Horrores*

3.1. A vida de “Angie”

Nascida em 1940 em Eastbourne sob o nome Angela Olive Stalker, Carter cresceu sob a vigia e influência da sua mãe Sophia Olive, que ela considerava uma mulher inteligente, com grande conhecimento literário, mas cujo potencial não foi ampliado. Mesmo que Carter descrevesse a sua família como um “clã matriarcal”, Edmund Gordon apontou que a família seguia um claro sistema patriarcal, onde as mulheres não tinham as mesmas oportunidades que os homens.



Fig. 13 – Fay Godwin, “Angela Carter”, fotografia.

De acordo com Gordon:

As mulheres Farthing dominavam absolutamente o lar, onde os homens eram considerados idiotas e intrusos incompetentes, que mereciam ser criticados e mandados. Mas sempre houve um entendimento tácito de que este espaço doméstico governado pelas mulheres era menos importante, de alguma forma, do que o mundo

masculino de ganhar dinheiro e progressão na carreira, e que havia uma divisão natural entre os dois (Gordon, 2017, pp. 9-10).⁹



Fig. 14 – “O clã matriarcal: Jane Farthing, avó de Carter (centro) e Olive, mãe de Carter (direita)”, fotografia.

Estamos na Segunda Guerra Mundial, e apenas a duas semanas de Angela Carter nascer, o governo inglês ordenou que as crianças fossem evacuadas para longe das cidades a fim de as proteger dos bombardeamentos alemães. Carter é então enviada a viver com a sua avó para o campo e é graças à sua influência que Carter se torna uma rapariga autossuficiente em comparação à sua mãe. Nas palavras de Angela Carter: “Penso que me tornei a criança que ela tinha sido, em certo modo (...) Ela criou-me como uma forte, arrogante e pragmática criança de Yorkshire e minha mãe não tinha como evitá-lo.” (Gordon, 2017, p. 17).

O passatempo favorito de ambas eram os contos de fadas: Carter contou como sua avó não apenas lhe contou as histórias, mas como ela também interpretou os personagens

⁹ The Farthing women ruled absolutely in the home, where men were regarded as oafish and incompetent interlopers, to be snapped at and bossed around. But there was always a tacit understanding that this female-governed domestic space was less important, somehow, than the male world of money making and career progression, and that there was a natural divide between the two (Gordon, 2017, pp. 9-10).

de uma forma entusiasmada e grandiosa. O seu conto de fadas favorito era o conto “O Capuchinho Vermelho”, onde a sua avó terminava o conto quando a Capuchinho era devorada pelo Lobo Mau, e nesse momento saltava sobre a pequena Carter, fingindo que a engolia. Carter lembrou-se sempre com nostalgia destas memórias divertidas. Este vínculo com sua avó pelos contos de fadas seria o antecessor e a maior influência para a sua obra mais aclamada e o livro no qual este Relatório de Trabalho de Projeto se baseia; “The Bloody Chamber” (O Quarto dos Horrores). Em 1960, aos dezoito anos, Carter casou-se com Paul Carter, um químico industrial, apesar da desaprovação de seus pais, que consideraram um ato de rebelião de Angela contra eles, em particular contra a sua mãe, que durante a sua infância foi excessivamente protetora da filha e não permitia que ela tivesse qualquer independência. Agora sob o nome de Angela Carter, mudou-se com Paul para um apartamento em Birdhurst Rise tendo, logo a seguir, Paul ficando desempregado e Carter se tornando a principal provedora financeira da casa, além de ser encarregue da maior parte do serviço doméstico.



Fig. 15 – “Angela e Paul Carter”, 1960, fotografia.

O relacionamento entre ambos azedou no decorrer dos anos, com Angela sentindo-se isolada e frustrada com a vida de dona de casa. Uma das pessoas que tornou a vida de Carter menos triste foi Corinna Gray, uma artista de Bristol cujos trabalhos em xilogravura Carter admirava muito. A amizade de ambas continuou até ao fim da vida da

escritora e chegaram a fazer colaborações, com Corinna provendo ilustrações macabras e de teor folclórico para os contos providos por Carter no livro “The Virago Book of Fairy Tales”, 1991.

Aos vinte e dois anos e frustrada com a vida doméstica e desesperada para ganhar um pouco de liberdade e estímulo criativo para a sua escrita, Carter embarca numa viagem para o Japão. Lá ela conhece um homem chamado Sozo Araki, de 24 anos, que acabara de deixar o curso em ciências políticas para seguir a carreira de romancista. Sozo e Angela acabam por se envolver em um relacionamento e ela divorcia-se de Paul. No entanto, ao voltar para o Japão depois do divórcio, percebe que o relacionamento com Sozo não funciona: ele tem amantes e apesar de ela achar isso algo engraçado, não teve interesse em continuar a relação. Carter continuou a morar no Japão por dois anos e tornou-se testemunha da luta japonesa contra o imperialismo americano e de como a sociedade era fortemente patriarcal e desiguais os papéis de homens e mulheres no país. Segundo Gordon: “Ela ficou chocada com a ‘intensa polaridade entre os sexos’, mas ao mesmo tempo foi esclarecedor ver a identidade de género sendo tão ridiculamente exagerada (...)” (Gordon, 2017, p. 164).



Fig. 16 – Cidade de Tokyo, Japão, 1960, “Angela Carter de volta a Londres”, fotografias.

3.2. Novos horizontes

Ao retornar a Londres, Carter desejava estabelecer-se na sociedade literária inglesa como uma grande autora. Enquanto procurava por novas oportunidades de publicação dos seus trabalhos, Carter encontrou aquela que seria a sua maior editora. Quando frequentou num jantar em celebração ao escritor polaco-americano Jerzy Kosiński, Carter conheceu Carmen Callil, uma publicitária australiana de 35 anos com ambições de fundar uma editora onde o foco principal seria a publicação de livros escritos por mulheres, a Virago Press.

Carter abordou com Carmen um conceito provocador para a sua próxima obra literária: um livro sobre o Marquês de Sade e a sexualidade como força política. A ideia de Sade, o escritor libertino mais conhecido pelos seus romances controversos com representações de humilhação e crueldade sexual, como inspiração para uma obra feminista era deveras não convencional, mas a controvérsia inerente ao conceito despertou o interesse de Carmen e ela resolveu apoiar no financiamento do livro que seria intitulado de “The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography” (Gordon, 2017, p. 219).

Na obra, Carter usa as obras de Sade para analisar a posição das mulheres na sociedade. Foca a sua análise na comparação entre duas personagens femininas nas duas obras mais famosas de Sade; Justine, uma mulher que obedece às regras as regras impostas pela sociedade patriarcal em que vive, tornando-se vítima da mesma; e Juliette, uma mulher que explora a sua sexualidade, entregando-se a uma série de vícios sádicos, e torna-se monstruosamente rica e poderosa. Para Carter ambas personagens são descrições do comportamento feminino, em especial face ao sexo, e, como tal, Carter não escreve a favor de uma ou outra, mas usa-as para questionar os mitos da feminilidade e a participação das mulheres nas estruturas patriarcais (Furet, 2019).

Durante os anos em que trabalha com a editora Virago, Carter apresentou vários livros e autoras feministas a Carmen e ajudou nas publicações e divulgações das mesmas. Em 1978 chegou a recomendar livros escritos por homens – como “Justine” de Sade e “Clarissa” de Richardson – para serem incluídos no catálogo da editora, alegando que tinham uma maneira expressiva de representar a “patologia feminina”.

Apesar de ter a suas origens no movimento feminino, a editora Virago não se posicionava com nenhuma das ideologias radicais feministas e Carter simpatizou com o seu design pensado para o mercado de massa. Ela queria que a empresa ganhasse dinheiro com a escrita das mulheres, para resgatá-la das margens, resgatando-as dos discursos assentes na sua passividade e vitimização. Como Gordon comenta, o seu relacionamento com a Virago proporcionou a Carter algo que ela nunca tivera antes: “um lugar no mundo literário britânico onde a sua posição como uma grande escritora estava assegurada” (Gordon, 2017, p.220).

Entre todas as editoras em que Angela Carter trabalhou, a Virago foi aquela com a qual teve melhores relações e onde as suas obras foram mais queridas e estimadas.

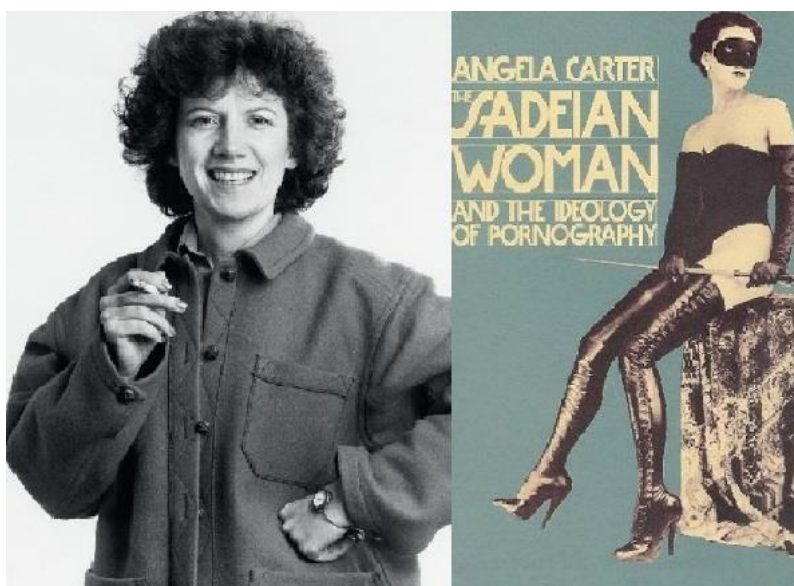


Fig. 17 – “Carmen Callil” e “The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography”, Capa da 1ª edição, 1978, fotografias.

No Outono de 1974, Carter teve um problema com um dos canos do seu lava-loiças. Do outro lado da sua rua, uma das casas estava a ter uma construção de extensão de canos. Um dos operários dessa construção chama-se Mark Pearce. Mark tinha dificuldade em concentrar-se no trabalho, relatando mais tarde a Edmund Gordon que o que mais fazia era observar Carter da sua janela enquanto escrevia. Mark contou a Gordon que de vez em quando olhava para o outro lado e ela tinha desaparecido, ou para almoçar

ou pôr a chaleira ao lume, mas que normalmente estava a trabalhar, e era só o que ela fazia. Ele estava “completamente intrigado com esta pessoa que estava (...) no seu próprio mundo”. Um dia, Carter atravessou a rua para pedir ajuda a Mark para consertar os canos. “Ele entrou”, Carter disse às amigas, “e nunca mais saiu” (Gordon, 2017, p.250).

No início os amigos de Carter ficaram surpreendidos e um pouco apreensivos sobre o relacionamento dos dois, especialmente por causa da grande diferença de idade; Mark tinha na altura 19 anos, enquanto Carter já tinha 34. Mas apesar da diferença de 15 anos, Carter e Mark mostraram ser muito compatíveis. Eram ambos de modos suaves, confiantes na sua individualidade, dados a entusiasmos esotéricos, com uma ótima compatibilidade sexual e uma profunda ternura mútua. Era muito alto, com uma grande e extravagante barba, e uns olhos verdes intensos. Angela era fascinada pela sua aparência “masculina” maravilhosa: enquanto todos pensavam que Mark se parecia com “Cristo”, Carter descrevia-o como um “Lobisomem”. Uma das suas principais características, Gordon comenta, era a sua capacidade de ser silencioso. E apesar da sua presença muda à mesa de jantar ter sido um pouco enervante para alguns dos amigos, outros entendiam que Mark era mais feliz em apenas observar, e que o seu silêncio e calma reconfortavam Carter (Gordon, 2017, p.251).

O relacionamento de Carter e Mark durou por toda a vida e em 7 de novembro de 1983 nasceu o filho do casal, Alexander Robert Pearce.



Fig. 18 – “Angela, Mark e Alexander”, 1984, fotografia.

Até mesmo com o nascimento do seu filho, Carter manteve críticas feministas sérias face à maternidade, não entendendo porque havia tantas exigências sobre como cuidar e como amar o seu recém-nascido:

Meu Deus! Não podemos decidir esse assunto, eu e ele? Não posso amá-lo a ele próprio, e vice-versa, ou invés de confiar na psicofisiológica ligação entre nós pela Mãe Natureza? (...) É tudo parte da mistificação em que todo o processo do parto é tão ricamente envolto. Pois ele está condenado a nos amar (...) porque somos seus pais. O mesmo se aplica a nós. É isso a vida (Gordon, 2017, pp. 341-342).

3.3. O seu legado

Depois da publicação da sua última obra, “Wise Children”, 1991, Carter recebeu más notícias por parte do doutor: depois de uma vida como fumante, Angela descobriu que tinha cancro de pulmão. Carter começou a frequentar o hospital, tendo de ficar acamada, e tendo Mark, agora seu marido, a acompanhado o tempo todo. Mark refere que “mesmo em privado, ela nunca desmoronou. Ela era muito estóica, não reclamava”. Gordon acrescenta que a sua personalidade vibrante e bem-humorada a manteve cultivada ao longo de sua vida até ao fim (Gordon, 2017, p. 408). Na manhã de 16 de fevereiro, Carter sentiu dores terríveis e era claro que o fim estava próximo. Nas horas seguintes, a consciência de Carter desapareceu gradualmente. Mark ficou com ela até ela morrer, às duas e vinte e cinco da tarde.

Gordon relata na sua biografia que em Novembro de 1991 – quando ela parou de receber tratamento para os tumores – foi abordada pela BBC com a intenção de gravar um documentário sobre a sua vida. Apesar da deterioração da sua saúde, Carter concordou em fazer o documentário, não só para registar a sua vida e trabalho, mas especialmente para deixar o seu testemunho ao seu filho Alexander, que tinha então 8 anos. Ela esteve muito envolvida no projeto, oferecendo sugestões em todos os aspetos da produção, enquanto planeava o seu funeral, escolhendo obras (suas e de outros) e peças musicais que, segundo ela, refletiam aspetos do seu carácter. A história da sua vida é a história de como ela se inventou a si própria, de como progrediu de uma infância tímida e introvertida, passando por uma agressivamente não convencional, até uma meia-idade feliz e autoconfiante. Durante mais de vinte cinco anos 40 Angela Carter escreveu

romances, contos e trabalhos jornalísticos que se destacaram dos seus contemporâneos, em que no meio de trabalhos sociais realistas que dominavam então a literatura inglesa, os géneros de horror gótico, ciência ficção, contos de fadas, deram-lhe a liberdade para o fantástico e surreal.



Fig. 19 – Carter no seu estúdio nº107, The Chase, fotografia.

Segundo Gordon:

O seu trabalho é por vezes engraçado, sexy, assustador e brutal, mas é sempre moldado por uma inteligência aguda e subversiva e um e um estilo de beleza luxuriante. Ela estava preocupada em desvendar os papéis e estruturas míticas que sustentam as nossas existências – em particular os vários mitos da identidade de género – e durante a última década da sua vida ela estava a começar a emergir como um ícone feminista. Mas foi só agora, quando a sua voz foi silenciada, que o seu génio se tornou amplamente reconhecido (Gordon, 2017, pp.13).¹⁰

¹⁰ Her work is by turns funny, sexy, frightening and brutal, but it's always shaped by a keen, subversive intelligence and a style of luxuriant beauty. She was concerned with unpicking the mythic roles and structures that underwrite our existences – in particular the various myths of gender identity – and during the last decade of her life she was beginning to emerge as a feminist icon. But it was only now, when her voice had been silenced, that her genius became widely acknowledged (Gordon, 2017, pp.13).

3.4. The Bloody Chamber and Other Stories

Publicado em 1979, o seu livro “O Quarto dos Horrores” (The Bloody Chamber and Other Stories) é uma coletânea de dez contos inspirados nos contos de fadas clássicos como o “Capuchinho Vermelho”, “Bela e o Monstro” e “Barba Azul”. Inspirada pelos contos de fadas que a sua avó lhe contava em pequena, Carter pretendia rescrever os famosos contos numa nova interpretação moderna e de temática feminista. Apesar de muitos leitores e críticos acreditarem que Carter pretendia criar umas interpretações diferentes dos contos originais, Carter queria na verdade apresentar temas que já existiam nos contos originais; em particular a representação feminina e o papel destas numas sociedades patriarcais.

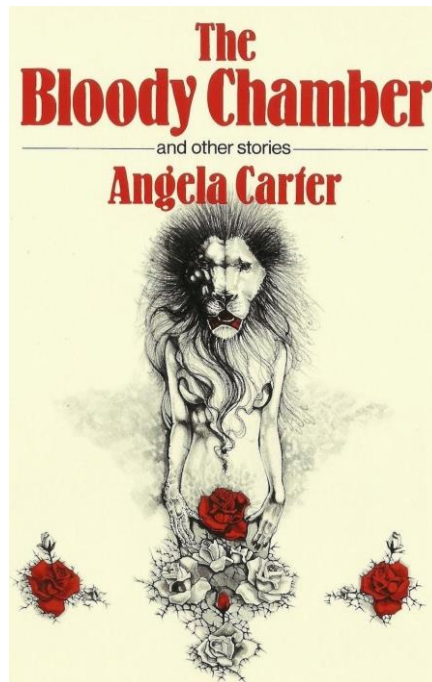


Fig. 20 – Malcolm Ashman, “The Bloody Chamber and other stories”, ilustração da capa do livro, Gollancz Fantasy, 1997.

Angela Carter também se inspirou no seu trabalho de pesquisa “The Sadeian Women”, onde analisa as obras do polémico escritor Marquês De Sade e compara os seus personagens principais – Justine e Juliette – para questionar sobre a sexualidade feminina,

os desejos sexuais e o papel da mulher na sociedade como como uma moeda de duas faces, a passiva e ativa, e a rebelde

Segundo Buzwell:

A partir das fantasias sexuais de Sade, Carter aprendeu a lição de que a passividade numa heroína não era apenas indesejável, mas também era provável que resultasse na sua morte. Entretanto, mulheres espirituosas poderiam muito bem ser capazes de virar o jogo contra os seus admiradores lascivos e vencê-los no seu próprio jogo (Buzwell, 2016).¹¹

Seria a partir da análise destas personagens que Carter iria abordar a temática de género e sexualidade na obra “O Quarto dos Horrores”. As suas personagens femininas, umas inocentes e virgens, outras cruéis e independentes, são utilizadas pela autora para explorar temáticas como a sexualidade e a opressão sexual. Em 1984 foi feita uma versão cinematográfica de horror gótico fantástico do conto “The Company of Wolves”, um dos contos incluídos na coletânea com a direção de Neil Jordan, e a banda de rock alternativo britânica “Wolf Alice” tem o seu nome inspirado no conto homónimo. A autora irlandesa Anne Enright, que estudou com Carter durante o seu mestrado em escrita criativa, afirma:

Penso que não é exagero dizer que a influência de *O Quarto dos Horrores* está agora em todo o lado, especialmente na ficção para crianças (...) As vitórias de várias princesas sobre as estupidezes dos seus pais e pretendentes eram um lugar-comum nos livros ilustrados que eu lia para os meus filhos, há 15 anos. Passaram a ser totalmente comuns nas princesas heroicas da Pixar e da Disney (Vincent, 2020).

¹¹ From de Sade’s sexual fantasies Carter noted the lesson that passivity in a heroine was not merely undesirable, it was also likely to result in her death. Spirited women meanwhile might well be able to turn the tables on their lascivious admirers and beat them at their own game (Buzwell, 2016).

Capítulo 4. Investigação Prática

4.1. “Fábulas”

No terceiro e último ano de nossa licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia, em 2021, embarcámos numa jornada de pesquisa voltada para os contos de fadas. Inspirando-nos nas fábulas que ouvíamos e desenhávamos quando crianças, a nossa proposta de trabalho, intitulado “Fábulas”, consistiu em criar uma obra de arte que utilizasse as técnicas de desenho e colagem, destacando desenhos protagonizados por animais presentes em fábulas famosas. Para a técnica de colagem, escolhemos utilizar materiais diversos, incluindo folhas de um livro antigo e danificado, que seriam reutilizadas para este projeto. O nosso objetivo era encontrar um equilíbrio entre essas duas técnicas artísticas, desenho e colagem, a fim de representar visualmente essas maravilhosas fábulas.

A nossa principal inspiração veio dos mestres da ilustração dos séculos XIX e XX, com destaque especial para o artista Ernest Griset, que era conhecido tanto pelo seu tom humorístico como pela sua contribuição na ilustração de contos clássicos, principalmente as fábulas de Esopo.

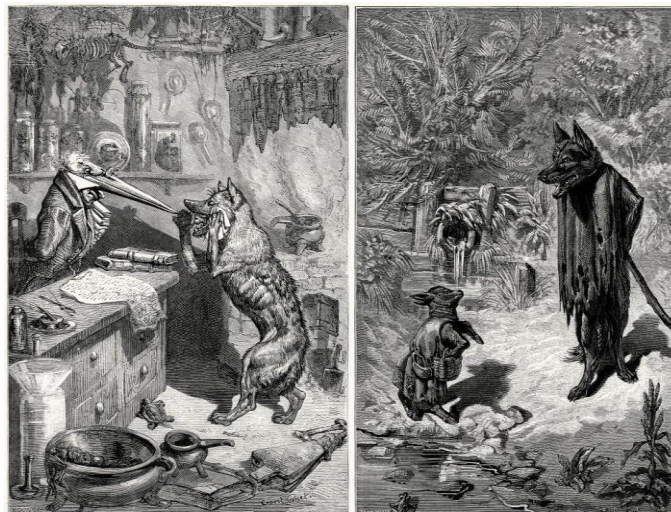


Fig. 21 – Ernest Griset, “The wolf and the crane” e “The wolf and the lamb”, “Æsop’s fables”, Londres, 1869.

O nosso trabalho começa sempre com um esboço simples e rápido iremos usar como gatinha para o desenvolvimento das ilustrações. É a partir dos esboços que estudamos e preparamos a estrutura e composição dos nossos desenhos e colagens. Por ser um registo rápido também não precisam ser muito detalhados: uns rabiscos simples costumam bastar para usarmos como referência.



Fig. 22 – Catarina Amaro Ferreira, esboço mostrando a estrutura das ilustrações, 2021.

Preferimos trabalhar com materiais como o papel. O papel é o suporte com que temos maior familiaridade e tendemos a usar os com grandes gramagens para podermos usar para técnicas húmidas; como, por exemplo, neste trabalho usamos o café para dar às folhas um aspeto de antiguidade e usando técnicas de respingos para dar ao papel e às ilustrações um aspeto mais dinâmico e interessante.



Fig. 23 – Catarina Amaro Ferreira, folha de papel tingida com café, 2021.

Depois de fazermos uma seleção das fábulas que pretendemos ilustrar, começamos a desenhar os personagens animais no papel tingida em café. Fazemos um esboço rápido da estrutura do animal e depois passamos no final o desenho a caneta marcador preta, usando-o para realçar o corpo do animal e destacá-lo na colagem mais tarde.

Depois de passarmos os desenhos a caneta, desenhamos no animal as partes onde queremos incluir os papéis colorido com padrões que darão cor e dinamismo aos animais. Cortamos esse papel na mesma forma como desenhamos nos animais e colamos nas áreas escolhidas.



Fig. 24 – Catarina Amaro Ferreira, desenho a marcador com papel colorido com padrão, 2021.

Para a parte final dos projetos desfizemos o livro estragado e com os papéis rasgados e cortados reagrupámo-los para criarmos o cenário onde colocámos os nossos personagens. Concluimos o trabalho agrupando todos os elementos restantes para a ilustração e colamos todo no final.

Esta coletânea de ilustrações intitulada “Fábulas” foi o projeto de trabalho final da nossa unidade curricular de Desenho VI, no ano 2021. Nas páginas a seguir iremos apresentar os trabalhos ilustrativos finais juntamente com os respetivos contos.

4.1.1. “A lebre e a tartaruga”

Num belo dia a Lebre encontrou a Tartaruga e ridicularizou o seu passo lento e miudinho. – Muito bem – respondeu a Tartaruga sorrindo. – Apesar de seres tão veloz como o vento, vou ganhar-te numa corrida. A lebre muito segura de si, aceitou o desafio prontamente. Não perdendo tempo, a tartaruga pôs-se a caminhar, com seus passinhos lentos, porém, firmes.



Fig. 25 – Catarina Amaro Ferreira, “A lebre e a tartaruga (1)”, 2021, col. “Fábulas”, ilustração.

A Lebre largou veloz, mas algum tempo depois deitou-se à beira do caminho e adormeceu. Quando acordou, recomeçou a correr o mais rapidamente que pode. Mas já era tarde. Quando chegou à meta, viu que a Tartaruga tinha ganho a aposta e que já estava a descansar confortavelmente.



Fig. 26 – Catarina Amaro Ferreira, “A lebre e a tartaruga (2)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.

4.1.2. “A cigarra e a formiga”

Num dia soalheiro de Verão, a Cigarra cantava feliz. Enquanto isso, uma Formiga passou por perto. Vinha afadigada, carregando penosamente um grão de milho que arrastava para o formigueiro. – Por que não ficas aqui a conversar um pouco comigo, em vez de te afadigares tanto? – Perguntou-lhe a Cigarra. – Preciso de arrecadar comida para o Inverno – respondeu-lhe a Formiga. – Aconselho-te a fazeres o mesmo. - Por que me hei-de preocupar com o Inverno? Comida não nos falta – respondeu-lhe a Cigarra, olhando em redor. A Formiga não respondeu, continuou o seu trabalho e foi-se embora.



Fig. 27 – Catarina Amaro Ferreira, “A cigarra e a formiga (1)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.

Quando o Inverno chegou, a Cigarra não tinha nada para comer. No entanto, viu que as Formigas tinham muita comida porque a tinham guardado no Verão. Distribuíam-na diariamente entre si e não tinham fome como ela. A Cigarra compreendeu que tinha feito mal.



Fig. 28 – Catarina Amaro Ferreira, “A cigarra e a formiga (2)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.

4.1.3. “A rã e o boi”

Estavam duas Rãs à beira de um charco quando a mais nova comentou: – Comadre, hoje vi um monstro terrível: era maior do que uma montanha, tinha chifres e uma longa cauda. - O que viste foi apenas o Boi do lavrador - esclareceu a Rã mais velha. – E, além disso, não é assim tão grande... Eu posso ficar do tamanho dele. Ora observa.



Fig. 29 – Catarina Amaro Ferreira, “A rã e o boi (1)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.

Dito isto, começou a inchar e a esticar-se muito, muito... – O Boi era tão grande como eu? – perguntou ela quando já estava tão grande como um Burro. – Ó, muito maior! - respondeu a jovem Rã. Então a Rã mais velha respirou fundo e inchou, inchou... até que rebentou.



Fig. 30 – Catarina Amaro Ferreira, “A rã e o boi (2)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.

4.1.4. “O cão e o seu reflexo no rio”

Era uma vez um cão que encontrou um osso. Abocanhou-o e correu para casa para o saborear com calma. Pelo caminho, teve de passar por cima de uma tábua que unia as duas margens de um riacho.

Nisto, olhou para baixo e viu o seu reflexo na água. Pensando que era outro cão com um osso, resolveu roubar-lho. Para o assustar, abriu a boca e arreganhou-lhe os dentes. Ao fazê-lo, o osso caiu na água e foi arrastado pela corrente.



Fig. 31 – Catarina Amaro Ferreira, “O cão e o seu reflexo no rio (1)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.



Fig. 32 – Catarina Amaro Ferreira, “O cão e o seu reflexo no rio (2)”, col. “Fábulas”, 2021, ilustração.

4.2. “O Quarto dos Horrores”

Assim que ingressámos no Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, tínhamos a certeza de que queríamos continuar a explorar os contos clássicos. Esse desejo foi fortemente impulsionado pela Professora Teresa Veiga Furtado, que nos incentivou a aprofundar “a nossa pesquisa sobre a temática dos contos de fadas e a técnica artística da colagem. Um dos contos de fadas que sempre nos cativou foi “Barba Azul” de Charles Perrault. Fomos apresentados a essa narrativa quando éramos ainda crianças, e o suspense e a violência gráfica presentes na história deixaram uma marca nas nossas vidas. Ao compartilharmos a nossa paixão por este conto com a Professora Teresa Veiga Furtado, ela sugeriu que lêssemos a obra “O Quarto dos Horrores” de Angela Carter. Nesse livro, a autora inglesa reinterpreta a história de uma maneira fascinante, onde a protagonista, ao contrário da versão original, não é salva por seus irmãos, mas sim por sua mãe. Percebemos que Carter tinha a intenção de reescrever o clássico conto de “Barba Azul” em uma abordagem modernista e feminista, tornando as mulheres as heroínas das histórias, não dependentes de resgate por homens. Foi após a leitura desse livro que decidimos que nosso projeto final do primeiro ano do Mestrado em 2022, intitulado “O Quarto dos Horrores”, o qual seria novamente um projeto de criação de uma coleção de ilustrações baseadas no texto da obra, incorporando técnicas de desenho e colagem, além de introduzir uma nova técnica que havíamos aprendido durante o ano: a estampagem.

4.2.1. Estado da arte:

A paleta de cores da artista Alejandra Costa, embora reduzida, é também um fator importante nas suas ilustrações e relevante no respeitante aos contos: o vermelho é uma cor muito simbólica no conto “O Quarto dos Horrores”. Apreciamos muito a maneira como a artista incorpora o vermelho nas suas ilustrações, usando-o para destacar elementos importantes nos contos, fazendo assim uma clara conexão entre o conto e a imagem.



Fig. 33 – Alejandra Acosta, “The Company of Wolves (1)”, ilustração do livro “La cámara sangrienta”, 2014, fotomontagem.



Fig. 34 – Alejandra Acosta, “The Company of Wolves (2)”, ilustração do livro “La cámara sangrienta”, 2014, fotomontagem.

Uma outra ilustradora cuja composição e paleta de cores é também admirável é a artista americana Alexa Sharpe, cujos trabalhos caminham na fronteira entre o espanto e o terror. Influenciada pela sua herança filipina, que lhe proporcionou uma infância rica em superstições e um gosto pelo macabro, Alexa apresenta através da ilustração digital a sua própria interpretação das personagens femininas poderosas e cativantes.



Fig. 35 – Alexa Sharpe, “The Bloody Chamber”, “The Tiger’s Bride” e “The Lady of the House of Love”, ilustrações do livro “The Bloody Chamber”, 2017, ilustração digital.

A suas composições são harmoniosamente equilibradas com a representação do terror das narrativas, com uma ênfase visual nas heroínas usando o vermelho não só enquanto pormenor estético, mas também destacando o seu simbolismo visual: o sangue que escorre da Rapariga de Ferro no “O Quarto dos horrores”; os ramos de rosas com

espinhos na heroína da “A noiva do tigre”, e o véu de casamento e sangue na roupa da senhora da “A senhora da casa do amor”.

Outro artista interessante, agora no ramo de ilustração tradicional, é o artista inglês Ben Jones que explora os contos de Carter através do uso de fotomontagem e estampagem nas suas obras. Como o próprio Ben explica ele “gosta da ideia de se apropriar de algo existente e transformá-lo em algo novo” (Heartagency, s.d.), e não podemos deixar de referir essa semelhança entre as suas ilustrações e as nossas. Ambos usamos materiais diversos como antigas gravuras vitorianas e fotografias de jornais e revistas e incorporamo-los nas nossas obras, reinterpretando-os no contexto dos contos de Carter, e apresentando-os num estilo surrealista e pós-modernista.

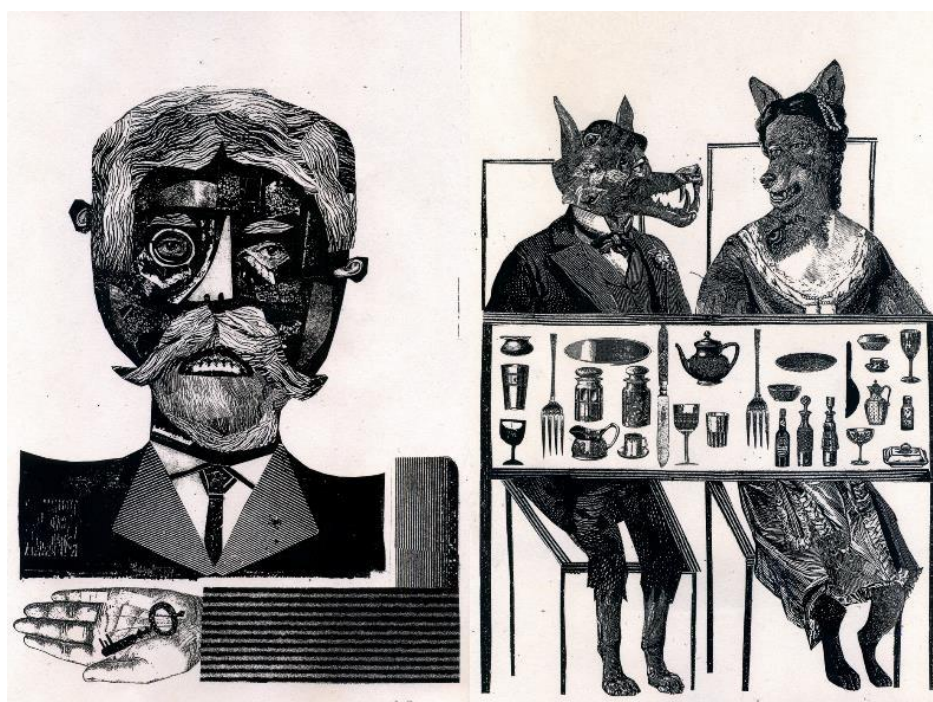


Fig. 36 – Ben Jones, “The Bloody Chamber” e “The Company of Wolves”, ilustrações do livro “The Bloody Chamber”, 2012, colagem, estampagem e fotomontagem.

Assim como Jones, Rebecca Sunderland utiliza diversas técnicas de estampagem, colagem e recortes nas suas obras artísticas. Nas suas ilustrações dos contos do “O Quarto do Horrores”, apresenta uma coletânea de trabalhos feitos em xilogravura e usa a paleta de cores vermelha e preta criando uma composição harmoniosa entre as cores e a

representação narrativa. A simplicidade das suas ilustrações contrasta com o poder intenso das cores, transportando-nos diretamente para o mundo violento e macabro dos contos de Angela Carter.



Fig. 37 – Rebecca Sunderland, “The Bloody Chamber” e “The Lady of the House of Love”, ilustrações do livro “The Bloody Chamber”, 2012, xilogravura.

4.2.2. Metodologia prática

Começamos por abordar a ilustração do conto a partir de esboços para podermos explorar a maneira como iremos retratar os cenários e personagens. Ao lado dos esboços incluímos apontamentos que consideramos importantes para incluir no projeto.

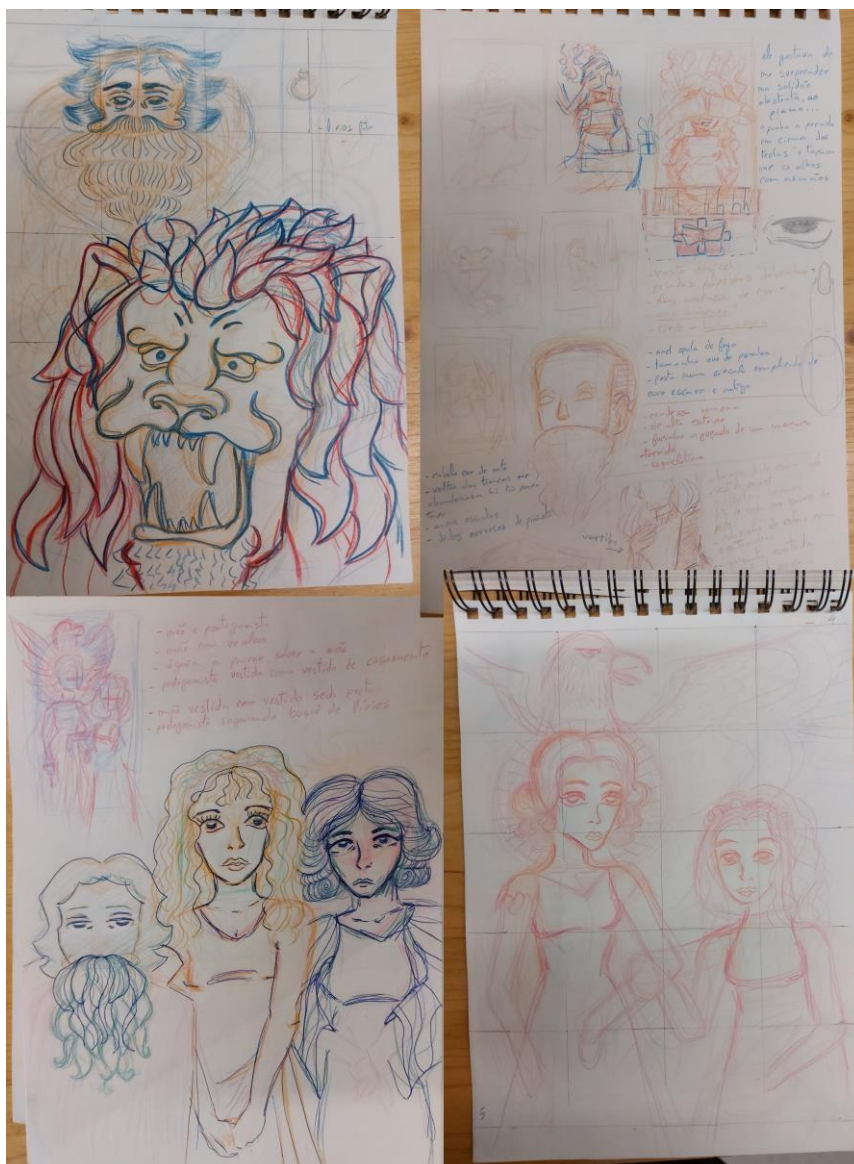


Fig. 38 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, esboços.

Depois dos esboços começamos a passar os desenhos para o papel. Neste projeto decidimos usar as aguarelas como o material de pintura. Os personagens são então recortados para que possam ser montados depois. Vamos agrupando todas as peças para depois sabermos a onde devem ser coladas cada uma.

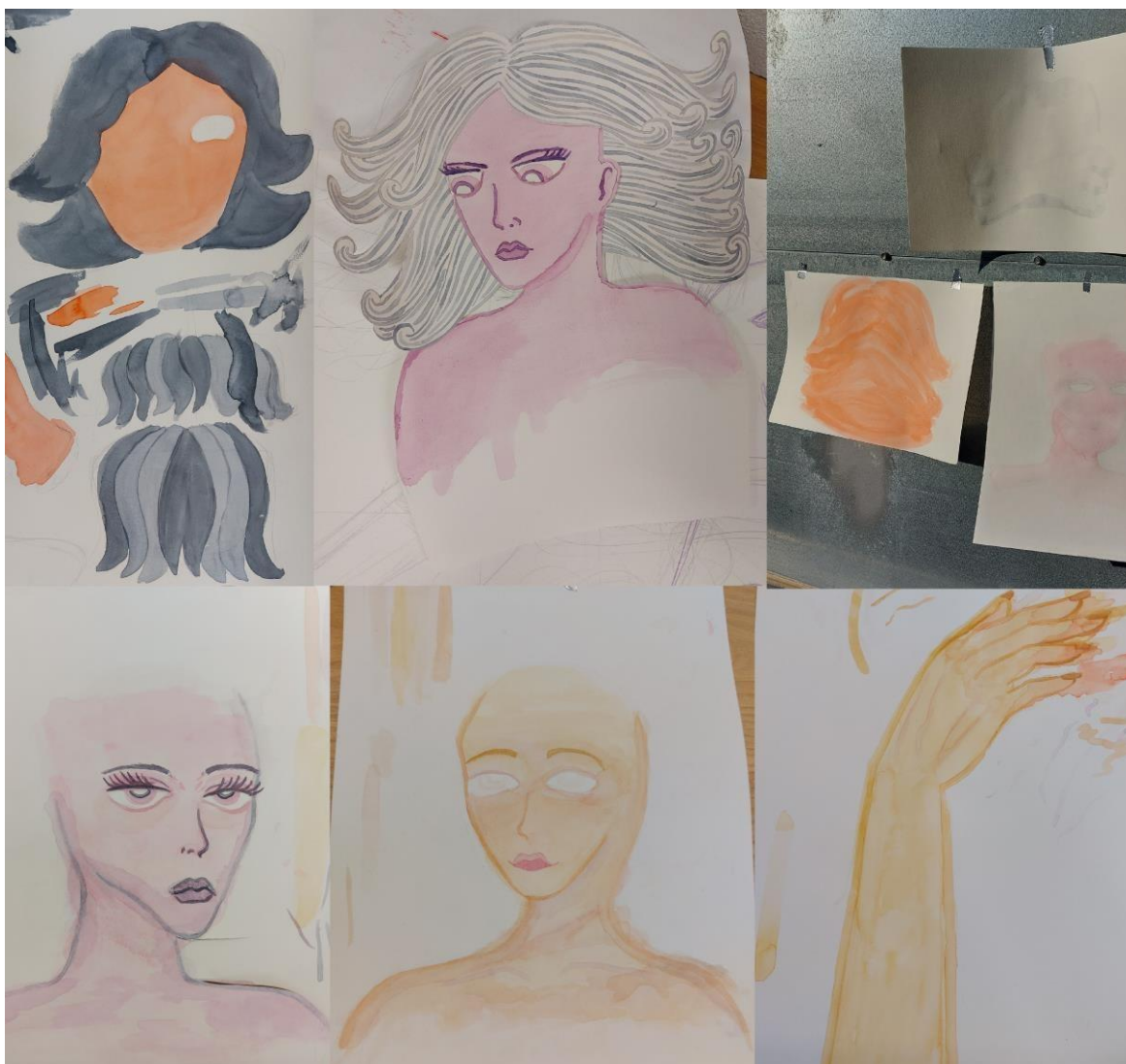


Fig. 39 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, aguarelas dos personagens do conto.

No final colámos tudo e montámos as ilustrações numa moldura feita de esferovite. A esferovite foi escolhida por ser um material leve, facilitando o transporte e montagem das obras. Depois de tudo montado deslocámo-nos à Biblioteca Pública de Évora para expor as nossas ilustrações na exposição “INTERIM”, dos estudantes do primeiro ano do mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, em 2022.



Fig. 40 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, trabalhos em curso.



Fig. 41 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (1)”, 2022, ilustração.



Fig. 42 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (2)”, 2022, ilustração.



Fig. 43 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (3)”, 2022, ilustração.



Fig. 44 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (4)”, 2022, ilustração.



Fig. 45 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (5)”, 2022, ilustração.



Fig. 46 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (6)”, 2022, ilustração.



Fig. 47 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (7)”, 2022, ilustração.

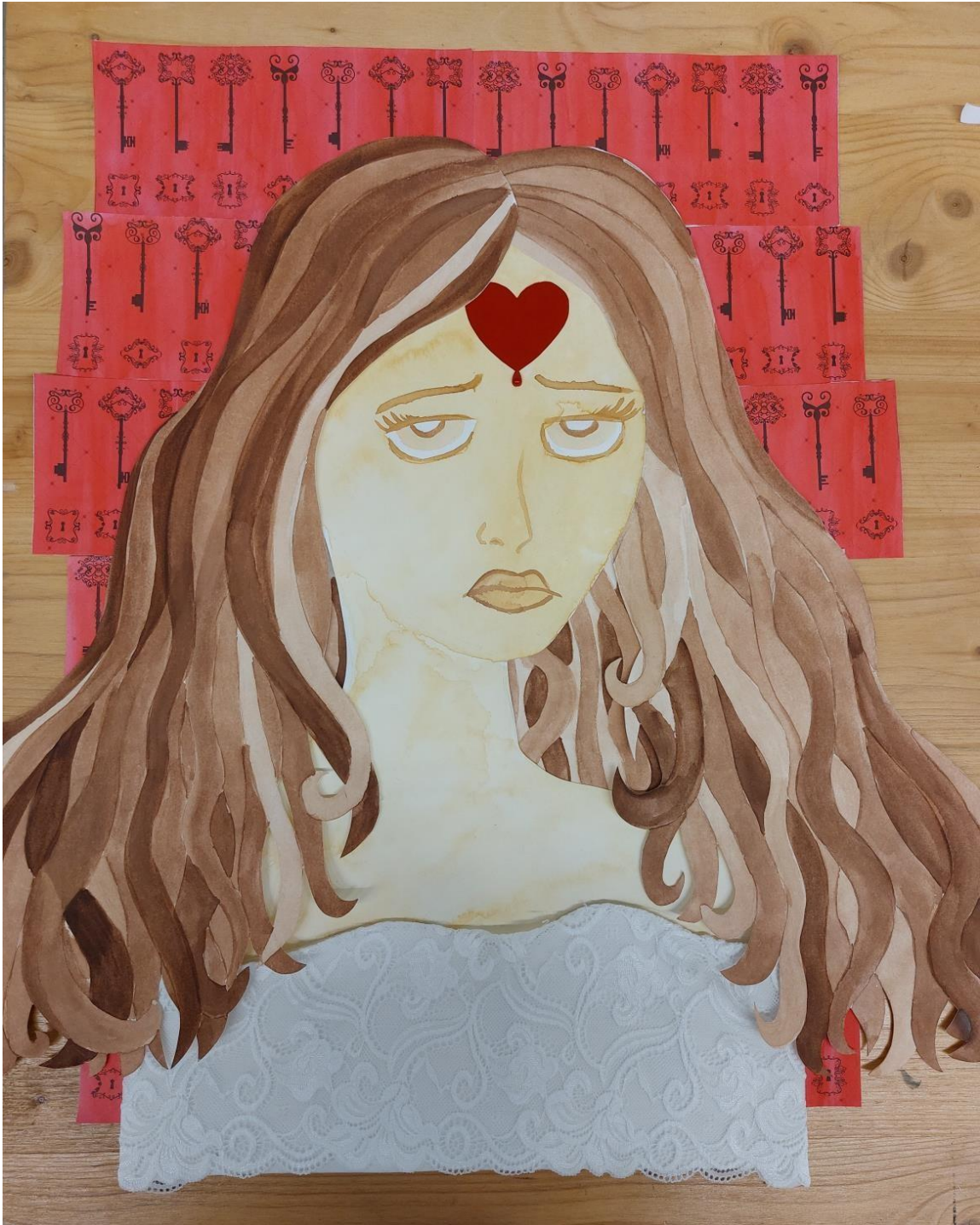


Fig. 48 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (8)”, 2022, ilustração.

Outro projeto que fizemos como complementar ao projeto “O Quarto dos Horrores”, foi a construção de um pequeno modelo de instalação realizado no workshop da artista Sevgi Aka, organizado pelo Professor Vítor Gomes, onde deveríamos utilizar objetos que encontrámos no lixo e reutilizá-los. Este modelo foi inspirado por obras escultóricas modernistas, então o modelo é simples, mas com muitos significados simbólicos.

A escultura é em si a uma representação da protagonista conto. Está em volta de um tecido branco, remetendo a um vestido de noiva, e a papoila no meio da modelo é vermelha e aberta, aludindo há vagina. A coroa redonda de fita funje como a cabeça e pescoço da protagonista, com fios vermelhos representando o colarinho de rubis.



Fig. 49 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores”, 2022, escultura.

4.3. “O Quarto dos Horrores e outros contos” de Angela Carter

Depois do trabalho “O Quarto dos Horrores” realizado no ano anterior, decidimos voltar à obra de Angela Carter, desta vez para fazermos uma coletânea “O Quarto dos Horrores e outros contos”, onde iríamos criar duas ilustrações para cada um dos contos. Desta vez, tomámos a decisão de explorar a técnica artística da 68 fotomontagem para a criação esta coletânea, usando fotografia e imagens digital para a composição do projeto.

Nos capítulos a seguir iremos apresentar cada conto, com o seu devido resumo, e a devida apresentação e análise dos trabalhos ilustrativos e como estes se correlacionam com os contos originais de Angela Carter.

4.3.1. “O Quarto dos Horrores”

O primeiro conto da coletânea começa com a nossa protagonista, uma pianista de dezassete anos, numa carruagem-cama, excitada e nervosa, a caminho da sua nova casa com o seu recém-casado marido, o marquês. Imagina a mãe a mover-se pelo seu quarto estreito a arrumar os seus pertences e é subitamente atingida por um sentimento de perda, acreditando que deixou de ser filha dela para se tornar esposa dele.

O marquês é rico e muito mais velho que ela e teve três mulheres antes dela – uma condessa, uma modelo e uma cantora de ópera – e todas morreram em circunstâncias misteriosas. Ele dá-lhe como presente de casamento um colar de rubis que pertenceu à sua avó, que o mandou fazer depois de ter escapado à guilhotina, como lembrança irónica. Quando chegam ao castelo do marido, o marquês tem de tratar de negócios e ela vai explorar o castelo sozinha e encontra um piano no salão e uma biblioteca com diversos livros pornográficos. Nesse momento, o marquês entra e faz troça dela por ter encontrado as imagens. Depois ele leva-a para o quarto decorado com espelhos e jarras com lírios, coloca-lhe o colarinho de rubis e tira-lhe a sua virgindade, refletindo-se as suas figuras nos diversos espelhos do quarto.

Mais tarde, o marquês recebe uma chamada de negócios e tem de se deslocar para Nova Iorque e antes de a deixar sozinha, deixa-lhe um conjunto de chaves, entre elas uma pequena a qual ela está proibida de usar, prometendo ao marido que não iria entrar no quarto. Ela passa o dia sozinha praticando no piano e conhece o afinador do piano, um

cego simpático chamado Jean-Yves. Depois de um telefonema perturbado à mãe, satisfaz a sua curiosidade explorando o castelo e depois de encontrar um envelope com cartas do casamento anterior do marido, convencida a encontrar mais sobre a identidade dele, vai à procura do quarto proibido.

Ao entrar, ela encontra o fim horroroso das anteriores esposas: a primeira, um cadáver embalsamado com sinais de estrangulamento, a segunda apenas um crânio pendurado na parede com o véu nupcial e a terceira dentro da Rapariga de Ferro, espetada pelos ferros. Ao abrir o instrumento de tortura, ela deixa cair a chave na poça de sangue que mancha o chão, tintando-a. No seu quarto, pensa numa forma de escapar e tenta telefonar à mãe, mas o telefone está desligado. Ela tenta acalmar-se, tocando piano até que Jean-Yves vem devolver-lhe as chaves que ela deixou cair. Ela conta-lhe o que o Marquês fez às suas mulheres anteriores e ele conta-lhe que os aldeões locais espalham há muito tempo histórias de um marquês assassino. Ao amanhecer, eles ouvem o carro do marquês a voltar para casa. Eles tentam lavar o sangue da chave, mas ela está encantada e permanentemente manchada. Depois de expor a sua tentativa inútil de esconder a chave, o Marquês pressiona a chave na sua testa, deixando uma marca e decidido em decapitá-la. Antes do seu final trágico, a mãe da narradora entra montada num cavalo e usa a arma do falecido marido para matar o marquês. Livre do marido assassino, a protagonista vive feliz com Jean Yves. Ela fica grata pelo facto de o seu companheiro não conseguir ver a marca deixada na sua testa, porque ela vê-a como uma marca de vergonha. Neste conto, a narradora é a protagonista principal do conto e vemos o decorrer da história através dos seus olhos em primeira pessoa. Ao contrário do conto original no qual a história foi inspirada, “Barba Azul”, tem um narrador onisciente e distante, a versão de Carter dá-nos a oportunidade de sentir o suspense e o terror que a protagonista testemunha, dando-lhe assim uma sensibilidade feminista. Na nossa interpretação para a primeira ilustração desta coletânea considerámos ilustrar a cena crucial importante no início do conto: o quarto onde os dois personagens principais realizam a consumação do seu casamento. A protagonista é uma adolescente delicada e sexualmente ingénua e a sua maturação e independência só começa após ser seduzida para o quarto de núpcias. Quando decidimos representar os dois personagens: a protagonista e o marquês, quisemos de forma visual apresentar o desequilíbrio de poder entre os dois. A nossa protagonista é mais baixa e

pequena que ele, o seu corpo está completamente nua enquanto ele continua com as roupas vestidas, assim como descrito no conto.

Na nossa interpretação o personagem do marquês tirámos partido da frase do conto: “(...) tinha veios de pura prata na sua juba escura. Mas o rosto dele, estranho, pesado, quase de cera, não estava marcado pela experiência (Carter, 1991, p. 11)”. Num ato criativo decidimos não prover partes faciais como nariz ou boca, nem qualquer tipo de expressão facial além dos seus olhos, um deles tapado pelo monóculo com o qual ele sempre anda e a sua barba. Tal decisão foi feita para caracterizar o marquês não como um ser humano, mas como o Monstro que ele realmente é, removendo-lhe aspetos humanos para apenas deixar um vazio onde estaria a sua face. O monóculo, assim como as suas vestes, apenas está aqui representado para enaltecer o poder financeiro como homem de estatuto elevado, a barba que, como a narradora nos conta, parecer uma juba de leão é uma representação da sua masculinidade e o seu olho é usado para a objetificar sexualmente e sadicamente a protagonista.

Um dos objetos mais importantes aqui retardados na ilustração é o colarinho de rubis: “A prenda de casamento, presa em redor do meu pescoço. Um colarinho de rubis com uns três centímetros de largura, como se fosse uma garganta cortada, extraordinariamente preciosa (Carter,1991, p. 14)”. É-nos claro que o simbolismo do colarinho de rubis é a submissão da protagonista face à dominação do marido; “Mandoume pôr a coleira (...) (Carter,1991, p. 23)”. O colarinho é uma extensão da objetificação sexual da protagonista. Também representa a corrupção da protagonista através da fortuna e status sociais do marquês, dada a sua conexão histórica com a revolução francesa. Encontramos outra conexão com a morte nos “lírios de funeral” que o marquês usa para decorar o quarto onde irão consumir o casamento e que são refletidos nos espelhos. O lírio branco remete à pureza, à castidade, porém, a sua brancura é corruptível, pois pode manchar. Assim, ele é também um símbolo de degradação, o qual a narradora vai experimentar em sua noite de núpcias (Menino, 2021, p. 63). É necessário ressaltar que os lírios descritos no conto são “calla lily” ou “arum lily”, mais conhecidos na língua portuguesa como “jarros”, daí a representação de jarros na ilustração e não dos lírios comuns. Além de serem descritas pela narradora como flores de funeral, outra conexão à morte que os jarros têm é o fato de que são extremamente venenosos quando

ingeridos. Estes dois objetos, o colarinho de rubis e os jarros, dão ao espectador um vislumbre do perigo fatal ao qual a nossa protagonista ficará submetida.



Fig. 50 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (1)”, 2022, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

A segunda ilustração é o clímax final do conto, a morte do marquês por parte da mãe da narradora. Decidimos apresentar esta cena extraordinária de poder maternal numa composição clássica de heroísmo que é normalmente atribuída aos personagens masculinos da História. A nossa maior referência e inspiração foram as pinturas clássicas da iconografia clássica do Arcanjo Miguel expulsando Satanás do Paraíso.



Fig. 51 – Francesco Maffei, “The Archangel Michael overthrowing Lucifer”, 1635, pintura a óleo.

Sabemos através da narradora que a mãe é uma pessoa poderosa, que matou um tigre quando ainda tinha só 18 anos e cuidou dela mesmo depois da morte trágica do seu pai na guerra. Na nossa interpretação queríamos mostrar a mãe como um anjo salvador, assim como o Arcanjo Miguel, matando o marquês. A escrita de Carter detalha uma cena gráfica onde a mãe é colocada numa posição de poder e grandeza. Na ilustração demonstramos essa sua grandeza, com ela sentada sobre o cavalo, levantando a pistola do seu falecido marido e, um a inclusão de faíscas de fogo na ponta de pistola, atirando sobre o marquês.

O marquês tem a espada empunhada ao ar, prestes a ferir o golpe mortal à protagonista, mas é impedido pela mãe, que lhe dá um tiro na sua cabeça. Apresentamos aqui um marquês não mais sombrio e imponente, mas espantado e assustado, como se por um mero segundo ele tivesse sentido o que as suas anteriores esposas sentiram. O sangue, que ilustramos usando salpicos de tinta vermelha, explode da sua cabeça com uma intensidade tal que ocupa a maior parte do extremo esquerdo da ilustração. Demonstramos assim na segunda ilustração do conto o poder maternal da mãe da protagonista, pondo um fim ao reinado de terror do marquês e libertando-a do seu destino fatal.



Fig. 52 – Catarina Amaro Ferreira, “O Quarto dos Horrores (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

4.3.2. “O namoro do Sr. Lyon”

O conto começa com a protagonista Bela na janela da cozinha enquanto observa a tempestade de neve e espera pelo retorno do seu pai. Ele está com o carro preso na neve e depois de uma reunião malsucedida com os advogados, ele não tem nem dinheiro para comprar uma rosa branca para Bela, o único presente que ela lhe pediu. O pai abandona o carro e procura ajuda. Pelo caminho encontra as grades de uma grande casa cuja aldraba tem a forma da cabeça de um leão. As portas abrem-se e uma cadela “spaniel” com um colar de diamantes cumprimenta-o e leva-o até à sala de jantar. O pai acredita que o dono deixou comida na mesa por hospitalidade e decide comer. Também tenta ligar à filha, mas o telefone não funciona. Antes de sair da casa, o pai vai até ao arbusto de rosas e tira uma rosa branca para dar a Bela. Nesse momento aparece um Monstro com a aparência de um leão e acusa o pai de ser um ladrão.

O pai pede desculpas e diz que a rosa era para a sua filha Bela e mostra-lhe uma foto dela. Depois de admirar a beleza da filha, o Monstro deixa o pai ir com a condição

que ele trará Bela para jantar. O pai volta à casa do Monstro com Bela, e apesar de ela ter medo dele, também sente pena da sua aparência e tristeza. Depois do jantar, o Monstro pede a Bela que fique com ele enquanto o seu pai retorna às batalhas financeiras. Bela sentindo-se como um cordeiro de sacrifício, mas como o Monstro promete ajudar o seu pai a recuperar a sua fortuna, decide ficar.

Na manhã seguinte o seu pai vai-se embora e Bela vive com conforto, mas tem apenas o “spaniel” para companhia, pois só vê o Monstro à noite depois do jantar. A princípio Bela tem medo dele, mas depois sente-se confortável e eles passam a noite conversando por horas. Antes de se deitarem, o Monstro deita-se no regaço de Bela e lambe-lhe a mão, como se fosse um beijo. No decorrer dos dias, Bela e o Monstro continuam esse ritual noturno e encontram conforto na presença um do outro até que um dia o pai de Bela telefona-lhe pedindo-lhe para ir para Londres pois ele ficou outra vez rico. O Monstro, embora hesitante, deixa a Bela ir visitar o pai com a promessa de que ela iria retornar antes do Inverno. Bela e o pai vivem vidas luxuosas com a nova fortuna e, apesar de ele enviar ao Monstro rosas brancas ao Monstro, não se apercebe da passagem do tempo. Uma noite depois de ir ao teatro, Bela está a admirar-se no espelho quando o “spaniel” aparece à porta da sua casa sujo e malnutrido

Bela apercebe-se que o Inverno acabou e corre de volta à casa do Monstro que agora está cheia de mofo e teias de aranha. O Monstro está deitado na cama, parecendo pequeno e doente e diz à Bela que está a morrer, mas que morrerá feliz agora que ela está com ele. Ela promete nunca o deixar e ao beijá-lo, o Monstro transforma-se em humano. O Sr. Lyon e Bela, agora Sr^a. Lyon, vivem felizes, passeando o “spaniel” pelo jardim.

No segundo conto da coletânea, Carter traz-nos uma reinterpretação moderna do clássico conto de fadas “A Bela e o Monstro” de Madame Beaumont, e é contada na terceira pessoa como “era uma vez” comum aos contos de fadas tradicionais. Nesta versão, apesar de a Bela ser muito feminina, não aceita a ideia de passividade perante a proposta do Monstro. De facto, Carter recorda-nos explicitamente, logo no início, que Bela tem vontade própria e que é por sua própria escolha que decide ficar com o Monstro, fazendo uma transição entre o papel de criança para protetora do seu pai. Na conceptualização da primeira ilustração decidimos fazer uma reapropriação da pintura “Sansão e Dalila” de Peter Paul Rubens. Na pintura original, Sansão encontra-se

adormecido no colo da sua amante Dalila, sem saber que ela o vai trair quando enviar um cúmplice para lhe cortar o cabelo e o entregar aos soldados.



Fig. 49 – Peter Paul Rubens, *Sansão e Dalila*, 1609-1610, pintura a óleo.

Fazemos também uma menção honrosa à artista Artemisia Gentileschi (1593–1656) e à sua interpretação de “Sansão e Dalila”. Artemisia foi uma pintora italiana do período Barroco, reconhecida pelo seu trabalho numa época em que as artistas femininas não eram muito reconhecidas. Ela gostava de re-imaginar cenas clássicas bíblicas, equilibrá-las a favor das personagens femininas. As suas obras exploram frequentemente temas de independência, força e resiliência feminina.



Fig. 54 – Artemisia Gentileschi, “Sansão e Dalila”, 1630-1638, pintura a óleo.

O Sr. Lyon, como descrito no conto, tem a sua cabeça enterrada no regaço de Bela e lambe-lhe a mão, como se a tentasse beijar. Bela está representada então numa posição de vantagem sobre o Monstro. Ao contrário da pintura original, onde Sansão e Dalila são representados juntamente com muitos mais personagens da cena bíblica, aqui apenas os dois personagens principais estão presentes, criando uma sensação de serenidade à pintura.

Como podemos observar na ilustração, o Sr. Lyon tem o corpo humano e a cabeça de leão. Este é uma maneira figurativa que eu usei para representar a metamorfose final.

Esta abordagem artística foi concebida assim não só para representar a luta interna que o personagem tem entre o seu lado animalesco e o seu lado humano, mas também como presságio para a transformação do Sr. Lyon em humano no final do conto. A rosa branca, que pode simbolizar a pureza e a virgindade, é aqui incluída como um apelo à

cena que desencadeou toda a narrativa; do pai da Bela a roubar uma rosa branca para a filha. Aqui Bela segura a rosa com a confiança de ser dela por direito e de que não só esta rosa, mas toda a propriedade do Sr. Lyon é agora também sua.



Fig. 55 – Catarina Amaro Ferreira, “O namoro do Sr. Lyon (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Angela Carter dá grande liberdade à nossa heroína, mas com essa liberdade somos por vezes testemunhas das suas falhas. À medida que Bela é seduzida pela riqueza e pelo luxo quando volta para casa do pai que tem agora grande fortuna graças à ajuda do Monstro, ela apenas se preocupa consigo mesma e esquece-se do seu compromisso para com o ele. Segundo Menino:

É curioso perceber como Carter faz o leitor gostar de Bela a princípio, mas, quando descreve como a jovem está se comportando a partir do momento em que tem dinheiro, faz o efeito reverso, e o leitor sente decepção e até uma certa antipatia por ela, como se Bela estivesse se corrompendo, e isso fica ainda mais explícito quando o narrador compara a protagonista a um gato mimado e caro (Menino, 2021, p. 84).

Na segunda ilustração, decidimos conceber esta ideia apresentando a Bela em frente a um espelho, deslumbrada com a sua beleza, enquanto dois leões a rodeiam. Trata-se de uma interpretação quase surrealista da cena do regresso de Bela a casa depois do teatro.

Ao voltar tarde, depois de ter ceado a seguir ao teatro, ela tirou os brincos em frente do espelho; Bela. Sorriu para si própria com satisfação. Estava a aprender, no final da sua adolescência, a ser uma menina mimada e aquela pele de pérola estava a inchar um pouco com a boa vida e os galanteios. (...) e a sua meiguice e gravidade podiam transformar-se por vezes numa leve petulância quando as coisas não eram exatamente como ela queria. (...) O rosto dela estava a adquirir, em vez de beleza, um verniz de beleza invencível que caracteriza certos gatos muito caros, delicados e aparicados (Carter, 1991, p. 67).



Fig. 56 – Catarina Amaro Ferreira, “O namoro do Sr. Lyon (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Os leões são aqui apresentados como uma lembrança subconsciente da presença do Sr. Lyon no decorrer da história e da sua influência na Bela. As rosas brancas murchas são a representação do tempo a passar, como a Bela ao ser capturada por uma vida de luxo e superficialidade, ignora o decorrer do tempo e a promessa de retornar para o

Monstro antes do fim do Inverno. Não só nesta cena somos apresentados à complexidade da protagonista, de tanto fazer boas como más ações e de que até ela pode cair vítima do apego à riqueza materialista, mas também acaba por enaltecer a personagem da Bela, pois mesmo ao redor desta luxúria, ela continua com a Sr. Lyon na sua mente e é pela sua própria força de vontade que ela volta para a casa dele para o salvar, tornando-se assim a heroína da história.

4.3.3. “A noiva do tigre”

O conto começa com a narradora, a heroína deste conto, a contar-nos que o seu pai “a perdeu para o Monstro”. O seu pai é viciado em jogos de apostas, gastando durante anos o dinheiro da família, fazendo com que eles tivessem de sair da sua terra natal. Uma noite é convidado pelo Monstro para um jogo de cartas na sua casa. Ao chegarem, ele entrega uma rosa branca à heroína, que vai tirando as pétalas enquanto vê o pai a perder para o Monstro a sua filha, pois ele apostou na própria liberdade da filha.

O Monstro tem vergonha de sua aparência animal e tenta parecer o mais humano usando uma máscara com o rosto de um homem perfeito. No dia seguinte, o criado do Monstro vai buscar a narradora para levá-la, trazendo um buquê de rosas brancas. Quando o seu pai pede um sinal de perdão, ela pica o dedo numa das rosas e entrega-lha “toda manchada de sangue”. Ela está furiosa por ter de suportar tal humilhação. A heroína pergunta-se que tipo de criatura é o Monstro. Ela lembra-se das histórias da sua ama sobre um homem-tigre que a iria “devorar”.

Eles chegam à mansão do Monstro e o criado levaa para o seu quarto, onde ele está perto da lareira. Ele não fala, então o criado fala por ele, dizendo à heroína que o seu único desejo é vê-la nua, e em troca ele daria ao seu pai todo o dinheiro de volta. Ela ri e diz só que permitirá que ele a veja apenas uma vez, mas ela deve estar com um lençol cobrindo o rosto e estar no escuro, ela não deseja dinheiro, a menos que ele lhe pague o que pagaria a uma prostituta. O Monstro fica claramente impressionado e uma lágrima cai de seus olhos. No dia seguinte, o criado convida-a para um passeio, e os três andam a cavalo pelas redondezas. Quando descansam, a heroína ainda não quer expor seu corpo ao Monstro, assim, o criado desafia-a a ver o Monstro nu. Ele então tira as roupas do Monstro, revelando ser como um tigre. Em seguida, a menina mostra a parte superior do

corpo. O Monstro sai imediatamente junto com o empregado para caçar. Ao voltar para casa, a menina vê pelo espelho que sua sorte está de volta. E cumprindo sua palavra, o Monstro deixa a menina partir. A menina pondera e percebe que não se quer ir embora, então mais uma vez se despe e vai para o quarto do Monstro. A história termina com o Monstro lambendo a pele da menina que logo se transforma em pêlo.

Nesta interpretação da “Bela e o Monstro”, Carter volta a escrever na primeira pessoa, como fez em “O quarto dos horrores”, e retorna a voz à protagonista e controle sobre a narrativa. Logo no início da história, vemos que a protagonista deste conto é mais autoconsciente e mais crítica sobre sua situação, claramente desprezando a objetificação que sofre pelas mãos de seu pai que, ao contrário da figura paterna anterior na história “O namoro do Sr. Lyon”, não “troca” a filha por medo, mas ele usa-a como troca em uma aposta, tratando-a como se ela fosse um mero objeto. A nossa escolha de uma fotografia “nude vintage” em que a modelo apresenta uma expressão neutra e um pouco desconfortável, em especial quando seu corpo pequeno e tímido é colocado em contraste com a representação do Tigre grande e feroz, foi idealizada porque queríamos demonstrar a vulnerabilidade ao qual a heroína é submetida e os sentimentos de tristeza, medo e ressentimento que ela sente pelo seu pai e o Monstro no início da história

O ato de retirar as pétalas de uma rosa branca na ilustração está relacionado ao primeiro ato independente que a heroína faz no início da história: ela está com uma rosa branca que o Monstro lhe deu quando ela e seu pai chegaram à casa dele, e está removendo as pétalas enquanto observa seu pai “perdê-la” para o Monstro. A rosa é um símbolo da sua virgindade e inocência, e quando ela remove as suas pétalas, não representa apenas a sua “perda” para o Monstro, mas também a futura perda da sua virgindade e metamorfose de humana para uma tigresa.

Carter caracteriza o personagem do Tigre como uma combinação dos personagens do Marquês em “O Quarto dos Horrores” e do Sr. Lyon. Sentimos que ele é propenso a violência e dominação. Ao usar uma máscara de homem, Carter pode estar a sugerir que todos os homens têm essas propensões dentro de si. Assim como o marquês, ele tenta controlar a protagonista e objetificar a sua virgindade. No entanto, notamos ao longo do conto que ele também tem um lado mais sensitivo, mais humano, com Carter descrevendo

a sua primeira aparição que “(...) tem um estranho ar de auto constrangimento, como se estivesse a travar uma batalha consigo próprio (...) (Carter, 1991, p. 75; MissHannaLoveGrammar, 2020)”. De modo a representar esta dualidade do personagem, decidimos apresentar o seu lado violento e o seu lado vulnerável separadamente nas duas ilustrações



Fig. 57 – Catarina Amaro Ferreira, “A noiva do tigre (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Na primeira ilustração, apresentamos um tigre a rugir, um ato que os tigres na Natureza fazem normalmente para demonstrar dominação, e a sua face está parcialmente coberta com a face de um manequim cujas características faciais são escondidas pela sombra, fazendo assim uma representação artística da “máscara de humano”.

É no decorrer do conto que nos apercebemos das verdadeiras intenções do Tigre e do seu lado mais vulnerável; quando ele lhe pede para se desnudar pela primeira vez e ela diz que só o faria se ele esconder a sua face, ele fica magoado, deixando cair uma lágrima do canto da máscara. Ele não deseja ver seu corpo nu de uma forma objetificada, mas sim ver o seu verdadeiro eu, o seu lado animal. O conto de Carter transmite ao leitor que a protagonista, e as mulheres num todo, devem libertar-se das identidades falsas, fracas e superficiais impostas pela sociedade e aceitar a sua “natureza animal”, forte e independente: “O cordeiro tem de aprender a correr com os tigres” (Carter, 2021, p. 89).

Carter não quer dizer que as mulheres são cordeiros que devem aprender a ser tigres, mas que todas as mulheres são cordeiros que são forçados a pensar que são cordeiros. Na segunda ilustração, apresentamos os dois personagens principais juntos em harmonia, com a heroína tendo aceitado o seu lado animal independente. Um detalhe criativo interessante que colocamos na obra foi a pelagem do Tigre ser composta por sementes de girassol. As sementes têm um padrão de riscas pretas, assim como os tigres, além de serem elementos da Natureza, assim como os tigres. Outro elemento natural aqui representado é a reintrodução da rosa branca, agora como um arbusto com muitas delas, que incluímos de forma a simbolizar de maneira artística e subtil um novo começo para a heroína.

A imagem manipulada para ser utilizada na representação da heroína na segunda ilustração é um detalhe da famosa pintura a óleo, “Amor Sacro e Amor Profano”, de Ticiano. A pintura representa duas figuras femininas, uma vestida com vestido de noiva branco e outra sentada e quase completamente nua, exceto pela parte íntima inferior, junto com uma criança pequena no meio com asas, possivelmente uma representação do Cupido, brincando com a água.



Fig. 58 – Tiziano, “Amor Sacro y Amor Profano”, 1514, Galeria Borghese, Roma.

Muitas interpretações foram atribuídas a esta pintura no decorrer da História da Arte, sendo a mais famosa e aceita a do crítico e historiador da arte Erwin Panofsky, que em 1969 propôs, inspirado no conceito “Geminae Veners”, a “natureza dupla” de Vênus que se desenvolveu nos pensamentos clássicos Renascentistas, em que a pintura representava as duas versões da deusa – a figura vestida a representação da Vênus “terrena” (Venere Vulgare), enquanto que a figura nua era a representação da Vênus “celestial” (Venere Celeste) (Wikipédia, 2023).

Na nossa reinterpretação da imagem, utilizamos a figura que representa Vênus para elevar a heroína a um status quase divino. Assim como a deusa, a protagonista é uma mulher forte e independente, e quando se despe perante o Tigre, torna-se na personificação da “natureza” de Vênus, abraçando o seu lado feminino animalesco. Representamos a sua metamorfose de forma artística e criativa, com as pernas e os braços expondo a pelagem com padrão de tigresa, que o Tigre expõe depois de lamber a sua “pele falsa”. A transformação da heroína é uma combinação entre um ato sexual e um renascimento. O Tigre lambendo-lhe a pele pode ser visto como um ato sexual, mas também como um ato de renascimento; a heroína renasce como uma tigresa. A protagonista e o Tigre reivindicam o sexo como um ato colaborativo de criação, deixando de lado a ideia do sexo como um ato de fetiche e controle como apresentado em “O quarto dos Horrores”. Carter deixa claro que assumir a nossa individualidade é um ato doloroso e árduo, e exige-se que a heroína suporte a dor excruciante de dar à luz (a si mesma) para obter o alívio e o frescor de renascer (Gradesaver, 2023).



Fig. 59 – Catarina Amaro Ferreira, “A noiva do tigre (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

4.3.4. “O gato das botas”

O conto passa-se em Itália e somos apresentados na perspetiva do personagem titular, um gato laranja charmoso que anda de botas chamado Puss pelo seu dono. Ele é um gato galante, cortejando as gatas e fazendo truques acrobáticos com o seu dono para ganhar dinheiro. Os dois são uma equipa de solteiros inteligentes e criadores de problemas.

Uma noite o dono chama Puss chama-o até à varanda e conta-lhe que está perdido de amores pela senhora que vive confinada na sua casa, só saindo poucas vezes acompanhada pela governanta. Puss no início não acredita no seu dono, conhecendo-o como um mulherengo, mas depois concede o desejo do dono de tentar ver a face da

senhora. O gato entra dentro da casa da senhora e salta para a mesa onde ela está, fazendo umas danças, e ela, que sempre tem um véu cobrindo-lhe a face, levanta-o e sorri. Mas então a governanta, que Puss chama de bruxa, aparece e expulsa o gato de casa. Puss descobre através da gata Tabby da senhora que ela está casada com o Signor Panteleone, um velho impotente que a trata como objeto. Os gatos orquestram um plano para unir os seus donos; a bruxa tem pavor de ratazanas, então num dia em que o marido está fora de casa, a camareira leal colocará ratos mortos no quarto da senhora e a bruxa se esconderá no armário até que um caçador de ratos. Esse caçador será o dono de Puss, que finalmente ficará sozinho com a mulher dos seus sonhos. A plano funciona e os dois fazem sexo, mas o dono ainda tem paixão pela senhora. Os gatos então orquestram um esquema de matar o marido; a Tabby faria o marido tropeçar, quando ele se levantasse no escuro, na esperança de que a queda o mate. O plano funciona, e o dono, disfarçado de médico, aparece para declarar a morte do marido. A senhora herda a fortuna do falecido marido e anuncia que se casará com o dono de Puss, mandando a governanta para fora de casa. O gato das botas termina a história anunciando que o jovem casal tem filhos, e que ele e a Tabby têm uma ninhada de gatinhos.

Carter ecorre ao cliché mais clássico dos contos de fadas da princesa aprisionada para analisar a objetificação e a subjugação da personagem feminina. Ela está num casamento negligenciado com um marido que a trata como propriedade e é também sexualmente reprimida. No entanto, ela tem um desejo de liberdade que finalmente consegue atingir depois da morte do marido.

Na nossa primeira ilustração do conto descrevemos plasticamente o primeiro momento em que a senhora consegue exercer finalmente o seu primeiro ato de independência: mostrar o seu rosto, que sempre deve estar tapado por ordens do marido, ao Gato das Botas quando este entra no seu quarto e a faz rir.

O Puss lança um enorme ronronar, recua um pouco nas botas de saltos: ginga com alegria e cabriola com ânimo – ela ri-se e levanta um pouco o véu. Puss olha bem para cima, e vê, como se fosse um candeeiro de alabastro iluminado pelo primeiro alvor da manhã, o rosto dela. E ela a sorrir. (Carter, 1991, p. 101).

O cenário, composto de cores neutras, brancos e cinzas, e do seu vestido preto com rendas brancas é uma representação da vida oprimida que a personagem feminina vive, onde ela deve sempre andar coberta e nunca exposta ao mundo exterior. Esta vida

opressiva entra em contraste com a vida vibrante e independência do gato das botas e o seu dono; uma vida que a senhora mais anseia, e na ilustração apresentamos este contraste com as cores vivas do gato, a sua cor laranja e as suas botas com rendas e detalhes. Esta parte da história tão simples é o gatilho para o começo da jornada da personagem feminina para a sua libertação da opressão do marido e da sociedade em que vive.



Fig. 60 – Catarina Amaro Ferreira, “O gato das botas (1),” 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

A segunda ilustração representa a cena final, depois da morte do marido, quando a senhora expulsa a governanta. Ela encontra-se no centro da ilustração, impondo a sua autoridade e independência. Numa subversão contraste entre o conto e a ilustração, ao invés de apresentar a personagem feminina nua como ela se encontra na cena em questão, tomámos a decisão de representá-la completamente vestida, ao passo que os personagens

masculinos, tanto o ex-marido como o novo amante, estão nus. Na construção da 86 composição da obra, criamos um contraste harmonioso entre os personagens da história; a geração nova, representada pelo casal no lado esquerdo, a geração velha, representada pela governanta no lado direito, no centro o corpo morto do marido e em baixo os gatos, protagonistas da história. Por fim, os dois gatos da história, Puss e a Tabby, colocam-se aos pés da cama perto do marido morto, sendo graças a eles que o casal foi capaz de se livrar dele e do seu controle face à personagem feminina. Os gatos são os grandes aliados do casal e assim como o conto é sobre o amor entre jovem e a senhora, é também sobre o amor entre o Gato das Botas e a gata Tabby.



Fig. 61 – Catarina Amaro Ferreira, “O gato das botas (2),” 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Existe assim uma união entre o mundo humano e o mundo animal, não de maneira literal como nos contos anteriores “O namoro do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre”, em que os protagonistas se transformam de um para o outro, mas de maneira simbólica, com o Puss sendo a representação animal do dono e a Tabs sendo a representação animal da senhora. É por isso que, apesar do Puss, o Gato das Botas, supostamente ser o herói astuto, é a Tabby que desenvolve o plano para unir o casal, mostrando mais uma vez como Angela Carter subverte a história para conceder às personagens femininas voz, pensamentos e atitudes próprias.

4.3.5. “O Rei do Álamos”

O conto começa com a heroína, a narradora deste conto, descrevendo-nos a floresta, de como esta é hostil e ela “fecha-se em torno” dela quando entra. Enquanto caminha pela floresta, ela encontra-se com o rei dos Álamos e deixa-se ser encantada pela sua aparência e maneirismo. Ele leva-a para a sua casa, onde se alimenta de tudo o que a floresta lhe proporciona. É-nos explícito que o Rei dos Álamos é a personificação do espírito da floresta. A protagonista começa a conviver com o Rei e faz amor com ele, com ele mordendo-lhe o pescoço e ela descrevendo a cena como se fosse uma lebre a ser estripada. Durante as próximas vezes ele chama-a com um assobio que soa como um canto de pássaro.

A heroína descobre que o Rei dos Álamos está tecendo uma gaiola para ela. Ela fica apavorada porque, apesar de amá-lo, não deseja viver em uma jaula. A narradora percebe que os pássaros que o Rei tem na sua casa não cantam, e são raparigas, antigas vítimas, que lamentam estarem presas. No final ela decide que irá matar o Rei dos Álamos, descrevendo que irá estrangulá-lo com o seu próprio cabelo e libertará as raparigas encantadas das suas gaiolas. Ela então cortará o cabelo de Rei morto e irá colocá-lo no velho violino e o violino então tocará por conta própria: “Mãe, mãe, assassinaste-me!”

O personagem místico e sobrenatural titular do conto, denominado de o Rei dos Álamos, é inspirado no personagem folclore e mitos europeus conhecido por “Erlking”. O Erlking é segundo as lendas um espírito dos bosques, um duende sinistro que se esconde nos bosques. Uma das lendas mais famosas, e a possível inspiração de Carter para o conto, é a adaptação pelo poeta Johann Wolfgang von Goethe, intitulado “Erlkönig”, onde o

Erlking é o rei das fadas que assassina crianças que ficam demasiado tempo sozinhas nos bosques (Wikipedia, Erlking, 2023).

Ao contrário da protagonista em “O Quarto dos Horrores”, a narradora não é um adolescente ingênua, mas já uma rapariga madura e consciente sobre os perigos que existem na floresta, incluindo o próprio Rei do Álamos: “O Rei dos Álamos irá causar-te muito mal (Carter, 1991, p. 122)”. No entanto, ela ainda sucumbe ao charme do Rei e deixa-se ser levada para a sua casa. A heroína deste conto vive em conflito com si mesma face ao personagem do Rei dos Álamos; ela deixa-o dominá-la porque está presa entre o desejo sexual que sente pelo Rei e o seu desejo de ser independente. Ela sabe que ele é o seu amante e também o seu destruidor (GradeSaver, s.d.).

Na conceção da primeira ilustração, decidimos apresentar a cena em que o Rei dos Álamos e a heroína estão na casa do Rei onde ficam as gaiolas com os pássaros que mais tarde iremos descobrir serem as anteriores raparigas amantes agora transformadas e aprisionadas para o prazer do Rei. As gaiolas representadas na ilustração são feitas de ramos de salgueiro e ficam empilhadas umas sobre as outras. Na abordagem face às suas metamorfoses, decidi apresentá-las como metade humanas e metade pássaros. As proporções são propositadamente variadas e desequilibradas, com algumas tendo as asas e caudas fora das gaiolas, querendo dar assim uma sensação de aprisionamento e claustrofobia.

O Rei dos Álamos é representado com a escultura de “David” de Miguel Ângelo. A famosa escultura que representa o herói bíblico que durante décadas é visto como a representação ideal do corpo masculino é agora reinterpretada para o personagem masculino um ser que é a personificação da floresta: “(...) a pele dele tem o tom e a textura de creme azedo (...) Como uma árvore que tem flor e fruto no mesmo ramo, que agradável, que encantador! (Carter, 1991, p. 127)”.

A nudez de ambos também é contrastada no conto: ele está nu por estar em contato com a Natureza enquanto ela está nua por estar em contato com o Rei. A própria postura da heroína não foi por acaso. Ela está agarrada ao Rei, voando no ar como se fosse já um dos pássaros da sua coleção. No entanto, a sua cabeça está virada para as gaiolas onde ela pode ver as raparigas aprisionadas em forma de pássaros, como se já soubesse que esse será o seu futuro destino se não agir.



Fig. 62 – Catarina Amaro Ferreira, “O Rei dos Álamos (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

A segunda ilustração teve como ponto de partida, e como uso também, a célebre pintura “Judite e Holofernes” de Caravaggio. O episódio representado na pintura está descrito no Antigo Testamento, no Livro de Judite. Durante o cerco de Betúlia pelos Assírios, a viúva Judite seduz o general assírio Holofernes. Depois de o embriagar com vinho, assassina-o com uma espada, libertando assim o seu povo. O episódio bíblico e as pinturas inspiradas pelo mesmo são vistos como um símbolo de justiça e poder feminino (Wikipedia, Judite e Holofernes, 2023).

Novamente fazemos menção à artista Artemisia Gentileschi (1593–1656), desta vez à sua interpretação da famosa cena bíblica. A pintura é conhecida pelo seu forte impacto emocional e pela representação gráfica da cena bíblica. Artemisia enfrentou desafios como artista feminina no século XVII. Ela viveu dificuldades pessoais e profissionais, incluindo um julgamento documentado no qual acusou Agostino Tassi, um

artista que trabalhava com o seu pai, de violação. Ela frequentemente representava mulheres fortes e heroicas, provavelmente influenciada pelas suas próprias experiências. Muitos historiadores acreditam que nesta pintura, Artemisia representou-se a si mesma como Judite e a Agostino como Holofernes, enquanto que outros acreditam que devemos afastar a pintura com relação ao que aconteceu à artista; em vez disso, focarmo-nos na determinação de Gentileschi em pintar mulheres fortes que são o centro da ação. Embora o trabalho de Artemisia Gentileschi tenha sido, em parte, ofuscado por artistas masculinos da sua época, a sua reputação cresceu significativamente nos tempos modernos. Ela é celebrada não apenas pelo seu talento notável, mas também pelas suas contribuições para a história da arte feminista.



Fig. 63 – Artemisia Gentileschi, “Judite Decapitando Holofernes”, 1620, pintura a óleo.

Na nossa reinterpretação, como descrito no conto, a heroína está a agarrar o cabelo “cor de folhas mortas” (p. 125) e a enforcá-lo. Mesmo eles estando nus no jardim, a heroína agora não está nua para ser objetificada, mas para ela agora assumir o seu poder,

dando um fim ao Rei dos Álamos. Por detrás dela estão as gaiolas de ramos de salgueiro que ela abriu para libertar as raparigas. A composição da ilustração continua então em sequência delas a escaparem, algumas ainda possuem as asas e patas de pássaros, mas ao decorrer da sequência elas vão desaparecendo, com as raparigas finais estando completamente transformadas de volta em humanas. No fim, com a reutilização da obra “Les Oréades” de William-Adolphe Bouguereau, pretendi demonstrar de forma ilustrativa como as raparigas podiam agora finalmente voar como os pássaros que eram dantes, simbolizando assim a sua liberdade.



Fig. 64 – Catarina Amaro Ferreira, “O Rei dos Álamos (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

4.3.6. “A criança de neve”

A meio do Inverno, o conde e a condessa caminham sobre a neve a cavalo. A condessa vai envolta em peles de raposa e leva botas altas com saltos escarlates. O conde então pede uma “menina tão branca como a neve”, ao encontrarem um buraco cheio de sangue pede uma “menina tão vermelha como o sangue” e quando encontram um corvo pousado num tronco nu, pede uma “menina tão negra como as penas de um corvo”.

Encontram então a menina dos seus desejos que aparece na beira da estrada. Ela tem pele branca, boca vermelha e cabelo negro, e está totalmente nua. Ele leva-a no seu cavalo e a condessa começa a pensar como se livrar dela. Ela deixa cair uma luva e diz à rapariga para a ir apanhar, mas o conde diz que lhe comprará luvas novas. Nesse momento, as peles de raposa saem da condessa e enrolam-se à volta da rapariga. Depois a condessa deita o seu broche de diamantes num lago e diz à rapariga para o ir buscar com intenção de que ela se afogue, mas o conde defende-a e as botas da condessa saem dela e vão para as pernas da rapariga.

Eles chegam a um arbusto de rosas, a condessa ordena à rapariga para lhe ir buscar uma rosa e o conde deixa. Ao picar-se na rosa, a rapariga sangra, grita e cai morta no chão. Então o conde sai do seu cavalo e viola o seu corpo enquanto a condessa o observa. Depois do ato a rapariga derrete, deixando apenas uma pena negra, uma poça de sangue e a rosa. A condessa tem de volta as suas roupas e o conde pega a rosa e entrega-a à condessa, mas ela deixa-a cair, proclamando que “Ela morde!”. Assim como descrito no conto, “o mundo inteiro estava branco”, a paisagem na ilustração é também isolada, com uns diferentes tons de branca criando camadas de neve, tendo ao fundo apenas umas frágeis árvores nuas: uma imagem de Inverno.



Fig. 65 – François Clouet, “Isabel da Áustria, rainha de França”, 1571-72 (esq.). Alessandro Manzoni, pormenor da capa do romance “O Noivos, (I promessi sposi)”, 1825-27, (dir).

O casal da história está montado cada um no seu cavalo, ambos personagens com status de classe alta e poder. Tomámos a decisão de usar rostos de figuras de classe alta para personificar cada personagem; o rosto do conde é um retrato do personagem Don Rodrigo, o vilão da nobreza espanhola do romance “Os Noivos (I promessi sposi)” de Alessandro Manzoni; e o rosto da condessa é o retrato de Isabel da Áustria, rainha de França, de François Clouet. Os cavalos que montam têm olhos arregalados, como que aterrorizados. Tal ideia foi concebida para dar a entender que nem os animais escapam às conotações sinistras em volta do desejo do conde. A condessa tem o seu casaco de pele de raposa e as suas botas altas com saltos escarlates. Ao construir o casaco decidimos acrescentar um elemento ainda mais mórbido, inexistente no conto original. Aqui o casaco não só tem pêlo de raposa, mas também tem as próprias cabeças das raposas, como que se acabadas de matar e desta maneira visual damos logo a entender a crueldade da condessa.

O conto de Carter é claramente inspirado no conto clássico dos Irmãos Grimm, “Branca de Neve e os Sete Anões”. No conto de Carter, é a figura paterna que deseja uma criança, e não a figura materna como no conto original. Mas Carter subverte a razão pela qual o conde quer uma criança, que é para meros fins sexuais, e usa a figura do pai para representar o controle que o conde tem face à criança. Claramente, a criança da neve é uma fantasia masculina, uma imagem de “mulher” (Bacchilega, 1997, p. 37). A “criança da neve” é aqui apresentada tal como o conde pediu: pele branca, boca vermelha, cabelos negros e completamente nua. Ela está sobre uma poça de sangue, que remete ao buraco de sangue que o casal encontrou durante a caminhada e que inspirou o conde a querer uma menina “tão vermelha como o sangue”. A poça de sangue também remete ao seu destino, quando morre picada pela rosa.

No entanto, há algo estranho na representação da rapariga, uma certa estranheza. O “vale da estranheza” (uncanny valley) é uma hipótese criada pelo professor japonês de robótica Masahiro Mori. A hipótese diz que quando réplicas humanas (neste caso robôs) se parecem e comportam de forma muito parecida, mas não idêntica, aos seres humanos reais, provocam sentimentos de desconforto e repulsa nos observadores humanos (Wikipédia, uncanny valley, s.d.). Foi graças ao nosso conhecimento sobre essa hipótese que criamos a conceptualização da personagem da rapariga, reinterpretando como uma “boneca-viva” na nossa ilustração. Na sua conceção usamos imagens de partes de bonecas

diversas e depois acrescentámos olhos realistas à sua face de boneca. Assim a ilustração da rapariga transmite ao espectador uma sensação de desconforto, pois ela parece humana, e, no entanto, não é, pois ela é na realidade apenas uma boneca, um objeto de desejo do conde.

Ao lado da rapariga está o arbusto de rosas onde ela irá buscar uma para a condessa e morrer como resultado. Num tom surrealista representámos o arbusto com uns olhos escondidos entre as folhas, observando diretamente o espetador. Quisemos nesta abordagem criar um tom de suspense e antecipação do terror que virá, pois já sabemos o que irá acontecer à rapariga quando tocar na rosa. Os olhos no arbusto são como se fossem os próprios olhos da condessa, o suspense e antecipação da destruição da rapariga, do objeto de desejo do conde.



Fig. 66 – Catarina Amaro Ferreira, “A criança de neve (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

A cena da morte da rapariga e a violação do seu corpo pelo conde é a cena mais impactante do conto que choca o leitor. Para explicar o seu significado, Cristina Bacchilega argumenta que, quando a rapariga se pica na rosa e sangra, este ato simboliza a menstruação, significa que a “rapariga” irá tornar-se mulher e ser capaz de atos sexuais. Este ato dá então a oportunidade ao conde de violar o seu corpo, visto que para ele, ela é

apenas um objeto sexual para ser usado, independentemente de estar viva ou morta (Bacchilega, 1997, p. 38).

A segunda ilustração dá continuidade à destruição da rapariga: a rapariga começa a derreter. “Em breve nada mais restava dela a não ser (...) uma mancha de sangue, qual trilho de uma presa de raposa da neve (Carter,1991, p. 134)”. Ao voltar a representar a condessa, decidimos colocar novas expressões nas cabeças das raposas. Agora parecem vivas e as suas expressões de fúria mostrando-lhe os dentes afiados como se estivesse prestes a atacar o conde pelo ato que ele cometeu. Este está agora ajoelhado na poça de sangue que antes era a rapariga, agora insignificante para ele depois de saciar o seu desejo sexual. Ele entrega o último elemento que restou da rapariga à condessa: uma rosa, a mesma que ela tinha pedido à rapariga para apanhar. A condessa está outra vez com o seu casaco de raposas que perdeu a meio do conto. No entanto, ainda conseguimos ver um dos seus seios expostos. Tal imagem foi escolhida com o intuito de dar a entender ao espectador que ela tanto pode agora tornar-se o novo objecto do desejo sexual do conde, como pode rejeitá-lo, assim afirmando a sua independência sexual.



Fig. 67 – Catarina Amaro Ferreira, “A criança de neve (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

A cena final da condessa a picar-se na rosa e dizer “Ela morde!” (Carter, 1991, p. 134) é muito discutida pelos analistas das obras de Angela Carter. Bacchilega argumenta que a rosa, um símbolo do feminino e da vulva, “morde” a condessa num ato simbólico, e o que aconteceu à rapariga também pode acontecer a ela, pois ambas são mulheres e terão sempre o sofrimento de serem objetificadas e usadas por homens como o conde (Bacchilega, 1997, p. 38).

Na ilustração deixámos a mão da condessa a pairar sobre a rosa, criando assim um outro momento de suspense, e deixamos que o espetador antecipe que ela toque na rosa como no final do conto.

4.3.7. “A senhora da casa do amor”

A história começa numa aldeia na Roménia, no início da Primeira Guerra Mundial, onde a senhora “rainha dos vampiros” vive no seu castelo sozinha, usando sempre um vestido de noiva. A sua única companhia é uma cotovia presa numa gaiola. Ela não tem companhia desde a morte do seu pai, Nosferatu, quando ela era criança. Ela deseja ser humana, mas não sabe se seria possível. Seu único consolo é seu baralho de tarot, saindo-lhe sempre as cartas da Alta Sacerdotisa, da Morte e da Torre: sabedoria, morte, dissolução. A governanta deixa-a sair durante a noite pois enquanto quando era nova ela contentava-se em comer lebres e animais pequenos, ela agora está a madurar e “precisa de homens”.

A governanta encontra homens jovens perto da aldeia e leva-os para o castelo para a senhora se alimentar, mas ela sente-se sempre enjoada depois de lhes tirar o sangue, sentindo-se mal com o que faz. Um dia um jovem soldado caminha pelo castelo e é abordado pela governanta que o convida para entrar e tira-lhe a bicicleta, apesar dos seus protestos. Ela alimenta-o e depois leva-o à presença da senhora. Ao vê-la, o soldado fica encantado como a sua beleza, mas também acha a sua boca vermelha extravagante e “obscena”.

Quando a governanta levanta uma vela para mostrar o rosto do soldado, a rainha vampira cai na sua cadeira com um grito de angústia e derruba as suas cartas de Tarô no chão; o rosto do soldado afeta-a tanto quanto a luz, tanto que ela tem de colocar um par de óculos escuros. Ela dá-lhe café e conversa com ele, preparando-se para beber o seu

sangue. Ela leva-o para o seu quarto e começa a despir-se, mas deixa cair os óculos, partindo-os, e ao tentar apanhá-los corta-se no dedo. O soldado beija o seu dedo sangrando, e desmaia enquanto a condessa sente a “dor de se tornar humana”. Quando o jovem acorda já é de manhã, todas as cortinas estão abertas e a cotovia enjaulada está livre e sentada no parapeito da janela. A condessa parece ter desaparecido. O jovem deixa a cotovia sair pela janela, vendo-a voar. Ele encontra a senhora morta na mesa, com as folhas de tarot espalhadas. Ela deixa-lhe uma rosa que ele leva consigo. Mais tarde, ele lembra-se que ainda tem a rosa e coloca a rosa na água. Quando ele retorna ao quarto, a rosa está enorme e vermelha novamente. No dia seguinte, ele embarca para a guerra em França.

Neste conto temos uma divergência face à protagonista feminina. Enquanto nos contos anteriores da coletânea, as protagonistas eram sempre as heroínas que lutavam contra monstros, somos agora apresentados a uma nova perspectiva, com a protagonista feminina, a senhora da casa do amor, como o monstro da história. O conto parece-nos ter inspiração nas lendas de vampiros. A própria protagonista é descrita como sendo a última de uma longa linhagem de vampiros poderosos:

(...) marcou com estacas o mau pai dela numa encruzilhada dos Cárpatos ainda antes de a ela terem nascido os dentes de leite. Quando o estavam a marcar, o fatal conde exclamou: Nosferatu morreu! Viva Nosferatu! Agora ela (...) é a comandante hereditária do exército das sombras (...) (Carter, 1991, p. 139).

No entanto, apesar deste *status* de nobreza e de poder, a senhora não está feliz e parece ter repulsa do seu vampirismo, desejando poder ser humana: “No seu sonho gostaria de ser humana: mas não sabe se é possível (Carter, 1991, p. 140)”.

Um dos temas mais correntes na obra é o da metamorfose, e neste conto a personagem concebe a sua própria metamorfose, passando de rapariga a mulher, despertando assim não só o desejo de carne humana numa fome vampiresa e canibal, mas agora também um impulsivo apetite sexual: “Quando era rapariguinha (...) contentava-se perfeitamente com coelhinho (...) com ratazanas e ratos (...) Mas agora é uma mulher, tem de ter homens (Carter, 1991, p. 141)”. Carter apresenta o duplo retrato desta personagem, como um vampiro e como uma mulher, e faz-nos reconhecer que ambos não podem vencer, de que existe uma batalha interna onde apenas um lado poderá vencer. (MissHannaLovesGrammar, 2020).

A nossa protagonista é apresentada usando uma capa de noiva antiga. Ela esconde o seu vampirismo através da ideia de inocência, usando um vestido de noiva. Na nossa interpretação artística decidimos não só incluir o vestido de noiva, mas também o véu de noiva que lhe cobre a face nas duas ilustrações. Tal ideia foi concebida por causa da origem e simbologia por detrás dos véus de casamentos: os véus eram símbolos de nobreza e pureza numa noiva, tal como a senhora do conto que é de uma família nobre (uma família rica de vampiros) e também é “pura” face á sua virgindade. O véu também é usado de maneira simbólica: o véu esconde-lhe o rosto assim como ela se esconde do resto do mundo no seu castelo. Na primeira ilustração, decidimos representar a senhora e a ave cotovia que ela tem aprisionada numa gaiola no seu castelo. É através das interações com esta cotovia que podemos presenciar o contraste entre ambas: a senhora gosta da cotovia porque ela está aprisionada, assim como ela. “Um pássaro sabe só cantar a canção que conhece, ou é capaz de aprender uma outra canção? (Carter, 1991, p. 138).”



Fig. 68 – Catarina Amaro Ferreira, “A senhora da casa do amor (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

A inclusão de uma cortina atrás da cotovia faz referência ao facto de que ela, por ser vampira, não pode ter contato com o sol, ficando assim sempre no escuro, isolada de todos. Outra representação que decidimos incluir na nossa ilustração foi, de maneira simbólica, as cartas de tarot da protagonista: “O tarot mostra sempre a mesma configuração: vira sempre La Papesse, la Mort, La Tour Abolie, sabedoria, morte, dissolução (Carter, 1991, p. 140)”.

A carta da Alta Sacerdotisa (La Papesse) está representada através dos dois pilares branco e preto nos extremos opostos da imagem. Estes pilares remetem aos pilares representados na carta tarot original, onde são nomeados de Boaz e Jachin e representam os opostos da vida: o masculino e o feminino, o passivo e o agressivo, o preto e o branco, a vida e a morte. A morte (la Mort) é aqui representada através dos crânios das vítimas humanas anteriores em cima de uma mesa. E a carta da Torre Abolida (La Tour Abolie) remete a carta da Torre que é representada no próprio quarto onde ela e a cotovia se encontram (TarotMerchant, 2023).

A segunda ilustração representa a cena final em que o rapaz encontra a senhora da casa do amor morta depois de se transformar em humana por causa do beijo. Ela ainda tem o véu de casamento, mas já não é mais uma vampira, mas sim uma humana. No entanto nunca conseguiu perder a sua virgindade, então o véu continua nela. As cortinas estão agora abertas e a luz pode penetrar o castelo. A cotovia volta aqui a ser representada, agora fora da gaiola, voando para fora do castelo. A cotovia encontra a sua liberdade da gaiola que a aprisiona graças ao rapaz e já não mais sob o controle da senhora.

Levantou-se, pôs a cotovia no pulso e levou-a à janela. A princípio mostrou uma certa relutância pelo céu, por ter estado tanto tempo numa gaiola, mas quando ele a sacudiu para apanhar as correntes de ar, abriu as asas e elevou-se e afastou-se em direção à taça dos céus azul-clara (...) (Carter, 1991, p. 155).

A rosa representada na ilustração é a mesma rosa que a senhora deixa para o rapaz quando este a procura e encontra o seu cadáver. Ela morre antes de perder a sua virgindade, mas deixa-lhe a rosa, uma representação simbólica da sua vulva e desejo sexual, para o rapaz como um símbolo da sua feminidade: “E deixo-te como recordação a rosa-escura, com presas, que arranquei por entre as pernas, qual flor posta sobre um túmulo. Sobre um túmulo (Carter, 1991, p. 155)”.

Tomamos a liberdade de ilustrar o rapaz beijando a senhora como um último adeus. Este beijo remete ao beijo crucial do conto, onde ele beija o seu dedo quando ela se corta nos óculos, e que irá desencadear a transformação dela de volta em humana e a sua morte. Na última frase do conto é-nos lembrado que o soldado também é humano, e que agora, a caminho de França para a guerra, poderá eventualmente morrer. No entanto, vemos que ele, mesmo depois de destruir a senhora, ainda tem um pouco dela dentro de si, ilustrado através da rosa morta que ele “ressuscita” nas suas mãos.

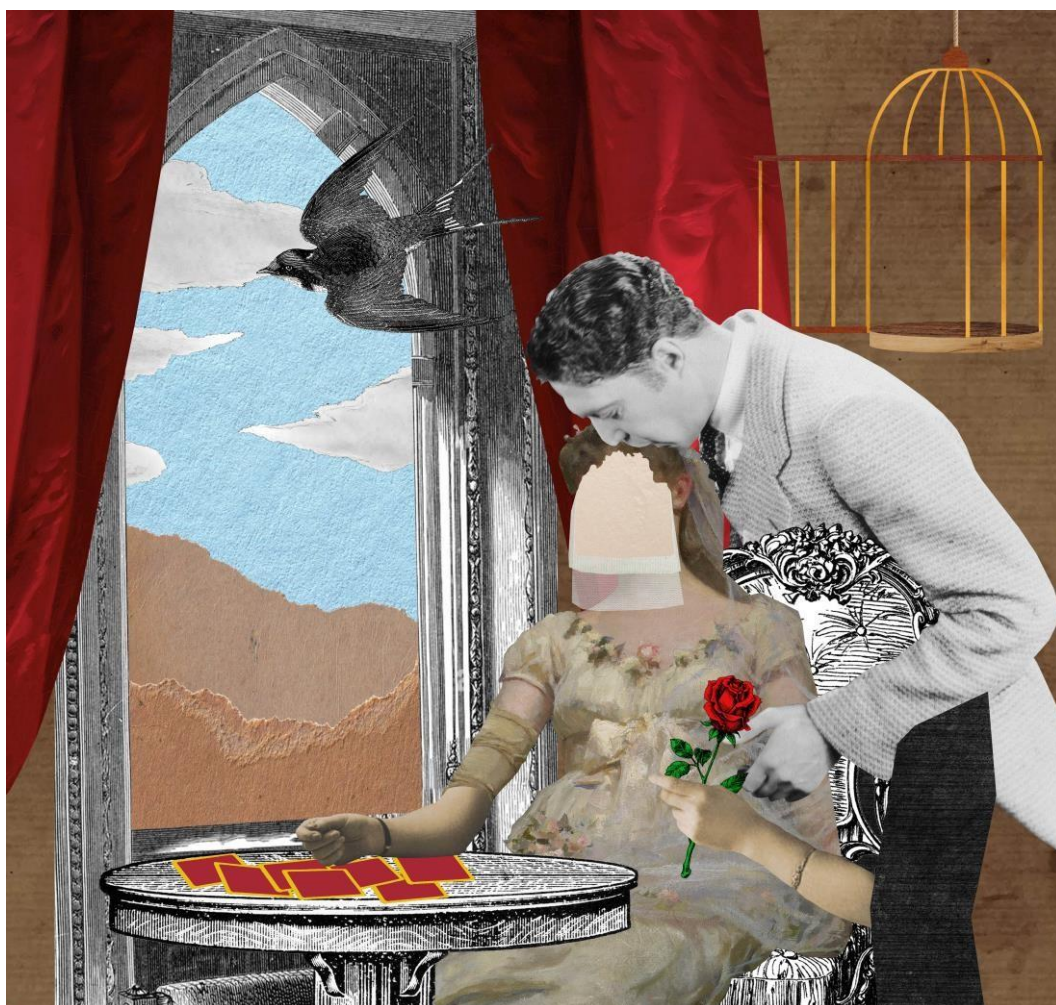


Fig. 69 – Catarina Amaro Ferreira, “A senhora da casa do amor (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

4.3.8. “A companhia dos lobos”

O conto começa com o narrador explicando que de todas as criaturas os lobos são os mais perigosos, especialmente no Inverno quando a comida é escassa. São-nos apresentados vários acontecimentos terríveis relacionados com um lobisomem e que acontecem numa aldeia supersticiosa, que queima as suas roupas humanas para que assim eles fiquem presos nas suas formas de lobos. Somos introduzidos à protagonista da história, uma jovem mimada pela mãe e a avó que vai a caminho da casa da última para lhe dar comida que a mãe lhe proveu. Ela começou há pouco tempo o seu período e o seu rosto e peito estão a desenvolver-se. Ela não tem medo da jornada, mesmo sabendo os perigos da floresta, e leva consigo uma faca para proteção.

A caminho da casa da avó é abordada por um caçador encantador e eles rapidamente se tornam amigos, com ela confiando nele o suficiente para lhe entregar o cesto com a faca. O caçador mostra-lhe uma bússola e diz-lhe que consegue chegar a casa da avó primeiro, sendo o prémio um beijo. Ela concorda e deixa-o ir com o seu cesto. Atraída como está pelo caçador, ela faz questão de caminhar devagar para que ele ganhe o beijo. O caçador chega a casa da avó, bate e imita a voz da criança para que a velha e religiosa avó o convide a entrar. Ao vê-lo, ela tenta afastá-lo com a sua Bíblia, mas sem sucesso. Ele fica nu para revelar seu corpo peludo e coberto de piolhos e devora-a. Em seguida, ele esconde os ossos dela debaixo da cama e veste as suas roupas.

Quando a menina chega a casa da avó, imediatamente percebe que está em perigo e que o homem matou a sua avó. Um grande número de lobos reúne-se do lado de fora da casa, uivando noite adentro. No entanto, ela atende às exigências dele para tirar a sua roupa, antes de se juntar a ele na cama. Em vez de ser devorada por ele, domestica-o e tem relações sexuais com ele. No final do conto ela encontra-se adormecida nos braços do lobo.

Inspirado no conto clássico de Perrault, “O Capuchinho Vermelho”, Carter apresenta-o como o primeiro dos últimos três contos da coletânea, os quais se baseiam na temática de lobos e lobisomens. Somos apresentados a histórias de lobisomens que podem transformar-se em humanos e vice-versa. Ao invés de sermos apresentados a um lobo falante como no conto original, Carter está mais interessada em explorar os lobisomens

como exemplo de criatura metamórfica dividida interna e externamente entre as suas características animais e humanas.

Na nossa primeira ilustração decidimos ilustrar o poder sexual que a menina tem sobre o lobo. Embora o lobo seja um predador, “carnívoro encarnado”, ele não está à altura da poderosa independência feminina da protagonista. Apesar de ser descrita como mimada pela mãe e pela avó, mais tarde ela mostra-se uma pessoa independente e de mente forte. O próprio lobo é representado aqui em sua forma de lobisomem, mas está sentado no chão, em um “nível inferior” ao dela. Com esta composição queremos demonstrar ao espectador que quem está no controle é a menina, e que ela ditará como se desenrolará a união entre os dois naquela noite.

O xaile vermelho é aqui representado com ela a removê-lo para apresentar o seu corpo ao lobo. Quando somos introduzidos ao xaile também é-nos contado que a rapariga entrou na puberdade; o peito começa a crescer (...) as faces são escarlates e brancas emblemáticas e ela tinha começado a ter os períodos, esse relógio dentro dela que dará sinal uma vez por mês. O xaile vermelho é um símbolo, associado com a puberdade e feminilidade da protagonista (Carter, 1991, p. 163).

A lareira por detrás deles não é só a única fonte de luz no quarto da avó, mas é também um símbolo contraste às tradições da sua aldeia natal: enquanto os aldeões acreditam que queimando as roupas humanas de um lobisomem “condenam-no a ser lobo”, a heroína queima as suas roupas e a do lobisomem, tornando-se assim par dele e dos outros lobos. Um detalhe interessante no conto é o facto de que a rapariga parece desinteressada do final terrível da sua avó, e é partir dele que podemos criar diversas teorias do porquê de tal atitude por parte da protagonista.

A rapariga tem medo do que o lobo fez com a avó e decide ignorar os ossos para não correr o risco de ela própria ser comida? Ou seria esta ação mais uma subversão feita por Carter, onde a rapariga, representando uma nova geração de raparigas sexualmente independentes e não temerosas dos lobos irá substituir a avó religiosa, representando a velha geração supersticiosa e temente dos lobos que controlam a sua aldeia natal? Optamos pela segunda teoria, visto que não só é consistente com os ideias de Carter mas também por ser uma temática que se repete no conto seguinte da coleção, “O lobisomem”. Na ilustração decidimos fazer essa representação através de uma audaz ação por parte da

protagonista em ter o pé em cima da caveira da avó, afirmando assim o seu poder sobre a geração velha opressora.



Fig. 70 – Catarina Amaro Ferreira, “A companhia dos lobos (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Na segunda ilustração representamos a cena final, em que a rapariga está deitada na cama da avó, dormindo com o lobo. Através da janela ilustramos os lobos que estiveram sempre presentes no decorrer da obra a uivando ao luar: “Quem é que nos veio cantar as janeiras (...) Aquelas são as vozes dos meus irmãos, querida; amo a companhia de lobos (...) (Carter, 1991, p. 168)”.

Aqui podemos observar que a protagonista concluiu a sua transformação, que no caso deste conto, não foi uma metamorfose literal, mas figurativo na sua união para com o lobisOMEM e os outros lobos. “ – Que grandes dentes os teus! (...) – É para te comer melhor! A rapariga desatou a rir; sabia que não era carne para ninguém (Carter, 1991, p. 169)”. Ambos estão nus, mas, ao concretizarem os seus desejos sexuais, conseguem criar uma união antes considerada improvável; entre uma jovem humana e um lobisOMEM. Sendo ambos carnívoros, os dois jovens satisfazem a sua fome, não por carne, mas por uma relação sexual apaixonante. Assim como a protagonista sai da opressão e da vitimização que a superstição da sua aldeia impôs nela, também o lobo, o ser que é sempre excluído e demonizado, pode unir-se à heroína (Bacchilega, 1955, pp. 63-64).



Fig. 71 – Catarina Amaro Ferreira, “A companhia dos lobos (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Como a heroína reivindica o seu desejo sexual e corpo como seus, ela pode dar a sua “carne” voluntariamente ao lobisomem e também tomar posse dele. Quando ela queima o seu xaile ela rejeita a sua ingenuidade virginal a favor da independência sexual. Esta rapariga independente e com liberdade sexual “domina” o lobo e “entrega-se” a ele. Não só a rapariga se entrega de corpo e alma ao lobo, mas também o lobo fica “domesticado” por ela. A personagem feminina torna-se assim na sua própria versão de “lobo”, tornando-se um ser sexual independente e estando em contato com o seu lado animalesco.

4.3.9. “O lobisomem”

O conto começa descrevendo como a aldeia e os aldeões vivem vidas curtas e duras e são supersticiosos sobre bruxas e lobisomens. O foco da história passa então para uma menina, a nossa protagonista, que caminha pela floresta para entregar comida à sua avó que está doente. Ela conhece bem a floresta e é corajosa levando uma faca consigo. Aparece então um lobo que a tenta atacar, mas ela defende-se com a faca, cortando a pata do animal que volta para a floresta. Ao chegar a casa a menina vai até à avó para a ajudar, mas descobre que lhe falta uma mão e ao deixar cair o cesto que tinha a pata de lobo, agora transformada em mão humana. Ao ouvir a menina gritar, os vizinhos vêm e perseguem a avó, matando-a à pedrada e a menina herda a casa e próspera.

Temos aqui mais um conto inspirado no conto “O Capuchinho Vermelho”. Neste conto, Carter combina o personagem da avó e do lobo. A avó, assim como a Condessa em “A Criança de Neve”, teme que a rapariga mais jovem e bonita a substitua. Ao contrário da menina no conto “A Criança de Neve”, que morre sem poder retaliar, a rapariga de “O Lobisomem” passa de caçada a caçadora quando primeiro corta a pata do lobisomem e depois ajuda os vizinhos a matar a avó. Embora tenha ajudado a matar a avó em legítima defesa, a menina perpetua a ideia de que as mulheres devem ser rivais e tentar destruir-se umas às outras. Não demonstra remorso por ajudar a matar sua avó, e é dito que ela “prospera” na casa da avó morta. Ela mora numa região onde as pessoas acreditam em predadores sobrenaturais e ficam cansadas da violência desde crianças. Portanto, a menina não é uma criança indefesa como o Capuchinho Vermelho; ela é “filha de um

montanhista”, estando acostumada a caminhar em florestas infestadas de lobos e ursos e a carregar e usar uma faca.

Na nossa ilustração pretendíamos enaltecer a personagem da menina. Mostramo-la com a faca na mão, tendo acabado de arrancar com um golpe a pata do lobisomem, cuja pata cortada derrama sangue ao seu redor. A menina tem uma expressão neutra, ela não demonstra medo ao lobisomem porque não o sente. Assim como descrito no conto está a usar umas peles de cordeiro e na nossa interpretação decidimos incorporar nessas peles a própria cabeça do cordeiro, remetendo-nos ao casaco de peles das ilustrações anteriores do conto “A Criança de Neve”.



Fig. 72 – Catarina Amaro Ferreira, “O lobisomem (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Os aldeões têm o seu próprio potencial para cometer erros, por isso criam monstros de contos de fadas como projeções externas de si mesmos. Se o mal existe fora deles, então não pode existir dentro deles. Os aldeões e a heroína de “O LobisOMEM” representam esse “bode expiatório” caçando e matando bruxas.

Carter, advoga Bacchilega, implica não apenas eles, mas nós, o leitor, como sendo violentos (Bacchilega, 1955, p. 61). Carter faz com que a história se pareça mais com a vida real do que com uma alegoria; ela força-nos a questionar não só sobre a identidade do lobisOMEM, mas também da menina e das pessoas da aldeia e o significado das suas ações. Na segunda ilustração mostramos a cena final em que a menina encontra a avó na cama e descobre que tem a sua mão cortada.



Fig. 73 – Catarina Amaro Ferreira, “O lobisOMEM (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Na nossa interpretação a avó tem uma face de lobo, simbolizando não só a maldição de se ter transformado em lobisomem, mas também remetendo ao ato final da história, em que a avó tenta a neta depois que esta descobre a verdade. Caído no chão está o cesto da menina, com a mão cortada da avó. O que era uma pata de animal agora é uma mão humana, fazendo referência à metamorfose. A menina volta a ser representada com a peles de cordeiro e a faca na mão. mesmo que tenha descoberto que o lobisomem é a sua avó, ela não se rende e luta.

4.3.10. “Alice-lobo”

Neste último conto somos apresentados à Alice-lobo, uma menina criada por lobos que foi encontrada pelos aldeões ao lado da sua mãe loba adotiva que tinha sido morta a tiro. Ela é levada para um convento, onde tentam voltar a torná-la humana, recorrendo até mesmo a violência física contra ela. Mas mesmo que ela aprenda a cooperar para obter comida, as freiras sabem que não conseguem livrá-la dos seus hábitos animais. Elas decidem então enviá-la para ir viver com o Duque, que é um lobisomem que as noites de lua cheia sai para comer humanos e os cadáveres de cemitérios e vive sozinho.

Uma noite ela começa a sangrar, tendo o seu primeiro período. Ela está acostumada com a sujidade, mas o sangue dá-lhe vergonha. Enquanto procurava trapos pela casa para estancar o sangramento, vê seu reflexo em um espelho pela primeira vez, tentando interagir com o seu reflexo, mas apercebendo-se que este não a reconhece. Uma noite o Duque leva um tiro de um noivo ao qual ele tinha roubado o cadáver da esposa, e volta para casa sangrando. De volta ao castelo, o duque ferido está sangrando e uivando na sua cama. Alice pula na cama e começa a lambe com ternura o sangue e a sujidade do seu rosto. O conto final desta coletânea de contos é inspirado tanto no conto “O Capuchinho Vermelho” como no “A Bela e o Monstro” como nos casos de “crianças selvagens” que são criadas por animais selvagens, como o famoso caso de Victor de l'Aveyron, de c. 1785, um dos casos mais documentados de uma criança selvagem. Ao contrário das protagonistas dos contos anteriores como “A Noiva do Tigre” onde a protagonista se transforma num tigre para assim abraçar o seu lado selvagem e sensual, Alice-lobo começa como uma criança lobo e no decorrer do conto vai tornar-se humana.

Na primeira ilustração decidimos ilustrar a cena importante e metafórica em que a protagonista tem o seu primeiro período:

O seu primeiro sangue perturbou-a. (...) A Lua tinha estado a brilhar na cozinha quando ela acordou sentindo o gotejar por entre as pernas e pareceu-lhe que um lobo que, talvez, gostasse dela, como acontecia com os lobos, e que vivia, talvez, na Lua? , tivesse mordido o sexo enquanto ela dormia, e sujeitando a uma série de dentadinhas demasiado gentis para a acordar mas suficientemente aguçadas para lhe romper a pele. (Carter, 1991, p.183).

Consideramos ser uma cena muito importante na história pois é a partir do momento que ela começa a sangrar que se torna mais humana, começa a compreender conceitos como o tempo e a vergonha. É também nessa primeira noite em que ela tem a menstruação, que ela vai à procura dos lençóis e encontra o espelho, que será o objeto importante para a sua realização como ser humano. Assim como a protagonista teorizou, representamos na ilustração ela e, o “lobo na Lua”, a lamber o seu sexo, com a Lua por detrás deles. Os lençóis que ela usa na história para se limpar são aqui representados como uma extensão do fluxo do seu sangue, saindo de dentro dela. O fluxo de sangue desce até abaixo, criando um mar de sangue.



Fig. 74 – Catarina Amaro Ferreira, “Alice-lobo (1)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Na segunda e última ilustração desta coletânea decidimos representar o ato final do conto, com Alice deitada na cama, cuidando do Duque ferido com o tiro de uma bala de prata. Primeiro ela teve medo quando ouviu o som da dor, não fosse magoá-la também, como tinha acontecido antes:

(...) vagueou à volta da cama, rosnando, farejando a ferida que não cheira como a dela. Depois teve pena (...) saltou para a cama para lambe-la, sem hesitação, sem repugnância, com um gravidade terna e rápida, o sangue e a porcaria que ele tinha nas faces e na testa (Carter, 1991, p. 188).

Os dois estão deitados na cama como amantes, com Alice com um dos braços em cima do peito do Duque. As cortinas no teto descem até à cama em longas cascatas, ocupando-a. A janela é aqui colocada num ponto focal, ao centro da imagem, com a lua e o céu estrelado da noite. A lua, que Alice considerava ser a sua única companhia, é agora uma testemunha da primeira ação de bondade e livre vontade que Alice faz com o Duque. A piedade de Alice-lobo face ao Duque é uma função do seu lado animal e não do seu lado humano.

Um aspeto importante que achámos necessário incluir na obra foi o espelho no lado direito. Neste o corpo de Alice é refletido, mas onde estaria a sua cabeça, está antes a cabeça de um lobo. A razão para tal decisão foi porque queríamos demonstrar como até no final do conto, Alice não deixou de ser Alice-lobo, não deixou de estar conectada ao seu lado animal. Em “A Noiva do Tigre”, a heroína transforma-se numa tigresa.

Em “O namoro do Sr. Lyon, o Monstro transforma-se num humano. Em “Alice-lobo”, a heroína torna-se mais humana ao longo da história, mas ainda mantém a bondade animal suficiente para salvar o Duque. Como o seu nome não muda como o do Sr. Lyon, sabemos que a Alicelobo ainda está presa entre mundos. Quanto ao Duque, não podemos ter a certeza se se transforma em humano ou em lobo. É nos apenas dito que o espelho reflete “o rosto do Duque”. Carter deixa ambas as personagens numa ambiguidade liminar para sugerir que uma vida autêntica exige um equilíbrio entre a nossa humanidade e o nosso lado animalesco (Grande Saver, 2023).



Fig. 75 – Catarina Amaro Ferreira, “Alice-lobo (2)”, 2023, col. “O Quarto dos Horrores e outros contos de Angela Carter”, ilustração.

Considerações Finais

Na conclusão deste trabalho, ao finalizarmos o trabalho prático e analisá-lo em contraste com os contos de Angela Carter, podemos afirmar que as ilustrações que criamos representam uma verdadeira homenagem aos ideais de Carter. Neste relatório, destacamos a ilustração como o processo criativo condutor que se revelou a melhor forma de explorar as obras de Angela Carter e seu empoderamento feminino.

Um dos temas centrais da escrita de Carter é a condicionalidade da identidade pessoal. Ela acreditava que nós mesmos não somos falsos nem verdadeiros, mas apenas papéis que dominamos ou pelos quais somos dominados. Os seus personagens usam as suas personalidades como máscaras de fantasia. Ela foi explícita relativamente à sua interpretação da feminilidade como uma “ficção social”, que parte de uma performance coreografada culturalmente da individualidade. Ela não foi a primeira a fazer esta observação – mas pode ter sido a primeira a saudá-la de forma tão calorosa, como uma licença a cada pessoa para uma auto-invenção sem limites, tal como o nosso percurso como estudantes e artistas visuais: arriscado, aventureiro, intrépido e ousado. Ela acreditava que a “integração significa renunciar à liberdade de ser, na medida em que se torna dominado pelo seu papel”. Neste âmbito, esta tese foi escrita sob o signo da individualidade artística feminina.

Temos a intenção de publicar as ilustrações apresentadas aqui na coletânea “O Quarto dos Horrores e Outros Contos de Angela Carter” numa possível publicação física. Além disso, planejamos continuar os nossos estudos e interpretações artísticas dos contos de fadas e de diversos outros contos clássicos. Realizámos a nossa investigação prática artística como uma investigação relativamente aos significados latentes dos contos de fadas e das imagens do feminino gótico, pretendendo, de igual modo, que seja uma homenagem ao drama sombrio e convincente da imaginação visual de Carter – fantástico, surrealista e selvagem, e às suas personagens femininas, libertadoras e transformadoras.

Por último, pensamos que o próprio conto de fadas está profundamente ligado ao visual da nossa imaginação, uma vez que a maioria de nós encontrou contos de fadas pela primeira vez em textos ilustrados. Mas os contos de fadas, podemos epilogar, também são inerentemente transgressivos, assim como a arte, e parece-nos haver um parentesco

natural entre os dois. Além disso, a arte frequentemente recorre aos mesmos componentes formais centrais dos contos de fadas: abstração, lógica intuitiva e magia normalizada.

Referências Bibliográficas

- Bacchilega, C. (1955). *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. University of Pennsylvania Press. Pennsylvania
- Buzwell, G. (25 de maio de 2016). Angela Carter, Gothic literature and The Bloody Chamber. *The British Library*. Acedido a 6 de outubro de 2023, em: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/angela-carter-gothic><https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/angela-carter-gothic-literature-and-the-bloody-chamber>
- Carter, A. (1991). *O Quarto dos Horrores*. Editorial Caminho. Lisboa
- Frank, N., & Zipes, J. (2021). *The Island of Happiness: Tales of Madame d'Aulnoy*. Princeton University Press. New Jersey
- Furet, M. (2019, 8 de janeiro). "The Sadeian Woman: How Angela Carter empowered her readers to embrace sexual liberation". *Scroll*. Acedido a 20 julho de 2023, em: <https://scroll.in/article/908232/the-sadeian-woman><https://scroll.in/article/908232/the-sadeian-woman-how-angela-carter-empowered-her-readers-to-embrace-sexual-liberation>
- GradeSaver (2023). *The Bloody Chamber Summary and Analysis of "The Erl-King"*. Acedido em 5 de outubro de 2023, em: <https://www.gradesaver.com/the-bloody-chamber/study-guide/summary-the-erl-king>
- GradeSaver (2023). *The Bloody Chamber Summary and Analysis of "The Tiger's Bride"*. Acedido em 4 de outubro de 2023, em: <https://www.gradesaver.com/the-bloody-chamber/study-guide/summary-the-tigers-bride>
- GradeSaver (2023). *The Bloody Chamber Summary and Analysis of "Wolf-Alice"*. Acedido em 13 de outubro de 2023, em: https://www.gradesaver.com/the_bloody_chamber/study_guide/summary_wolf_alice
- Gordon, E. (2017). *The invention of Angela Carter: a biography*. Oxford University Press. New York.

- Heartagency (s.d.). *Ben Jones – Biography*. Acedido em 4 de maio de 2023, em: <https://www.heartagency.com/artists/ben-jones/biography/>
- Menino, C. B. (2021). *CORRENDO COM OS TIGRES: o feminino nos contos de fadas de Angela Carter*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras. Assis. 125 pp.
- Merveilles Enpapier. (2023, 3 de abril). *MADAME D'AULNOY and THE WOMEN FAIRY TALE WRITERS IN FRANCE* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/5tA6e5HkN0c>
- MissHannaLoveGrammar. (2020, 29 de abril). *The Cat Stories in Bloody Chamber By Angela Carter Analysis* [Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/2Q7hR6Q83_k
- MissHannaLoveGrammar. (2020, 29 de abril). *The Lady of the House of Love By Angela Carter Analysis* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/5I-rOQC9Oh0>
- Moers, E. (1976). *Literary Women*. Doubleday & Company. New York
- Talks at Google. (2018, 18 de abril). *Fairy Tale: A Very Short Introduction | Marina Warner* [Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/Zop_QPDlnFw
- TarotMerchant (2023). High Priestess Tarot Card Meanings. Acedido em 2 de agosto de 2023, em: <https://tarotmerchant.com/blogs/tarot-card-meaning/the-high-priestess>
- Townshend, D. (2014, 15 de maio). An introduction to Ann Radcliffe. *The British Library*. Acedido a 24 de junho de 2023, em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/an-introduction-to-ann-radcliffe>
- Vincent, A. (6 de maio de 2020). The much-missed vitality of Angela Carter. Penguin. Acedido a 6 de outubro de 2023 em: https://www.penguin.co.uk/articles/2020/05/angela_carter_wise_children_legacy
- Wallace D. & Smith, A. (2009). *The Female Gothic New Directions*. University of Glamorgan. UK
- Warner, M. (2018). *Fairy Tale: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. New York.
- Zipes, Jack. (2002). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford University Press. New York.

Wikipédia (s.d.). *Sacred and Profane Love*. Acedido em 3 de outubro de 2023, em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Sacred_and_Profane_Love

Wikipédia (s.d.). *The Golden Ass*. Acedido em 1 de maio de 2023, em:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Golden_Ass

Wikipédia (s.d.). *Uncanny valley*. Acedido em 12 de maio de 2023, em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Uncanny_valley

Wikipédia (s.d.). Judith Beheading Holofernes (Caravaggio). Acedido em 5 de outubro
de 2023, em:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_(Caravaggio))

Wikipédia (s.d.). Erlkönig. Acedido em 5 de outubro de 2023, em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Erlk%C3%B6nig>