

# **SNOW CHILD: UMA LUTA ENTRE O DESEJO MASCULINO E A SUBJETIFICAÇÃO FEMININA**

**Thays Pretti\***

**Leoné Astride Barzotto\*\***

**RESUMO:** O artigo pretende analisar o conto *Snow Child*, de Angela Carter, pelo viés da crítica feminista, discorrendo sobre os meios que a autora utiliza para desenvolver sua crítica social e sua luta em favor de uma nova postura feminina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Feminina; *Short Stories*; Angela Carter.

## **SNOW CHILD: A FIGHT BETWEEN MALES' DESIRE AND FEMALE'S SUBJECTIVITY**

**ABSTRACT:** This article intends to analyze the tale *Snow Child*, by Angela Carter, from a Feminist Criticism point of view, talking about the ways the author use to develop her social criticism and her fight in favor of a new feminist posture.

**KEYWORDS:** Feminist Criticism; *Short Stories*; Angela Carter.

### **INTRODUÇÃO**

Os contos de fadas sempre foram um elemento muito presente no desenvolvimento e na imaginação das crianças, principalmente na das meninas. Seu simbolismo profundo demonstra a experiência de vida do ser humano, refletindo suas preocupações conscientes e inconscientes. Angela Carter, importante escritora inglesa pós-moderna, também apreciava largamente o universo dos contos de fadas, mas fazia isso de uma forma

---

\*Acadêmica do Curso de Licenciatura em Letras do Centro Universitário de Maringá – CESUMAR. E-mail: thayspretti@hotmail.com

\*\* Docente Doutoranda do Centro Universitário de Maringá – CESUMAR. E-mail: leone@cesumar.br

diferente: ela os subvertia, reescrevia-os, transformava-os, trazendo-os para fora da realidade patriarcal onde foram construídos para se mostrarem a partir de um novo ponto de vista, moderno, feminista. É isso o que acontece, por exemplo, em seu livro *The Bloody Chamber*, de 1979. Nesse livro temos vários contos, ou *short stories*, em que a influência dos contos de fadas é inegável, porém, através de sua abordagem profunda e diferente, a autora os torna altamente originais e repletos de múltiplas significações. Podemos sentir sua indignação e dor com a realidade da mulher em todos os tempos, e isso se reflete mesmo no título de seu livro, onde temos uma espécie de quarto ou cabine – um local fechado – sangrento, ou sujo de sangue, que remete a feridas e à dor.

Mesmo os contos mais curtos, como *Snow Child* (CARTER, 1979, p. 91), que analisaremos adiante, carregam uma amplidão de símbolos e uma enorme gama de possibilidades de interpretação, quando relacionados a diferentes teorias. Aqui levaremos em conta, principalmente, a visão do feminismo apresentada por Germaine Greer em seu livro *A Mulher Inteira* (2001), abordando principalmente dois subcapítulos do grande capítulo *Mente: Dor e Sexo*.

## 2. UMA MULHER: ANGELA CARTER

Segundo Peach (2001), em *The Literary Encyclopedia*, Angela Olive Stalker nasceu em 8 de maio de 1940, na cidade de Eastbourne, Sussex, Inglaterra, mas por causa da guerra, foi, ainda pequena, viver em Yorkshire com a avó, que era trabalhadora, dominadora, feminista, e exerceu grande influência na vida da menina.

Carter estudou até os dezenove anos, quando começou a trabalhar para o *Croydon Advertiser*, seguindo os passos do pai, um jornalista escocês que trabalhava em Londres. Um ano depois, casa-se com Paul Carter, de quem se divorcia quase 12 anos depois, em 1972.

Estudou Inglês na Universidade de Bristol, reunindo ampla bagagem literária. Os autores que mais influenciaram sua obra foram Chaucer, Shakespeare, Lawrence, Wordsworth, Blake, Coleridge, Mansfield, Woolf, Dickens, Keats, Stoker e Carrol, entre outros.

Sempre buscando conhecimento e liberdade, chegou a morar no Japão, trabalhando em um bar em Tóquio e escrevendo nas horas vagas. Conheceu os Estados Unidos e a Ásia, e então voltou para a Europa para tentar utilizar o que sua imaginação pudera desenvolver através dessas viagens.

Em 1977 Carter casou-se com Mark Pearce e os dois foram viver em Balham, no sul de Londres. Morreu de câncer, aos 51 anos, em 16 de fevereiro de 1992.

Deixou uma vasta bibliografia, que abrange contos, romances, histórias infantis e poesias, entre outros gêneros, a maioria bastante conhecida e conceituada. Escrevia um pouco sobre tudo, defendendo ardorosamente o feminismo, subvertendo contos de fadas infantis e reescrevendo obras conceituadas do Marquês de Sade e Baudelaire, por exemplo, do ponto de vista feminino. Além disso, ficou muito conhecida pelo realismo mágico que permeia grande parte de suas obras como uma característica freqüente e consideravelmente metafórica de passar sua mensagem.

### **3. PREPARANDO O TERRENO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

É absolutamente inegável a percepção das diferenças existentes entre os homens e as mulheres na sociedade. Mesmo que a situação esteja lentamente se alterando, a posição da mulher sempre foi inferior à do homem no que tange aos ditames sociais, culturais, econômicos e outros. Seus desejos, aspirações, direitos e visões de mundo sempre foram tolhidos e julgados como errados, insignificantes e desnecessários, como se a mulher não pensasse, não precisasse pensar ou, ainda, como se seu pensamento fosse algo perigoso.

Em se tratando da mulher na literatura, pode-se afirmar, segundo Showalter (1986), que a escrita feminina passou por três fases distintas desde 1840. A primeira fase, chamada “feminina”, estendeu-se até 1880 e foi caracterizada pela imitação dos modelos masculinos, com o intuito de adentrar um mundo que pertencia aos homens. Nesse momento ainda há uma espécie de sentimento de culpa e a mulher ainda está desalojada de seu “eu”. Escrevendo nessa fase, temos, por exemplo, Mary Ann Evans, que ganhou acesso ao mundo literário masculino escrevendo sob o pseudônimo de George Eliot.

A segunda fase, que durou de 1880 a 1920, foi a chamada fase “feminista”, a qual se caracterizou pela ruptura com os modelos até então estabelecidos. É o momento de protesto, em que as mulheres, ainda fora do mundo literário, impõem-se, questionando o porquê de as coisas serem como são e contestando os ditames patriarcais.

Já a terceira fase é a chamada “fêmea”, que se iniciou em 1920 e perdura até os dias de hoje. Em um mundo literário andrógono, ou seja,

misto, a mulher busca a própria identidade. Essa etapa revela a independência da mulher, que vive mais harmoniosamente com o mundo masculino.

No decorrer de tudo isso foi criando corpo a crítica feminista, que, segundo Samuel (2002, p. 142-143), “compartilha do mesmo propósito de toda a investigação feminista: o de expor os mecanismos sobre os quais a sociedade patriarcal domina e pelos quais é mantida, com objetivo de transformar as relações sociais”. Nesta concepção, conhecendo-se as bases de um problema social é possível modificar uma sociedade com a apresentação de uma alternativa para a realidade dominante e hegemônica.

É difícil especificar a profundidade da abordagem da crítica feminista, já que esta abrange desde a reconstrução da história das mulheres, a formação do cânon, a crítica das representações da mulher nas artes visuais e na literatura até o debate sobre o determinismo biológico contra a construção social do gênero, a androginia, o lesbianismo, as condições nas quais as mulheres-autoras produziram seus textos, entre milhares de outras abordagens possíveis. Entretanto, podemos afirmar que ela se baseia numa visão da mulher em toda sua extensão, abrangendo seu corpo, sua linguagem, sua psique e sua inserção no contexto social em que habita, reconhecendo sua produção literária como um produto social. Dessa forma é uma crítica totalmente voltada para a mulher, e tanto inserida na cultura geral quanto como principal elemento de uma cultura feminina, fazendo com que seu discurso seja dotado de duas vozes: a da estrutura dominante e a da estrutura subjugada.

Samuel (2002, p. 146) afirma que, dentro da literatura, “a criatividade das mulheres foi impedida duplamente pelos mitos que reservaram a criatividade artística para a esfera masculina”, ou seja, o fato de a mulher agora conseguir dominar esse espaço é uma grande conquista, a vitória sobre um desafio que lhe foi imposto pela sociedade. Agora, sim, é possível sua criatividade atuar livremente, podendo ela relatar sobre a vida e a trajetória da mulher, propagando seu discurso e estabelecendo uma independência plena.

#### **4. TRILHANDO O CAMINHO: ANÁLISE**

*Snow Child* (CARTER, 1979) é uma profunda análise do desejo e da realização desse desejo em uma sociedade “falocêntrica”, termo criado por Jacques Derrida (1975, p. 21), combinando as idéias de “falocentrismo” e “logocentrismo” para designar um domínio que se concentra na fala, ou no discurso, daquele que possui o falo. A narrativa se inicia dando um panorama, como em um quadro, de um casal cavalgando na neve no ápice do inverno.

São um conde e uma condessa, e ao ver a neve ele emite seu primeiro desejo: “gostaria de ter uma menina branca como a neve”. Continuam cavalgando e passam por um local manchado com sangue, onde o conde enuncia que gostaria de ter uma menina vermelha como sangue (referindo-se aos seus lábios). Eles passam por um corvo e ele declara seu último desejo: ter uma garota tão negra como suas penas (referindo-se aos cabelos). Nesse momento, surge ao lado da estrada a menina dos desejos do conde, totalmente nua, e ele a coloca sobre sua cela. A condessa quer se livrar da menina e imediatamente tenta fazer isso, obrigando-a a pegar sua luva, que propositalmente derruba; mas o conde a impede. Depois, pede a ela que pegue seu broche, também derrubado de propósito, e ele, mais uma vez, impõe-se. Enquanto isso, as roupas e o calçado da condessa passam, como que por mágica, para o corpo da menina. No fim, já nua, a condessa pede que a menina lhe pegue uma rosa, e a isso o conde não se opõe. Entretanto, ao pegá-la, a menina se fere e morre. O conde, desesperado, desce do cavalo e copula com a menina morta. Durante esse ato a condessa apenas observa. A menina então se derrete e as roupas da condessa voltam para a dona. O conde pega a rosa que está caída e a oferece para a mulher, que, ao tocá-la, derruba-a, dizendo que ela “morde”.

Após trazermos esse resumo, entremos na análise propriamente dita.

A primeira imagem que nos surge no conto mostra um inverno extremamente frio, sob cujo rigor cavalga um casal. Poderíamos entender essa situação como uma metáfora que falaria sobre como estava o relacionamento do casal: passavam por uma crise e a frase “*Fresh snow fell on snow already fallen*” (CARTER, 1979, p. 91) intensifica essa crise, mostrando que as situações contrárias ao relacionamento prosseguiram, com um problema sobre o outro.

Outro ponto a ser ressaltado é a questão das cores presentes no conto. Há uma grande recorrência das cores branca, vermelha e preta. A Condessa, por exemplo, está quase absolutamente trajada de preto, tendo apenas os saltos das botas em vermelho. A cor preta é normalmente relacionada à tristeza, e isso seria fácil de compreender nela, no caso de uma crise conjugal. A presença do vermelho faz com que, apesar da tristeza, a feminilidade e sensualidade da mulher permaneçam presentes. Nesse sentido, é interessante notar que a égua sobre a qual a condessa cavalga é negra, enquanto a do conde é cinza, um negro menos intenso, simbolizando uma tristeza menor.

As cores com as quais a *Snow Child* (CARTER, 1979) é representada também são bastante significativas. O branco, por exemplo, simboliza pureza,

inocência, castidade e virgindade, sendo o ideal romântico de mulher. Todavia, essa menina não é absolutamente pura e ingênua, uma vez que também traz a cor vermelha, que representa o desejo, a volúpia, a menstruação. Assim, já temos uma idade aproximada para a menina: alguém que já entrou na adolescência. Além disso, temos o local no qual o vermelho se situa em seu corpo – os lábios – como algo de grande conotação sensual. A menina, apesar de “pura”, exerce uma espécie de apelo, como uma “Lolita”, personagem de um romance de mesmo nome de Vladimir Nabokov que, apesar de ser ainda menina, é sedutora e corresponde às necessidades sexuais do protagonista.

Temos ainda os cabelos negros da menina, quebrando mais uma vez a aparente inocência e pureza, uma vez que, dependendo da situação, a cor também pode representar a sedução. Assim, como construção de uma visão machista, temos uma menina aparentemente pura, porém com apelo sexual. Além disso, é absolutamente passiva, servindo apenas ao capricho daquele que a criou, sendo, assim, seu objeto.

Quando surge a *Snow Child* (CARTER, 1979) como forma “condensada” dos devaneios do conde, a condessa logo a odeia; mas sendo a menina fruto dos desejos do marido, na verdade é a ambos que ela odeia. Sendo imaginária, é quase como uma atividade auto-erótica, ou seja, um preâmbulo à masturbação. O motivo para essa realização seria que, como afirma Greer (2001, p. 216), “os homens tendem mais a dispensar os serviços de mulheres reais, que são mais exigentes que suas parceiras de fantasia e interferem em seu prazer”. Como a menina é uma criação do conde, a condessa, não querendo aceitar essa situação, tenta achar um meio de se ver livre dela.

Nessa tentativa faz algumas exigências – o que é, tradicionalmente, um papel masculino – a fim de alcançar seu intento. Mas, suas exigências baseiam-se em elementos materiais, como suas luvas e seu broche, aos quais ela dá certa importância, mas o conde, naquele momento, não dá; e a cada tentativa frustrada da condessa, alguma peça de sua roupa passa, de forma mágica, para o corpo da menina, o que poderia indicar uma transferência de afeto e atenção da mulher, que é exigente e triste, para a menina, submissa e passiva. Para Greer (2001, p. 207), isso reflete “interpretações masculinas da mulher como instável, irracional, maldosa, [...]”, sendo mais fácil lidar com um objeto de sua imaginação, pois “a masturbação é fácil; relacionamentos são difíceis, pois interferem na masturbação” (GREER, 2001, p. 213).

A condessa, após perder suas vestes, sente-se, de certa forma, frustrada, e Greer (2001, p. 210) nos explica que essa frustração e tristeza derivam da

impotência da mulher, que “a torna vulnerável a toda uma série de infortúnios que a pressionam eternamente”. Nessa vulnerabilidade (ela está nua) ela faz um último pedido à menina: se quer uma rosa de uma roseira próxima dali. A isso o conde não se opõe. Essa situação compara-se ao que Greer (2001) fala sobre a dor, em seu livro “A mulher inteira”. A autora declara que “se considerarmos que a tristeza é racional, e que os sentimentos fortes são um poder em si mesmos, devemos considerar a possibilidade de dispor estrategicamente da dor como força subversiva” (GREER, 2001, p. 211), que é o que acontece nesse momento, no qual a dor que sente pelo fato de ser preterida sobrepõe-se à força inibidora do conde e o faz sucumbir.

Ao tocar a flor, a menina morre; ou seja, no momento em que o conde deixa que sua consciência seja tocada pelo apelo da mulher, sua ilusão fica abalada. É quase a vitória para ela, mas assim que a menina cai morta, o conde, choroso, apeia e tem uma relação sexual com o cadáver, numa espécie de satisfação própria que deve ficar acima de tudo, pois – retomamos –, relacionamentos reais são difíceis; é fácil agir enquanto as circunstâncias são exatamente aquelas desejadas. O problema é que isso “faz deles recipientes com vazamento, e desfaz a principal virtude masculina, a da continência.” (GREER, 2001, p. 211).

Nesse momento a condessa acaba sendo indulgente com a postura do marido, assistindo a tudo impassível. Entretanto, isso se dá estando ela montada em sua égua, enquanto ele praticamente rasteja em um chão coberto de neve sobre um corpo sem vida. A condessa não precisa interferir, pois sabe que venceu, sabe que alcançou, com seu gesto simples, a consciência e o sentimento do marido. Isso porque, como afirma novamente Greer (2001, p. 203), “a tristeza é a matriz da qual brotam a inteligência e a ironia” e, por essa inteligência, ela sabe que não precisa fazer mais nada. Tanto que tão logo ele termina e a garota se derrete as roupas da condessa retornam, ou seja, ela perde a impotência e ganha novamente a atenção do marido.

Quando *Snow Child* (CARTER, 1979) se derrete, temos um retrato perfeito do que é o desejo: a imagem criada em sua função desaparece assim que cumpre sua função: levar à saciedade. Novamente podemos dizer que isso ocorre porque os relacionamentos são difíceis, mulheres reais são exigentes e, como sua necessidade no momento era apenas uma satisfação física, mecânica, assim que ele a alcança a ilusão desaparece, pois não há motivo algum para manter consigo um objeto que já perdeu sua utilidade. Ao mesmo tempo, essa cena comprova que a existência da mulher não depende da do homem: ambos são sujeitos independentes. Se

uma mulher se deixa objetificar em uma relação, ela deve ter a consciência de que a existência do homem-sujeito da relação não vai suprir sua própria; portanto, deixar-se objetificar seria, praticamente, deixar-se aniquilar.

Ao terminar, o conde levanta-se normalmente, pega a rosa que a menina tinha pedido e a oferece à condessa. Desse gesto podemos tirar algumas interpretações distintas. Oferecer a rosa à mulher pode ser um movimento para redimir-se, o qual ela suavemente recusaria ao deixar a flor cair. Ao mesmo tempo, poderia ser um pedido interdito para que a mulher se objetificasse como a menina, para que ele a possuísse da mesma forma, uma vez que foi só após a menina tocar a rosa que o conde pôde possuí-la. O movimento de soltar a rosa seria a voz feminina subjetificando-se, mostrando que não deseja sujeitar-se aos caprichos do marido apenas para satisfazer-lhe, pois também é um ser humano com desejos e necessidades especiais que ele também deveria suprir.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com todas as análises realizadas, pudemos levantar não a única - uma vez que a literatura abre espaço para múltiplas interpretações - mas uma das formas possíveis de entender esse conto, tão curto, mas tão repleto de significação.

Notamos a presença clara da noção falocêntrica e como a mulher se porta diante dela, no seu processo de subjetificação, buscando encontrar-se a si e se auto-afirmar, o que faz com que, respeitadas as devidas características e diferenças, homem e mulher equiparem-se no mesmo nível.

Uma extensão possível ao trabalho que realizamos seria uma análise comparada de *Snow Child* (CARTER, 1979) com o conto de fadas da Branca de Neve, no qual Angela Carter claramente inspirou-se para produzir o que produziu. A análise de como a autora subverte o conto usando seus próprios elementos seria altamente instrutiva e interessante de desenvolver.

## REFERÊNCIAS

CARTER, Angela. **The Bloody Chamber**. London: Penguin Books, 1979.

DERRIDA, Jacques. *Poétique*. Paris: Flammarion, 1975.

GREER, Germaine. **A mulher inteira**. Rio de Janeiro: Record, 2001.



PEACH, Linden. *The Literary Encyclopedia*. 15 March 2001. Disponível em: <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5060>>. Acesso em: 15 maio 2008.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

HOWALTER, Elaine. Towards a Feminist Poetics. In: EAGLETON, Mary (Ed.). **Feminist literary theory**. New York: Basil Blackwell, 1986. p. 254–256.