

**COMPARTILHANDO SIMBOLOGIAS: OS CONTOS DE FADAS EM
A GAIOLA DE FERRO COMO INSTRUMENTO DE REESCRITURA HISTÓRICA**
Sharing symbolisms: fairytales in *A gaiola de ferro* as a means to rewrite history

Diego Ravarotto da Costa

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
ravarottodiego@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho se dedica a analisar a obra dramática da escritora canadense Anne Hébert intitulada *A gaiola de ferro* (2003) a partir do ponto de vista referencial, dando vazão às diversas conversas e interrelações encontradas entre a peça da autora e os contos de fada, mais especificamente a história de “A Bela e a Fera”, dentre outras. Levando em consideração que a obra de Hébert almeja reescrever a narrativa tornada mito da vida da quebequense Marie-Josephte Corriveau, atualmente reconhecida historicamente como uma assassina impiedosa e uma bruxa, buscamos entender de que forma a essência, assim como o formato e objetivos desse espécime da literatura infantil, servem aos propósitos de Hébert, permitindo uma reescritura da narrativa de Corriveau.

PALAVRAS-CHAVE: Anne Hébert; Contos de fadas; Literatura canadense.

ABSTRACT

This essay aims at analyzing a play written by the Canadian writer Anne Hébert, titled *A gaiola de ferro* (2003) from the viewpoint of considering it as a referential work of literature. There are a considerable amount of intersections and interrelations between Hébert’s work and fairy tales, more specifically “The Beauty and The Beast” [“A Bela e a Fera”]. Taking into consideration that this play has at its core the idea of rewriting the narrative of Marie-Josephte Corriveau’s life, a Québécoise woman nowadays seen as a ruthless murderer and witch, we intend to comprehend in which way the meaning behind fairytales, as much as its format and previous objectives, serve Hébert in her pursue of a rewriting of Corriveau’s history.

KEYWORDS: Anne Hébert; Fairytales; Canadian Literature.

Considerações iniciais

De modo a posicionar os pontos focais e estruturais desse artigo, buscamos auxílio nas considerações de Walter Benjamin em ensaio intitulado “Sobre o conceito de história”, no qual o autor produz duas imagens claras: a do “cortejo triunfal” e a do “dom dos historiadores”. Na primeira, nos apresenta a uma festa imbuída de alegrias se vista à altura da cintura de seus participantes, pois, ao baixarmos nossos olhos, tencionando acompanhar sua marcha, perceberemos que “os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo [...] Esses despojos são o que chamamos bens culturais” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Sendo assim, é a partir da barbárie, de um ataque, de um apagamento, ou melhor, do assassinato de outros, de suas vozes e de sua existência, que se constroem as bases de uma cultura. Os vencedores transmitem sua versão enquanto escondem os corpos dos que perderam.

Resta-nos, portanto, apelar ao “dom dos historiadores”, cedido, nesse caso, às mãos da escritora canadense Anne Hébert, responsável pela obra dramática *A gaiola de ferro* (2003), publicada originalmente em 1990 com o título de *La cage*, na qual é recuperada e revisada a trágica história de Marie-Josephte Corriveau, personagem histórica quebequense acusada injustamente e

julgada sem chances de proteção, o que a levou a se tornar mito, por ter sido aprisionada em uma gaiola de ferro após seu enforcamento para servir de lição ao povo local. Em outras palavras, Marie-Josephite foi a perdedora para o cortejo triunfal dos ingleses. Com sua obra, porém, Hébert usa do “dom de despertar no passado as centelhas da esperança” (BENJAMIN, 1994, p. 224) e recupera a voz calada de Corriveau, e o faz se aliando a uma literatura poucas vezes ouvida, mas bastante utilizada como meio de instrução ou, até mesmo, repercussão da cultura.

Os contos de fadas, popularizados na França do século XVII, um período de grandes indústrias e fábricas e cujo enfoque social era produzir força de trabalho, fosse ela masculina, feminina ou infantil, foram a peça que faltava para que se instituíssem os postos basilares do conceito clássico, talvez arcaico, de família: mãe, provedor e infantes. Em um momento no qual todos os constituintes da sociedade compartilhavam de um mesmo espaço, isto é, crianças e adultos “testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam [...] da vida pública [...] nas festas, guerras, audiências, execuções” (RICHTER, 1977, p. 36 apud ZILBERMAN, 2003, p. 36), algum tipo de restrição precisava surgir, mas uma lista de regras nunca é empolgante. A história de uma garota desobediente que quase acaba abocanhada por um animal antropomorfo e é salva por um forte caçador, isso, sim, parece interessante e define os mesmos limites e as mesmas consequências de uma lei explícita.

Tida muitas vezes como uma literatura menor ou relegada às margens do que é visado como literário, a literatura infantil, e seu papel instrutivo e pedagógico, não só em termos escolares, mas, sim, comportamentais, muitas vezes passa despercebida. Contudo, a realidade é que, assim como a literatura como um todo, os contos de fadas também tornam

evidente os estreitos laços existentes entre estratégias artísticas e comportamento social, entre formas convencionalizadas da percepção imaginativa e atitudes e valores preexistentes que, enraizados na prática social de uma sociedade patriarcal, objetivam o controle e a acomodação da mulher ao que esta sociedade determina como sendo “a sua verdade”, “o seu papel”, e “a sua esfera de atuação” (SCHMIDT, 1988, p. 123).

Com o conteúdo encontrado nos contos de fadas, então utilizados como um tipo de texto não necessariamente só para leitura, mas também para ensinamento, se entende o que é certo, o que é errado, o que faz um homem, uma mulher e, até mesmo, uma boa e obediente criança. Aos homens ficam relegados os papéis de herói, de caçador, de príncipe salvador. Às mulheres, o papel de princesa aprisionada, enfeitiçada, adormecida, mas sempre bela. E às crianças resta compreender todos esses papéis, pois além de serem guiadas por exemplos de inconsequência infantil que acarretam situações de quase morte, meninos e meninas logo passam a entender os postos que um dia terão de assumir.

A sociedade burguesa encontra então seu poder doutrinário nesses contos, aparelho ideológico responsável por preparar as crianças para a vida adulta, acostumando-as a conceitos como o do casamento, no caso das meninas, e do trabalho, no caso dos meninos. Os contos de fadas, portanto, ganham posição privilegiada, visto que se tratam da “expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (FRANZ, 1990, p. 9), o que garante sua efetividade em propagar e normatizar esses construtos sem o peso de uma doutrina *per se*. Este alcance da literatura infantil, assim como da literatura em geral, corresponde a ideia de que um texto literário, por se tratar de objeto construído cultural e socialmente, “não habita um mundo ideal, mas um mundo real do qual se alimenta e no qual atua, refletindo-o e interpenetrando-o e, assim, influenciando ideias, valores e ação” (SCHMIDT, 1988, p. 120). Entende-se, portanto, que a literatura é um artefato poderoso, sendo sua força capaz de reforçar as normas de uma dada sociedade ou, quando desejado, servir de modo a contestá-las.

Voltando aos anos 90, com a publicação de “*La cage*”, encontramos um mundo no qual os contos de fada não têm mais o mesmo papel, foram relegados ao plano de fundo de nossa

sociedade, sendo sempre lembrados, revisados, sofrendo releituras constantes pelo cinema e pela própria literatura, mas, além de muitas vezes nos afastarmos de seu material original, optando por histórias com pinceladas menos sombrias ou soturnas, também nos afastamos de seu poder de transmissão, afinal, poucos são aqueles que ainda acreditam em príncipes ou princesas. Talvez, apesar das fadas já terem perdido suas asas porque deixamos de acreditar, ainda acreditemos em bruxas, no entanto.

A bruxa Corriveau

Em “Teorias dos contos de fada”, capítulo do livro *A interpretação dos contos de fada* (1990), Marie-Louise von Franz fala de uma história disseminada em pequena cidade da Suíça, cujo enredo gira em torno de um homem muito velho e dono de um moinho que, em uma determinada noite, tem seus domínios invadidos por uma raposa. Ela, ao ver que o homem carrega uma arma em suas mãos, pede ao mesmo que não atire. Ele obedece e, ao voltar seu olhar novamente para o moinho, percebe que o mesmo passou a mover-se sozinho. Poucos dias após o ocorrido, o homem falece.

Segundo Franz (1990, p. 30), esta história, por se tratar de uma saga local, ainda carrega, em algumas versões, o nome do moleiro, não sendo ele somente “um moleiro” ou “um homem muito velho e dono de um moinho”. O ato de apagamento dessa identidade própria e sua troca por um artigo indefinido seguido de substantivos que carregam ideias bastante gerais, como homem ou mulher, menina ou menino, são características da estrutura de um conto de fadas. Ademais, explica a autor que

os grandes mitos podem decair com a civilização a que pertencem, e [...] os temas básicos podem sobreviver como temas de contos de fada, migrando ou então permanecendo no mesmo país. [...] Para mim os contos de fada são como o mar, e as sagas e os mitos são como ondas desse mar; um conto surge como um mito, e depois afunda novamente para ser um conto de fada (FRANZ, 1990, p. 33).

A história da moradora da *Nouvelle-France* Marie-Josephte Corriveau (1733-1763), parte integrante do folclore quebequense há anos, caracterizaria, portanto, uma saga local, já que seu nome, ou o título popularmente conhecido de “La Corriveau”, ainda se veem fortemente atados à história de seu trágico e injusto fim. Filha de Joseph Corriveau e Françoise Bolduc, Marie-Josephte é conhecida, no imaginário quebequense, como sinônimo de mulher ciumenta e destrutiva. Feiticeira nascida do amor passivo e próprio do feminino, se transforma em “La Corriveau” dado o desejo sexual e volúpia da mulher-demônio – faceta do feminino responsável por assombrar o imaginário dos homens (SCHMIDT, 1988, p. 121). Ao fim desse processo, se transmuta em um tipo de monstro, uma verdadeira viúva-negra que encontra prazer em assassinar seus dois – ou talvez sete – maridos.

Tendo se casado, primeiramente, aos dezesseis anos com Charles Bouchard, Marie-Josephte logo se vê viúva e, após algum tempo, vem a se casar novamente, dessa vez com Louis Dodier. Contudo, dois anos após a cerimônia, Dodier é encontrado morto em decorrência de uma sequência de golpes recebidos na cabeça (PRZYBYLSKI, 2010, p. 80). Dada a pressa da família de Corriveau em finalizar os procedimentos relativos ao enterro do marido, suspeitas surgem acerca de quem poderia ser o assassino (ou assassina) de Louis Dodier.

Importante ressaltar que a província do Quebec estava sob controle dos ingleses, responsáveis por conquistarem essas terras através de sangrenta disputa que se findou em 1760. Os pais de Marie-Josephte Corriveau, assim como ela, eram falantes de língua francesa, mas as autoridades que, em pouco tempo, decidiram por exumar o corpo de Dodier, eram de origem britânica e, conseqüentemente, tinham o inglês como língua materna, o que impossibilitava entendimento entre as partes.

Em 29 de março de 1963, Marie-Josephte Corriveau e o pai se tornam réus de um tribunal composto por doze oficiais ingleses. Joseph Corriveau é condenado ao enforcamento por homicídio, visto que constata desavenças entre o mesmo e seu genro. Ademais, descobrem que o senhor Corriveau é conhecido na província como “homem de temperamento bastante forte e afeito a brigas” (PRZYBYLSKI, 2010, p. 81). Sua filha, portanto, é tida como cúmplice, sendo sentenciada a receber sessenta chicotadas em praça pública e a ter uma letra M – relativa ao crime de assassinato–*murder* – marcada, com ferro quente, numa das mãos.

No entanto, o pai de Marie-Josephte faz novas revelações e é eximido de sua culpa, sendo sua antiga confissão vista como uma simples prova de adoração à filha e uma tentativa frustrada de salvá-la da forca. Marie-Josephte Corriveau confessa, por fim, ser culpada do assassinato de Louis Dodier e diz ter tomado tal decisão em razão dos maus-tratos infligidos sobre ela pelo marido. O ato teria sido cometido usando um pequeno machado, e os golpes, desferidos enquanto a vítima dormia. Sendo assim, afirma a pesquisadora Mauren Pavão Przybylski que, no dia 18 de abril do ano de sua condenação, após ser executada,

o corpo [de Marie-Josephte Corriveau] foi exposto numa espécie de gaiola feita de corrente e círculos de ferro, suspensa a um patíbulo erguido na Pointe-Lévy, próximo a um cruzamento. O corpo e a gaiola permaneceram expostos para quem quisesse vê-los até aproximadamente o dia 25 de maio (PRZYBYLSKI, 2010, p. 82).

A partir dessa imagem, isto é, a da morta e engaiolada Corriveau, verdadeiro “objeto cultural e operador de memória social na medida em que o mito perpassa todas as esferas da vida cultural e literária do universo que o originou” (PÔRTO, 2010, p. 135), merecendo, até mesmo, lugar cativo no folclore quebequense, é que Anne Hébert se propõe a escrever a peça *A gaiola de ferro* (2003). Nela, além de ter como objetivo recontar a história de Marie-Josephte Corriveau, satiricamente, criticando o tribunal inglês que julgou e condenou essa mulher francesa sem lhe dar o direito de um tradutor, Hébert também decide por contar a história de Rosalinda Crebessa. Esta, personagem fictícia que, juntamente com “La Corriveau”, serve de contraponto ao discurso hegemônico que toma corpo em João Crebessa, juiz e marido de Rosalinda, homem interligado ao destino de ambas as mulheres desde muito cedo. A partir da análise a seguir, portanto, almejamos apontar as interligações, referências e absorções encontradas na obra de Hébert que encontram sua origem nos contos de fada e o que constitui a singularidade dessa união.

Simbologias compartilhadas

Ao tratarmos de contos de fadas, faz-se necessário firmar o entendimento de que cada conto forma “um sistema relativamente fechado, composto por um significado psicológico essencial, expresso numa série de figuras e eventos simbólicos” (FRANZ, 1990, p. 10). Compreender o significado destes símbolos e a mensagem que se vê construída a partir de certas imagens, ou arquétipos, encontrados nesses contos permite que as transportemos e apliquemos a diferentes textos, sejam eles literários, publicitários ou até mesmo panfletários.

Os motivos para este transporte de imagens referenciais podem ser vários, porém, quando pensamos nos objetivos de Anne Hébert, que promete reconstruir a história de Marie-Josephte Corriveau e restituir sua identidade pós-disseminação e mitificação, pensamos que o caráter pedagógico dos contos de fadas, antes a serviço de um discurso pautado nos ideais da família burguesa, seja o seu principal aliado. Isso porque a autora busca a restauração da imagem distorcida de uma mulher que se viu refém de um discurso que é fruto, não só de uma cultura patriarcal, como também dos ideais de um colonizador.

Objetivamos, portanto, analisar algumas das relações apresentadas entre a obra de Hébert e os contos de fadas originais, observando de que modo a autora se serve dessas simbologias, ou

materiais essenciais, para questionar tanto a posição imposta à Ludivina Corriveau – versão literária de Marie-Josephte – quanto as ocorrências referentes à vida de Rosalinda Crebessa, visto que ambas se veem ligadas a um mesmo monstro, ou uma mesma fera. Dito isso, afirmo que nos ateremos com maior recorrência, nesta análise, ao texto da francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, escritora de *La Belle et la Bête*, comumente conhecido, em território brasileiro, como *A Bela e a Fera* (2016). Outras relações, caso possíveis ou necessárias, podem vir a evocar histórias além dessa.

A bela Rosalinda e a fera Crebessa

Em casa modesta, a qual se vê aprisionado após a perda de suas fortunas, um comerciante e seus filhos, três meninos e três meninas, vivem uma vida pacata. Os meninos são trabalhadores e ajudam o pai com os cuidados do campo, enquanto as meninas, por outro lado, vivem a discutir. As mais velhas, afeitas à vida com luxuosos vestidos e lindos bailes, se divertem zombando de Bela, a caçula “que dedicava a maior parte de seu tempo livre à leitura de bons livros” (LEPRINCE DE BEAUMONT, 2016, p. 23).

Frente à oportunidade de angariar certa quantia em dinheiro com a venda de móveis da antiga casa, o comerciante se encaminha até o porto somente para, assim, descobrir que toda a mercadoria havia sido apreendida, o que significava que não conseguiria nenhum dinheiro além do pouco que lhe restara. Antes de sair, porém, havia pedido às filhas que lhe dissessem o que desejavam que ele as trouxesse da viagem. As duas irmãs mais velhas, ainda magoadas pela perda da fortuna, pedem por lindos vestidos, enquanto Bela, considerando a bondade do pai em lhe perguntar, pede que somente lhe traga uma rosa que encontre pelo caminho, visto que sabia que o dinheiro que o pai houvesse de conseguir nem mesmo daria para os pedidos extravagantes das irmãs, tampouco para um terceiro presente (LEPRINCE DE BEAUMONT, 2016, p. 25).

Ao voltar da frustrada viagem, o pai se vê perdido em uma vasta floresta e encontra abrigo em um palácio, aparentemente, inabitado. Pela manhã, ao deixar o lugar, avista um caramanchão de rosas e, tentando arrancar uma para levar para Bela, é surpreendido por uma grotesca Fera que, dado o crime do homem, o condena à morte. A única saída viável dessa intempérie – problema inicial característico dos contos de fadas e que, de certa maneira, é responsável por garantir que a história se desenrole (FRANZ, 1990, p. 49) – seria que o comerciante escolhesse uma de suas filhas para tomar seu lugar e ser morta pela Fera.

Em seguida, segundo Marie-Louise von Franz (1990, p. 49), temos a peripetéia: sequência de altos e baixos que pode ser curta ou longa e que prende o interesse do leitor até que se alcance o grande clímax da história. Primeiramente, Bela se oferece para tomar o lugar do pai, tendo em vista que fora seu pedido que o colocara nessa posição. A garota se encaminha até o castelo preparada para ser morta pela Fera, mas, chegando lá, se descobre na posição de rainha e dona da casa, sendo muito bem tratada pela dita Fera que, dia após dia, a pede em casamento. Em um primeiro momento, a horrenda aparência da Fera impede Bela de amá-la, porém, após algum tempo no castelo, a garota se afeioa ao monstro, desenvolvendo certa amizade. Este é o motivo pelo qual a Fera acaba por permitir que Bela visite sua família por uma semana, mas não sem antes avisá-la de que, caso não retorne dentro do prazo de oito dias, “sua pobre Fera morrerá de desgosto” (LEPRINCE DE BEAUMONT, 2016, p. 35).

Bela retorna para a casa da família. Todos ficam muito felizes em revê-la, a não ser pelas irmãs mais velhas que, ao escutarem todas as histórias de como era bem tratada e como tinha belos jantares e lindos vestidos, desejam impedi-la de voltar, garantindo, assim, a raiva da Fera que, contrariada, viria a matar sua irmã caçula. Bela é enganada pelas artimanhas das irmãs e fica por mais de oito dias. Nota, porém, que sente muita falta do convívio com a Fera e se vê apaixonada pelo monstro. Sendo assim, retorna para o palácio, mas não encontra o amado em nenhum lugar. Após algum tempo, acaba por encontrar o grande animal estirado sobre o gramado fazendo promessas de morrer de inanição em razão da falta que sentia de “Bela”. Ela, então, decide por

beijar o ser horrendo e, com essa última prova de amor, o transforma em um lindo príncipe. Como é costumeiro, eles se casam e os malfeitores, nesse caso, as irmãs de “Bela”, são punidos. Transformadas em estátuas vivas, as irmãs da garota são obrigadas, pela mesma fada que enfeitiçara o príncipe, a enfeitarem o palácio do casal, tendo de presenciar a felicidade da irmã até que repensem seus erros.

Contudo, a Rosalinda de Hébert, amplamente inspirada na “Bela” de Beaumont, apesar de liberta ao final de sua história, não encontra essa mesma felicidade em seu casamento com o juiz João Crebessa. Presa em sua gaiola de ouro, por sobre a qual surge “uma linda mansão de pedras rosa, com janelas e portas fechadas e aldrava de cobre sobre a porta” (HÉBERT, 2003, p. 39), Rosalinda está também nos confins da Fera, e essa tem aparência humana, não é grotesca, mas seu coração é pobre e contaminado pelo ódio.

Voltando à cena introdutória da peça, composta de um prólogo e três atos, observamos enquanto fadas, tais como as da história de “A Bela Adormecida”, constroem a personalidade e as desditas que ambas, Rosalinda e Ludivina, virão a enfrentar em suas vidas. Guardaremos as características de Ludivina para análise subsequente e nos ateremos, neste momento, ao que é dito sobre Rosalinda.

As fadas negras e brancas se organizam de modo a, alternadamente, imbuírem a menina com variadas características, compondo-a tanto de trevas quanto de luz. Alinhadas e prontas, desenham o seguinte ser humano: menina soberba e orgulhosa, apegada ao luxo, e de pele branca e bela; mulher condenada à resfriados constantes e cujo ouro verá apreendido nas mãos de avaro marido; mulher que, com grande facilidade, compreende as leis da física e as normas matemáticas, mas que justamente por seu gênero terá de esconder esse conhecimento nos babados de seus vestidos de baile; garota afeita aos bailes e que, apesar de dançar belamente, se verá presa a dores terríveis sempre que o fizer; é capaz de cantar belas músicas, mas também é facilmente maculada por cada nota tocada; por fim, garantem que será mulher realmente muito inteligente, mas que a gaiola de seu amante a manterá afastada de qualquer local onde poderia compartilhar seus conhecimentos com outros. É uma mulher, ao fim e ao cabo, integralmente humana, desde os seus traços até as amarras que a prendem, ligada a um homem e a uma sociedade que corrobora e apoia seu aprisionamento, fingindo não ver que, por detrás do castelo e das pompas, se esconde uma gaiola dourada.

Essa é Rosalinda Crebessa, visão distorcida, mas ainda fiel, à “Bela” de Beaumont que, assim como a primeira, foge dos estereótipos da heroína dos contos de fada, usualmente passiva e dependente dos atos de um príncipe cuja única missão é salvá-la de uma torre ou do sono eterno. A “Bela” de Beaumont trespassa o véu de entorpecimento e toma as rédeas da situação, se oferecendo como presa da Fera, de modo a garantir a continuidade de sua família, fortemente ancorada em seu patriarca, o comerciante.

Rosalinda Crebessa, no entanto, apesar de carregar consigo todos os mesmos atributos da personagem de Beaumont, se encontra em um mundo que, apesar dos detalhes fantásticos, vive, por grande parte da história, sobre as normas da sociedade e da cultura de sua época e não de um mundo em mesclas com o fantástico. As fadas já não importam quando, apesar da magia, os conhecimentos, riquezas e determinação de Rosalinda são podados por Crebessa que, na obra de Hébert, representa “um cúmplice das regras do patriarcalismo e impõe o seu poder para silenciar [ambas] as mulheres” (PÔRTO, 2010, p. 139), visto que deseja impor suas regras também sobre Ludivina.

Tendo em mente que os contos de fada não são míseras narrativas, mas sim de “uma única mensagem com muitas facetas” (FRANZ, 1990, p. 24), podemos descrever a obra de Hébert como uma das facetas do conto “A Bela e a Fera” (2016), visto que não compreende a mesma moral. Enquanto o texto original discorre a respeito de um encontro amoroso, apesar de resultar em desencontro inicial “por haver algo de repulsivo, animalesco ou indomado em um dos membros do casal – geralmente no homem” (CORSO; CORSO, 2006, p. 129), deve ser enfrentado de coração aberto pois, em algumas ocasiões, o que se esconde por sobre o feio exterior é um amante carinhoso

e amável, a história de Hébert toma a rota contrária. Baseando-se, talvez, na versão cinematográfica do conto, produzida pelos estúdios Disney, a “Fera” de Hébert toma as feições de Gastão e não do príncipe enfeitiçado, demonstrando, a partir dessa troca de papéis, que feições agradáveis podem esconder, em seu interior, as garras de um amante controlador e autoritário.

Os laços que permitem, portanto, que Crebessa trate Rosalinda da maneira como o faz resultam de dois grandes símbolos: o do anel e o da gaiola de ouro. Claras referências ao ato do casamento, esses dois objetos garantem a união do casal, confirmando para Rosalinda que “um destino de jóia e flor tem um preço: a jóia é trancada no cofre, a orquídea fica encerrada na estufa: *segurança é cadeia*” (SILVA, 1985, p. 69, grifo da autora).

O casamento de Rosalinda e João Crebessa ocorre no início do primeiro ato e é narrado por um coro de convidados que, ao final da primeira noite de núpcias do casal, proclama:

Ai! Ai! Ai!
A noiva perdeu seu sobrenome e sua coroa,
Pelo melhor e pelo pior,
Até que a morte os separe
Tornou-se Lady João Crebessa
(HÉBERT, 2003, p. 38)

Após essa ocorrência, portanto, as personagens têm seus destinos unidos em matrimônio e, diferentemente do homem, que ganha as riquezas da esposa e, de certa forma, se torna dono de seu corpo, a mulher se vê despida não só de suas vestes, como de sua identidade, visto que perde o seu sobrenome. Um grande símbolo dessa união, em contexto extraliterário, é a aliança: objeto circular e perfurado que deve ser disposto no dedo anelar e, preferencialmente, nunca retirado. No entanto, será que esse artefato, responsável por pressionar as carnes de um dedo, serviria somente como símbolo de amor eterno? Nos propomos, portanto, a partir dessa análise, a trazer à tona uma “rede de associações às quais as imagens arquetípicas [e símbolos] estão interligadas” (FRANZ, 1990, p. 9).

Pensemos, portanto, que o anel, além de significar o infinito, por se tratar de um círculo sem fim, também pode representar a ideia de um “círculo vicioso” no qual os envolvidos veem-se presos e atados uns aos outros, mesmo que involuntariamente. A imagem do anel, portanto, é de uma conexão eterna, mas também de prisão, podendo “significar uma aliança com o parceiro, mas também uma algema – é por isso que algumas pessoas tiram-no e o guardam no bolso quando viajam” (FRANZ, 1990, p. 94), almejando, assim como quem vira ou baixa o retrato de um familiar muito querido quando decide fazer algo demonizado por eles, se livrar do peso daquela responsabilidade e, assim, se libertar do compromisso eterno.

Na peça, Hébert nunca remete ao uso de uma aliança pelos noivos, sendo o relacionamento de Rosalinda e Crebessa simbolizado pela gaiola de ouro na qual a mulher está aprisionada e pela chave que o juiz carrega consigo a todo momento. Característica interessante acerca do primeiro símbolo é a sua coloração dourada que, segundo o que nos traz Marie-Louise von Franz, se vê conectada às ideias de algo “imortal e transcendental que supera a existência efêmera [...] e qualquer coisa que tenha sido feita de ouro é vista como tendo uma qualidade eterna” (FRANZ, 1990, p. 96). Logo, parece lógico que o anel de casamento, símbolo de união eterna, seja, assim como a gaiola de Rosalinda, feito de ouro, o mais duradouro dos metais.

Partamos, então, para a análise de mais duas imagens, essas mais diretamente ligadas à personagem João Crebessa. A primeira é a da rosa, que além de estar presente no nome de sua esposa, faz também parte do texto de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. No conto original, a “Fera” e o pai de “Bela” brigam em razão do roubo de uma rosa do caramanchão do monstro, porém, é importante lembrar que, no dia anterior a este, o comerciante tem recepção calorosa acompanhada de grande banquete e roupas novas. Portanto, porque o anfitrião ficaria tão irritado em ceder ao comerciante uma simples rosa?

Isso se explica, segundo algumas leituras, graças à palavra “deflorar”, que teria provindo do latim *defloresco* e que chega às línguas neolatinas como sinônimo da perda da virgindade (CORSO; CORSO, 2006, p. 136). Assim, a discussão entre o comerciante e a “Fera” ganha proporções edípicas, mostrando uma disputa entre dois homens pela honra de deflorar uma menina. No contexto da obra de Hébert, Rosalinda traz a rosa em seu nome e, como manda o figurino, tem suas pétalas, ou roupas, retiradas pelo marido, João Crebessa. No entanto, na obra de Hébert, a perda parece não se ater somente à virgindade da moça, mas também aos seus desejos e virtudes, todos roubados ou cerceados por Crebessa que, diferente da “Fera” de Beaumont, priva a esposa de acessar a biblioteca, pois toda “ciência em contato com vosso pequeno cérebro só pode transformar-se em fantasias e quimeras” (HÉBERT, 2003, p. 78).

A outra imagem é a da chave que, sempre sob controle de Crebessa, além de figurar como imagem fálica, é objeto característico daqueles que são conhecedores de todos os segredos e, por isso, capazes de iniciar os outros – ou, nesse caso, as outras. Consumido por uma ilusão de poder e por um ar de superioridade, Crebessa só é vencido pelo amor de Jacinto por Ludivina, visto que a entrega de Rosalinda não tem o mesmo resultado que a da “Bela” de Beaumont, já que o caráter animalesco e monstruoso de Crebessa não provém de feitiço, mas sim de sua essência humana.

O belo Jacinto e a fera Corriveau

Tendo em mente que a narrativa de Ludivina Corriveau, como trazida por Hébert em *A gaiola de ferro* (2003), adquire contornos de contos de fada – ou saga local –, pensamos que, ao reconstruir e dar voz à *La Corriveau*, a autora monta uma história sobre como “uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida [...] dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa” (BETTELHEIM, 2007, p. 15). Esta ideia, porém, se vê verdadeira para Ludivina, mas não para Marie-Josephte, que acabou sendo condenada injustamente.

Diferentemente do pai de Marie-Josephte que, segundo as informações históricas, teria feito novas revelações e assim teria escapado do enforcamento e condenado a própria filha, Jacinto permanece fiel ao que conhece – e ama – da personalidade de Ludivina. Por não fraquejar e, ao fim, confessar para todos, inclusive Crebessa, que ama a mulher que todos conhecem como feiticeira e assassina, o pintor consegue vencer o ódio do impassível João Crebessa, levado à morte graças a um ataque fulminante do coração. Apesar de não beijar Ludivina, como faz “Bela” com a “Fera”, Jacinto em muito se assemelha à personagem de Leprince de Beaumont.

Adotamos, portanto, os conceitos de *animus* e *anima*, como explicitados por Marie-Louise von Franz em *A interpretação dos contos de fadas* (1990), que correspondem, grosso modo, ao espectro masculino encontrado em cada mulher e ao espectro feminino encontrado em cada homem, respectivamente (FRANZ, 1990, p. 109). Essas imagens masculinas e femininas se veem refletidas no comportamento desses indivíduos, influenciando, inclusive, suas escolhas com relação àqueles que irão vir a amar. A partir dessas ideias, então, é que buscamos esgotar as imagens da “Bela” e da “Fera”, na obra de Anne Hébert, imaginando de que forma poderíamos realizar o caminho inverso, relacionando Jacinto à “Bela” e Ludivina à “Fera”. Para tanto, partiremos da análise de cena pertencente ao segundo ato em que os personagens se põem a conversar sobre seu relacionamento.

Jacinto constantemente contrapõe a visão que as pessoas da província têm de Ludivina e que se constrói também a partir do acidente ocorrido no ritual das fadas, no qual um enxame de fadas negras se apossa de Ludivina, contaminando-a com atributos que vão desde a magreza extrema e a pele negra, que acabam por lhe relegar posição marginal nessa sociedade majoritariamente branca, até a impossibilidade de carregar filhos em seu ventre. Encontrando Ludivina a se banhar em um riacho, Jacinto pede permissão para dispor sua tela nas terras da solitária mulher em virtude da flora do local que lhe parecia adorável. Os dois acabam por se ver diariamente, até que, em determinado momento, Jacinto pede que Ludivina permita que ele pinte um quadro de seu rosto.

Após diversas recusas por parte de Ludivina, o pintor questiona: “E se eu te dissesse que és bela e boa como a lavanda nos campos?” (HÉBERT, 2003, p. 83). Ludivina recusa seu elogio com veemência, insinuando que ele provavelmente estaria observando-a através de um espelho deformador, tais como os encontrados em feiras e parques de diversão.

No texto de Leprince de Beaumont, ocorre conversa bastante semelhante entre a “Bela” e a “Fera”, na qual este desabafa, dizendo que “além de ser feio, não tenho inteligência; bem sei que não passo de um animal” (LEPRINCE DE BEAUMONT, 2016, p. 33). A resposta de “Bela” à autodepreciação da “Fera” se atém, porém, ao que ela percebe ser sua essência. Diz que graças à sua bondade e generosidade, a monstruosidade que tanto o envergonha passa quase despercebida, e afirma: “Há muitos homens mais monstros que o senhor [...] e prefiro o senhor com sua feiura àqueles que, sob a pele humana, escondem um coração falso, corrompido e ingrato” (LEPRINCE DE BEAUMONT, 2016, p. 33).

Assim como “Bela”, Jacinto vê através do véu da construção social – ou feitiço – que transmuta a imagem desses seres incompreendidos em animais monstruosos. Ambos personagens buscam aquilo que lhes completa: “Bela”, personagem decidida e inteligente, encontra em homem sensível e protetor o conforto e acolhimento que, em sua antiga casa, era somente dado para as outras filhas; Jacinto, pintor delicado e preocupado com a essência não só das cores, mas também dos seres que o cerca, busca na forte e determinada Ludivina a verdade que, há anos, tenta trazer à tona com suas pinturas.

Esses dois encontros, tanto entre a “Bela” e a “Fera”, quanto entre Jacinto e Ludivina, são retratos do amor que é símbolo da eternidade e não do círculo vicioso, como observado no caso de Rosalinda e Crebessa, no qual os anéis se tornam grilhões e os abraços se transmutam em grades numa gaiola. As aparências são tema central na escrita de Hébert, seja ao restituir a imagem de *La Corriveau* ou ao se permitir tratar do desprendimento necessário para que o amor prevaleça, desconstruindo, assim, o monstro exterior e exterminando aquele que se esconde sob uma bela pelagem.

Considerações finais

Partindo de um tipo de contrauso do caráter pedagógico e doutrinário dos contos de fada, Anne Hébert nos fornece uma obra que recapitula os passos de Ludivina Corriveau, ou melhor, de Marie-Josephite, desde os primórdios de sua infância, agora assombrada por desditas desde muito cedo, desditas que, apesar de partirem das mãos de belas fadas, parecem tão reais quanto a da história oficial: ser uma mulher negra e incapaz de gerar herdeiros em uma terra na qual o feminino é visto como receptáculo de primogênitos pela grande maioria dos homens é razão suficiente para a marginalidade dessa personagem. Perder o marido em um acidente e abrigar os pobres e também marginalizados em sua casa fortalece seu ostracismo, passa a ser bruxa e monstro, mulher que repulsa, que ofende por simplesmente existir. E então o grande erro que sela o que talvez pudesse ser seu fim: negar os avanços de um juiz inglês, casado com outra mulher sentenciada, essa sem nem mesmo ter passado por um tribunal.

Após esta análise, podemos concluir que, em *A gaiola de ferro* (2003), Hébert faz uso constante do material essencial e das simbologias produzidas nos contos de fada, em caso específico, do texto de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Não acreditamos, contudo, que se esgotam por aqui essas referências, mas, sim, que, até certo ponto, é bastante contundente, a escolha de Bela como a imagem quase que central desse compilado referencial. Isso porque, ao carregá-la para o epicentro de sua peça, Hébert também põe em pauta temas como o da importância de se questionar as aparências, o fato de que nem sempre é a beleza que guarda consigo a luz, tampouco é a monstruosidade que leva consigo as trevas. Imagens, enfim, podem ser distorcidas, feitiços nem sempre são magias antigas, mas, sim, discursos arcaicos e imbuídos de uma carga cultural que é fruto da barbárie, que ainda se regozija em espezinhar os que perderam.

Pintando “La Corriveau” com novas cores – o que realiza com a ajuda de Ludivina e de Jacinto – Hébert é capaz de dispor em sua mira estereótipos construídos séculos atrás e de questionar um mito que tem impacto até hoje no folclore quebequense, no qual Corriveau permaneceu como retrato de uma mulher-demônio, um “repositório do mal que ameaça a estabilidade e a racionalidade do mundo dos homens” (SCHMIDT, 1988, p. 122). E faz isso a partir de outros mitos, de outras histórias fantasiosas, mas também dotadas do poder da permanência e da transmissão, fazendo da literatura não só uma biblioteca de textos que aprisionam e condenam, que em suas bases sexistas e generificadas apontam papéis para uma vida toda, mas também recheada de estantes de livros dispostos a revirar o que já foi dito e inscrito na cultura, de levantar os corpos do cortejo triunfal e fazê-los reviver com voz forte e certa, o título simplificado de “perdedoras” já não lhes basta. Fruto da necromancia mais forte, a da preservação das histórias (ou às vezes de uma necessária reescritura histórica), Bela, Ludivina, Marie-Josephte e Rosalinda acabam por serem facetas de um único ser, adornado pelas pompas da passividade, mas dotado de revolta. As essências da bela e da fera assumem, enfim, um só corpo, e ele é de uma mulher.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.
- HÉBERT, Anne. *A gaiola de ferro*. Tradução de Nubia Hanciau. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie; VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne Barbot de. *A Bela e a Fera*. Tradução de André Telles. Prefácio de Rodrigo Lacerda. São Paulo: Zahar, 2016.
- PÔRTO, Lilian Virginia. Reconstruindo a memória: o retorno do mito da Corriveau em *La cage*, de Anne Hébert. *Signótica*, v. 22, n. 1, p. 131-149, jan./jun. 2010.
- PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. A figura feminina e o estereótipo da maldade: o exemplo de “La Corriveau”. *Anuário de Literatura*, v. 15, n. 2, p. 79-94, jul./dez. 2010.
- SILVA, Carmen da. *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e Literatura. In: SCHÜLER, Donald et al. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988. p. 117-145.
- ZILBERMAN, Regina. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003. p. 33-59.