
**DE CHARLES PERRAULT A ANGELA CARTER: UMA RELEITURA
DA PERSONAGEM CHAPEUZINHO VERMELHO NO CONTO “A
COMPANHIA DOS LOBOS”.**

**FROM CHARLES PERRAULT TO ANGELA CARTER: A VERSION OF
LITTLE RED RIDING HOOD IN “THE COMPANY OF WOLVES”.**

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro¹

Alexander Meireles da Silva²

RESUMO: Este trabalho fará um recorte no conto “A companhia dos lobos” da escritora inglesa Angela Carter, tendo como suporte teórico textos de autores que pontuaram relevantes análises críticas a respeito da inserção feminina em vários campos da sociedade contemporânea. Daí que temas como gênero, identidade, feminismo e comparativismo serão de fundamental importância para este trabalho, que se pretende analítico e não conclusivo. Portanto, teremos alcançado nossos objetivos na medida em que conseguirmos problematizar a questão feminina não somente pelo viés da escrita das mulheres, mas imbricada a outros temas que são de fundamental importância para pensarmos a condição feminina pós-moderna.

Palavras-chave: Gênero – identidade – literatura erótica

ABSTRACT: This work will make a cut in the short story "The Company of Wolves" by the English writer Angela Carter having as theoretical support texts of authors who presented interesting critical analyses regarding the inclusion of women in various fields of our contemporary society. Hence, issues such as gender, identity, feminism and comparativism will be of fundamental importance to this work intended to be analytical and not conclusive. Therefore, we will have achieved our goals once we can problematize the female question not only through the perspective of women's writing, but intertwined to other themes that are crucial to think the feminine postmodern condition.

Key words: gender – identity - erotic literature

¹ Mestranda em Letras e Linguística- UFG- Brasil. fabiana_bellizzi@yahoo.com.br

² Doutor em Literatura Comparada (UFRJ). Professor Adjunto do Departamento de Letras da UFG. Brasil. Prof.alexms@gmail.com

Introdução

Levantar análises sobre narrativas literárias escritas por mulheres requer um cuidado especial na medida em que tendemos a cair em certas armadilhas, a saber: escritoras femininas necessariamente trazem em sua tessitura textual temas ligados à questão feminina como igualdade entre sexos, feminismo, discriminação sexual? Podemos dizer que existe uma escrita genuinamente feminina e diferenciada da escrita masculina? A questão do gênero fica latente na escrita feita por mulheres?

Estas questões nortearão este trabalho e se tornarão nosso principal desafio na medida em que conseguirmos nos desvencilhar destas armadilhas. Em princípio, podemos afirmar que a escrita feminina se diferencia da escrita masculina porque todos os escritores, sem dúvida alguma, possuem sua escrita personalizada, sua autoria. Isso independe do gênero. Felizmente.

Aliás, a questão do gênero pode estar ou não presente em narrativas literárias tanto de autores quanto de autoras, desde que se tenha foco na questão. No caso específico deste artigo precisaremos fazer, sim, algumas incursões à teoria do gênero que nos darão respaldo para melhor analisarmos certas passagens do conto de Angela Carter em análise. Recorreremos não só à questão de gênero, bem como às outras questões presentes no conto como feminismo, identidade e comparativismo. Questões que são recorrentes na escrita de Carter, mas que não necessariamente a incluem no *hall* de escritora feminista, pois isto restringiria uma obra que abarca temas vários de nossa inserção nas sociedades atuais, tanto em relação às mulheres como em relação aos homens. Afinal, como bem destaca Vivian Wyler sobre a autora no prefácio da coletânea *O quarto do Barba-Azul* (1999), “O que Carter busca em suas provocantes reinterpretações é uma mulher que possa usar a razão e os

sentimentos de igual maneira, que não tenha que ser necessariamente piedosa, compassiva, amorosa (...)" (WYLER, 1999, p.xvi).

O que podemos afirmar com bastante segurança a respeito da escrita de Carter é sua instigante releitura dos clássicos contos de fada. Não por acaso que selecionamos o conto "A companhia dos lobos" por trazer a personagem Chapeuzinho Vermelho não mais revestida da maneira imaculada e casta própria da sociedade medieval, porém uma nova Chapeuzinho Vermelho que busca prazer sexual e tem suas próprias vontades e opções. Trata-se de uma releitura que nem de longe lembra a ingenuidade dos antigos contos de fadas, mas que ainda traz certos arquétipos que nos fazem pensar sobre alguns ritos de passagem como perda da virgindade, entrada no mundo adulto, dentre outros.

Indubitavelmente esta é a marca de Angela Carter que será posta em relevo com bastante frequência neste trabalho: sua predileção pelos contos de fada e a adaptação que ela faz destas histórias à luz do nosso mundo atual, com toda sua diversidade, problemas e angústias. Não só das mulheres. Dos homens também.

De Grimm a Carter: Chapeuzinho Vermelho atravessa séculos

Em 1979 Angela Carter lança uma coletânea de contos inspirados em clássicos contos de fada da literatura europeia, a obra *O quarto do Barba-Azul*. Uma obra que, na opinião de críticos como Margaret Atwood, seria a obra-prima de Carter (WYLER *apud* ATWOOD, 1999, p. xii). Chama atenção, nesta obra, a forma como as personagens são apresentadas: mocinhas que se transformam ora em heroínas ora em vilãs, homens-lobisomens que cedem aos encantos femininos, mulheres em busca de prazer desvinculado de amor, além de uma forte carga sexual e erótica que permeia a maioria dos contos.

Há que se destacar o momento no qual a obra fora publicada: final da década de setenta do século passado. Um período onde se esvaeceria todo o excesso e exagero em relação às drogas e sexo das décadas de sessenta e setenta, principalmente por causa do alarde que se faria quando a Medicina descobre os primeiros casos de aids. Período, também, bastante emblemático no que tange aos movimentos sociais que acontecem em várias partes do mundo.:

Em plena marcha contra a pornografia, no final dos anos setenta, quando as feministas londrinas sugeriam a radical oposição à utilização do corpo da mulher para a excitação masculina e provavam que a pornografia era uma entre tantas formas de dominação,

Angela Carter saía com a ideia de que o problema da pornografia não estava aí, mas em seu reacionarismo. (WYLER, 1999, p. xv)

Pontuamos, aqui, um tema que gera controvérsias e discussões acaloradas nos meios acadêmicos: qual o limite entre o pornográfico e o não-pornográfico? Existe uma linha delimitadora que possa separar obras pornográficas daquelas que não as são? Literatura e pornografia: é possível este encontro?

Durante muito tempo o conceito de pornografia fora utilizado indevidamente, ou melhor, não se focalizou naquilo que realmente seria considerado como pornográfico. Por volta do século XIX, na Inglaterra, obras de arte, textos literários, condutas pessoais, enfim, tudo que não fosse moralizante ou perturbasse a mente das pessoas seria considerado pornográfico. Uma ideia bastante subjetiva e carregada de ambiguidade: como provar que a intenção do artista seria a de corromper a moral vigente? Quais os critérios utilizados? Como bem pontua Lucia Castello: “(...) nem mesmo as obras do escritor irlandês James Joyce (hoje mundialmente conhecidas), passaram pelo crivo da censura inglesa.” (BRANCO, 1987, p. 17). Os americanos, por outro lado, são um pouco mais pontuais porém ainda mantêm uma certa castidade: “De acordo com a justiça americana da época, eram considerados pornográficos quaisquer assuntos ou coisas que exibissem ou representassem visualmente (ou verbalmente) pessoas ou animais mantendo relações sexuais.” (BRANCO, 1987, p.17)

Hoje, pouca coisa mudou. Os Legisladores continuam imprecisos quanto aos limites entre erótico e pornográfico. Ressalta-se muito a questão da moral, dos corretos valores e normas de conduta, porém não há um consenso quanto ao que realmente seja pornografia. Alguns distinguem erotismo e pornografia vinculando-os diretamente à sexualidade: tudo que for sexo implícito delimita-se no território do erotismo; e o que for explícito insere-se no território do pornográfico. Sendo assim, um casal que esteja praticando ato sexual em público se insere nos limites da pornografia, a menos que o ato seja praticado sob os lençóis? Quem não se lembra da clássica foto de John Lennon e Yoko Ono na década de oitenta do século passado, nus, deitados em uma cama, chamando atenção das pessoas para a paz? Como bem observa Jesus Antônio Durigan em *Erotismo e literatura* (1986), destacamos que:

(...) através de um processo de mesmificação, tentou-se no passado e procura-se ainda hoje anular as exceções e identificar as diferenças a partir de pontos de vista predeterminados. Tenta-se, assim, uma mudança de máscara para não alterar a cena e perpetuar o espetáculo do controle. A relação entre prefixação de espaços para a representação sexual e o comportamento pelo menos ambíguo das metalinguagens

obligou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, do não-dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas.” (DURIGAN, 1986, p. 10)

Poderíamos, então destacar uma das diferenças entre pornografia e erotismo. As partes íntimas de nosso corpo são pornográficas? Não, porém sua exibição em revistas com milhares de exemplares à venda, sim. Um casal praticando ato sexual configura-se como pornográfico? Não, porém a venda deste “amor” nas prateleiras de lojas com o mero objetivo do lucro, sim. Isso sem falar na exploração sexual de mulheres, crianças, no comércio de pessoas, na pedofilia, e tantos outros absurdos e explicitações que não chegam mais a escandalizar as pessoas. Isso sim é imoral e fere as “normas de conduta e bons costumes”. De acordo com Octavio Paz, “(...) o erotismo transformou-se num departamento da indústria da publicidade e num ramo do comércio.” (PAZ, 1994, p 143)

Assim é a pornografia: paga-se um valor por uma dose razoável de prazer. Uma obra de arte propaga um valor pelo puro caráter prazeroso nela embutido, e não pelo caráter comercial. Ainda que precisemos desembolsar uma quantia para aquisição de um livro ou ingresso para uma peça de teatro, por exemplo, a arte erótica não está imbuída de uma essência comercial unicamente, ao contrário da pornografia.

Mais uma vez cairemos em outro pernicioso ciclo de questionamentos: o que seria arte e não arte? Uma revista em quadrinhos, por exemplo, (considerada por muitos críticos contemporâneos como literatura) que conte uma história erótica seria pornográfica, uma vez que se destina à venda de milhares de exemplares? Branco nos fornece interessantes pistas que podem nos esclarecer os domínios do pornográfico e nos fazer retornar às análises das obras de Carter: “(...) embora as definições de pornografia sejam, na maioria das vezes, normativas, (...), o material pornográfico parece, de fato, veicular um conteúdo específico que o diferencia do material erótico” (BRANCO, 1987, p.20).

São estas normas, definidas e aplicadas pelos sistemas de poder, que delimitam o terreno do pornográfico. Não à toa que os regimes autoritários sempre repudiaram o erotismo e tudo que fosse manifestação de Eros – a força subversiva, contestadora e anárquica das metades encontradas sujavam a bandeira da ordem estabelecida, por isso que esses governos sempre tiveram um espaço reservado para a presença da pornografia, pois, a seu modo, ela mantém as coisas como devem ser. O poderoso ser andrógino original, rotundo, com dois

genitais, quatro pernas e quatro braços que nos remete à figura da mulher grávida precisa ser banido de cena.

Curioso perceber como o material pornográfico (filmes, livros, lojas) insulta as mulheres e coloca os homens em posição privilegiada – mais vale a quantificação do que a qualidade, ou seja, o tamanho do pênis e o número de ejaculações é o que importa: “(...) é necessário acreditar no domínio e superioridade masculinos para gozar com a mocinha eternamente submissa, ao lado do macho autoritário e insaciável (...)” (BRANCO, 1987, p.23).

Daí que a pornografia faz com que as pessoas compactuem de suas normas, ideias e convicções que vão sempre ao encontro das ideologias subjacentes. Afinal, as normas sempre ditaram que mulheres são submissas, homens comandam a cena pública, esposas devem ceder aos mandos dos maridos, enfim. Há que se notar que a pornografia reforça relações desiguais nas quais as minorias sempre deverão se calar. A respeito das ideologias que dão suporte à pornografia, Branco muito apropriadamente coloca que:

Tal ideologia, além de reproduzir e manter os valores de uma sociedade hierarquizada, e de insistir na parcialidade das relações, ainda exclui e subjuga o elemento feminino, que deve ser mesmo temido nessas sociedades, já que, (...) ele se circunscreve aos domínios de Eros por sua capacidade natural de reviver a “androginia”, a totalidade, a “redondez” prometida pelo deus. (BRANCO, 1987, p.29, grifos da autora)

Ao contrário do amor erótico, que subverte a ordem, a pornografia contribui no sentido de manter o *status quo*. Em alusão ao mito da androginia, a pornografia reforça a bipartição dos seres: o sexo pago, o prazer vendido nas prateleiras proibidas para menores das locadoras de filmes, o gozo superficial e solitário, as bonecas infláveis, enfim, “(...) ao invés de subverter a ordem, a pornografia preserva-a e até enobrece-a.” (BRANCO, 1987, p. 28).

Segundo o mito da androginia³, antes do surgimento de Eros a humanidade era composta por homens, mulheres e andróginos. Os andróginos, seres compostos por dois genitais, quatro pernas, quatro braços e duas faces, possuíam, por isso, uma fortaleza e poder a ponto de desafiar os deuses. Como castigo, Zeus corta-lhes ao meio. Divididos, numerosos e enfraquecidos tornam-se úteis para servirem aos deuses:

Após essa divisão, os novos seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes. Quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre. E daí se originou Eros, o

³ Ver a obra *O que é erotismo*, de Lucia Castello Branco. Ao final deste trabalho serão feitas as devidas referências à obra.

impulso para recompor a antiga natureza e restaurar a antiga perfeição.” (BRANCO, 1987, p.10)

O mito da androginia destaca dois pontos fundamentais que derivam desta noção do movimento de Eros a favor da plenitude, como atesta Lucia Castello Branco. O primeiro se refere ao poder atribuído a Eros, capaz de unir seres bipartidos, restaurando, ainda que por segundos, a antiga perfeição e dotando-os mais uma vez de força e poder. O segundo aspecto está naquilo que surge após a bipartição: fraqueza e servidão dos bipartidos àqueles que detêm o poder. Notamos, aqui, a importância da pulsão erótica, capaz de unir e fortalecer pessoas e sociedades.

Infelizmente a história dos povos e nações nos mostra que organismos fortes, unidos e seguros tendem a ser rechaçados pelos que detêm o poder. Se não rechaçados devem ser enfraquecidos. Algumas armas utilizadas são mais explícitas, como a tortura e a violência física. Outras armas são mais “refinadas”, como por exemplo, o aniquilamento da cultura e do saber de uma sociedade, o fornecimento de uma educação medíocre, a repressão sexual, enfim, deve-se banir o Eros mobilizador, aquele que une, reaviva e suscita o encontro. Daí que a repressão sexual se configure como a forma mais refinada de deter Eros, pois, segundo Paz, “O sexo é subversivo.” (PAZ, 1994, p.17)

Sendo a arte um dos componentes que nos possibilita uma evasão do mundo real e nos permite criar referenciais outros de mundo que se distanciam dos referenciais pré-determinados ou estabelecidos pelos sistemas de poder, podemos, seguramente afirmar que a arte transgride. Não só transgride, como inverte a ordem e nos faz pensar em perspectivas outras de construção até mesmo do nosso real vivido. É o que percebemos, por exemplo, nos textos de Angela Carter.

Apelidada injustamente de “sacerdotisa da pornografia pós-graduada” (WYLER, 1999, p. xv), Carter aponta o cerne da questão ao mostrar que na pornografia “(...) a mulher é desprezível (...) e que os únicos papéis possíveis para a mulher eram os propostos pelo Marques de Sade, nas figuras da vítima e abusada Justine (...)” (WYLER, 1999, p. xv). Se para as feministas de 1970 as mulheres não poderiam se prestar ao papel de utilizarem seus corpos para a excitação masculina, Carter vai mais além. A autora propõe que corpos femininos podem excitar homens, sim. A mulher pode, inclusive, guiar ou manipular os jogos

de sedução a seu favor e a seu prazer, como bem atesta a Chapeuzinho Vermelho do conto “O lobisomem” que ataca o lobo e o faz sentir medo:

Ele se atirou à garganta dela, como fazem os lobos, mas ela golpeou-o violentamente com o facão do pai e amputou-lhe uma pata dianteira. O lobo deu um grito, quase um soluço, ao ver o que lhe tinha acontecido; os lobos não são tão corajosos como parecem. (CARTER, 1999, p. 194)

Aqui reside a perspicácia de Carter: seus textos são inspirados nos contos de fadas, enovelados por forte apelo sexual e ainda revelam heroínas muito distantes das mulheres submissas e coisificadas que preenchem as salas de vídeos e revistas pornográficas. Portanto, considerar a obra de Carter como sendo uma obra pornográfica empobrece uma escrita que traz questões muito ligadas à irrupção da voz feminina na contemporaneidade. Como bem assinala a própria autora, destacamos que: “Ser o objeto do desejo é ser definida pela voz passiva. Existir na voz passiva é morrer na voz passiva – ou seja, ser morta. Essa é a moral que o conto de fadas reserva à mulher perfeita.” (WYLER *apud* CARTER, 1999, p. xvi)

Passivas as personagens de Carter definitivamente não são. Afinal, estabelecer parâmetros para o prazer, fazer suas escolhas e caminhos a serem seguidos, denunciar abusos sexuais, nunca fez parte do universo feminino, uma vez que à mulher foi estabelecido um pacto de silêncio e cumplicidade em relação aos desmandes masculinos. Isso esteve presente, por exemplo, nas narrativas orais que dariam origem aos contos de fada. Existia uma conduta estabelecida que deveria ser seguida pelas mulheres, do contrário à elas seria reservado o espaço social do descarte e isolamento. Em casos piores seriam queimadas em praça pública:

Os prêmios e castigos para as boas e más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular. Por essa razão estão presentes em todos os contos de Perrault, mas em três deles – *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *As Fadas* – as mulheres recebem prêmios e castigos especiais, que mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade patriarcal. (MENDES, 2000, p.94, grifos da autora)

Dos clássicos contos de fada, Chapeuzinho Vermelho é a personagem que melhor representa o arquétipo da mulher obediente e seguidora das boas condutas e do correto caminho. Na história do escritor francês Charles Perrault⁴ temos uma fábula cujo final apresenta a moral estabelecida às mulheres da época. Chapeuzinho desobedece sua mãe e é devorada pelo Lobo. Foi com os irmãos Grimm, em 1857, que a história de Chapeuzinho

⁴ Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso na obra *Fadas no Divã* (2006), afirmam que a história de Chapeuzinho Vermelho fora compilada por Charles Perrault no século XVII e que o escritor a teria lançado, pela primeira vez, em 1697 em versão francesa. Ainda de acordo com os autores, Perrault teria dado uma suavizada a uma narrativa oral que, a princípio, trazia um final trágico: Chapeuzinho era devorada pelo lobo. p. 51.

Vermelho ganhou os contornos de contos de fada que conhecemos até hoje. Na história dos Grimm, Chapeuzinho e sua avó são devoradas pelo Lobo e salvas por lenhadores, que abrem a barriga do animal e salvam as vítimas. Os três, então, colocam pedras na barriga do animal e a costuram. O incauto Lobo, após acordar com sede, bebe água no rio e morre ao afundar.

Maria Tatar na obra *Contos de fada* (2004) retoma uma versão que seria anterior à de Perrault e dos Grimm, o conto chamado “A história da Avó”.⁵ Ele contém fortes elementos grotescos, como canibalismo e pedofilia, além de um cunho sexual bastante explícito. Nesta história, o lobo devora parte da avó e deixa pedaços de carne e sangue que seriam oferecidos à Chapeuzinho quando ela chegasse à casa daquela. Ao chegar, Chapeuzinho é seduzida pelo Lobo, que deseja manter relações sexuais com ela. A menina vai tirando a roupa, peça por peça e o Lobo pede que ela as jogue na fogueira. Ao se deitar, Chapeuzinho pede ao Lobo que a deixe sair para urinar. Ele a deixa, desde que ela saia com uma corda amarrada ao pé. A menina consegue se desvencilhar e foge para casa.

Podemos perceber, nestas versões, as mesmas inquietações e curiosidades de uma menina que ainda não deixara de todo a infância. Chapeuzinho, mesmo que alertada pela mãe sobre os perigos da floresta, resolve entrar pelo caminho perigoso que a levaria até o Lobo Mal. Aliás, uma leitura subliminar do conto nos revela que o caminho da floresta em direção ao Lobo pode dizer muito a respeito da sexualidade de meninas que deixam a infância e começam a entrar na adolescência:

Chapeuzinho é uma criança com a ingenuidade de quem não sabe – e ainda não suporta saber – sobre o sexo, mas sua intuição lhe diz que há algo a mais que anima os seres humanos. Embora ela leve doces para a vovozinha, parecendo que na vida comer é a maior satisfação e a solução para todos os males (vovó ficará boa da doença), ela encontra no caminho outros encantos: a lúbia lupina, as flores, as borboletas e o prazer de brincar. Ela representa a transição da aparente inocência infantil para o conhecimento da existência das práticas sexuais adultas, que surgem na vida da criança às vezes através de uma sedução imaginada ou, em casos graves e traumáticos, vivida. (CORSO, 2006, p.56)

Aliás, as análises psicológicas dos contos de fada e narrativas infantis nos mostram que estes textos podem dizer muito sobre nossa formação emocional, principalmente em relação aos primeiros estágios de nossas vidas, quando estamos ainda nos preparando para a vida adulta: “A psicanálise sente-se à vontade no terreno das narrativas, afinal, trocando em miúdos, uma vida é uma história, e o que contamos dela é sempre algum tipo de ficção.” (CORSO, 2006, p.21). Neste sentido, a história de Chapeuzinho Vermelho é ímpar,

⁵ Maria Tatar em *Contos de fada*, p. 334. As referências encontram-se ao final do trabalho.

justamente pelo fato de que traz elementos nítidos de uma criança que começa a ter algum entendimento a respeito dos mistérios do sexo – um terreno até hoje ardiloso por se tratar de um assunto ainda evitado por muitos pais. Ainda fazendo referência aos pontuais estudos de Diana e Mario Corso, os autores lembram que o apelo da história de Chapeuzinho reside justamente no fato de que todos nós já passamos, em nossas vidas, pela fase de Chapeuzinho Vermelho: “Curiosos, mas despreparados, corremos o risco de ser convocados ao papel de objeto um desejo erótico antes de estarmos sequer remotamente prontos para tal.” (CORSO, 2006, p.53).

O ponto nodal da narrativa de Carter analisadas neste trabalho se apresenta no momento em que a Chapeuzinho Vermelho apresenta-se como uma garota preparada, alerta e que sabe enfrentar as armadilhas e desafios da floresta. Mais ainda: a Chapeuzinho de Carter é uma garota preparada sexualmente e que se entrega aos prazeres que o Lobo pode lhe proporcionar. Sem culpas ou remorsos. Uma das passagens do conto é bastante emblemática neste sentido: “Foi então ter com o homem de olhos vermelhos em cuja juba desgrenhada se viam piolhos; ficou na ponta dos pés e desabotoou-lhe o colarinho da camisa.” (CARTER, 1999, p.212). Sob este viés Carter desconstrói conceitos até então tidos como fixos e imutáveis. Conceitos que nasceram durante a Idade Média (quando a Igreja cristã atinge seu apogeu) e se perpetuaram durante vários séculos. De acordo com pesquisas de Jeffrey Richards na obra *Sexo, desvio e danação* (1993), temos que:

(...) a cristandade foi, desde seus primórdios, uma religião negativa quanto ao sexo. Isso significa dizer que os pensadores cristãos encaravam o sexo, na melhor das hipóteses, como uma espécie de mal necessário, lamentavelmente indispensável para a reprodução humana, mas que perturbava a verdadeira vocação de uma pessoa – a busca da perfeição espiritual, que é, por definição, não sexual e transcende a carne. (RICHARDS, 1993, p.34)

A mulher, minoria em uma sociedade patriarcal e autoritária como a medieval, sofria vários tipos de repressão posto que era considerada como uma das perturbadoras da ordem católica. Ainda de acordo com os estudos de Richards, os padres da época desenvolviam tratados que determinavam o cuidado que se deveria ter em relação à figura feminina: “A mulher era filha e herdeira de Eva, a fonte do Pecado Original e um instrumento do Diabo.” (1993, p.36). O autor cita ainda que esta visão inferiorizada da mulher era comprovada não só através dos tratados teológicos, bem como através de documentos médicos e científicos.

Não é de se estranhar, portanto, que as narrativas literárias da época trouxessem elementos da sociedade medieval e os retratassem em seus textos ficcionais. Nelly Novaes Coelho, ao elaborar um estudo sobre as origens dos contos de fada, observa que as antigas narrativas orais pagãs decodificavam a sociedade através dos mitos. Conforme a Igreja cristã se fortalece, as narrativas se adaptam aos seus preceitos e começam a propagar seus valores: “(...) na Idade Média veremos como todo esse lastro pagão choca-se, funde-se ou deixa-se absorver pela nova visão de mundo gerada pelo espiritualismo cristão (...)” (COELHO, 1998, p.15).

As narrativas contemporâneas, em contrapartida, propagam valores que estandardizam condutas e comportamentos que se libertam do viés religioso, patriarcal ou misógino: “No século XX, os contos tradicionais paradoxalmente ofereceram a muitos escritores de ficção um território de liberdade para expressarem sua rebelião; a touca da vovó, a máscara do lobo, proporcionaram um disfarce útil a alguns dos espíritos mais ousados.” (WARNER, 1999, p.226). Este espírito libertário fica latente nos contos de Carter, em especial no conto “A companhia dos lobos”. Nas versões de Perrault e dos Grimm, Chapeuzinho era advertida dos perigos da floresta e punida, ao ser comida pelo Lobo Mal. Na versão de Carter não há advertências ou punições. A suposta Chapeuzinho de Carter é livre para escolher sua travessia. Ela sabe, inclusive, que a floresta contém perigos e armadilhas e que os lobos podem devorar as pessoas: “(...) meta-se por entre os pilares dos portões da floresta com o maior sobressalto e infinitas precauções, porque, ao se desviar do caminho por um instante, os lobos o comerão.” (CARTER, 1999, p.200).

Interessante observar que o narrador conta mini-narrativas que desembocam na narrativa principal, como a história de um lobo pego por um caçador e que ao cortar-lhe as patas e cabeça, o caçador depara-se não com o tronco de um animal, mas com o tronco de um homem. Em outra história temos o caso de uma bruxa que transformara pessoas que estavam em um casamento em lobos, porque o noivo tinha casado com outra moça. Há, também, um relato que mostra um marido recém-casado que desaparece de casa e ao voltar encontra sua esposa novamente casada e com dois filhos. Ele, então, transforma-se em lobo e mata uma das crianças. Estas mini-narrativas estão sempre pontuadas pela presença do lobo. Até então não notamos indícios que possam nos levar à presença da personagem da Chapeuzinho Vermelho.

Porém, há um momento no conto em que fica bastante nítida a intertextualidade de Carter com a história de Perrault:

É a pior época do ano para os lobos, mas essa menina de espírito indômito insiste em atravessar o bosque. Tem certeza de que as feras não lhe irão fazer mal, embora, bastante avisada, ponha uma faca no cesto que a mãe encheu de queijos. (...) A menina de cabelos de palha vai levar esses deliciosos acepipes a uma avó solitária e tão velha, que o peso dos anos a está a levar para a morte.” (CARTER, 1999, p.204)

A menina que aparece não representa o clássico arquétipo da Chapeuzinho dos contos de fada. Surge, no conto de Carter, uma menina que há algum tempo deixara os brinquedos para trás: “As crianças não se mantêm crianças durante muito tempo nesta terra selvagem (...)” (CARTER, 1999, p.205), e que começa a mostrar os primeiros sinais de sua maturidade e sensualidade: “Os seios começam a despontar; o cabelo parece linho, tão louro que mal forma sombra na testa; as faces são de um escarlate e branco emblemáticos, e já lhe começaram as regras, esse relógio dentro dela que dará sinal uma vez por mês.” (CARTER, 1999, p.205). Se no conto de Perrault e dos Grimm Chapeuzinho Vermelho fora alertada pela mãe sobre a presença do lobo, em Carter não há nada que os pais da menina possam fazer. Há uma bela passagem do conto que nos possibilita uma leitura subliminar no sentido de uma garota que está prestes a iniciar sua vida sexual:

Ela está de pé e move-se dentro do pentáculo invisível de sua própria virgindade. É um ovo intacto; um vaso selado; tem dentro o espaço mágico cuja entrada está fechada por uma válvula de membrana; é um sistema fechado; não sabe arrepesar-se. Tem a faca e não tem medo de nada. O pai poderia tê-la proibido, se estivesse em casa, mas está na floresta, apanhando lenha, e a mãe não pode dizer não. A floresta fechou-se sobre ela como um par de mandíbulas. (CARTER, 1999, p.203)

Somos convidados a um tipo de reflexão que engloba estudos de gênero: em sociedades patriarcais os meninos são levados à iniciação sexual pelas mãos dos pais e com consentimento de suas mães. O trecho acima simboliza um ritual incomum em tais sociedades: uma menina prestes a perder a virgindade com anuência da mãe e sem que seu pai pudesse dizer ou fazer algo. O mais interessante é que o pai apresenta-se como lenhador. Lembrando que na história dos Grimm, é o lenhador quem salva Chapeuzinho e sua avó da barriga do lobo. Em Carter o lenhador nada pode fazer para impedir que o Lobo devore sua filha – um devorar que simbolicamente representa a perda da virgindade.

Após este trecho, o conto detalha o encontro entre a garota e um belo rapaz, que se realiza na floresta. Os dois fazem uma aposta: se o rapaz chegar primeiro à casa da avó, ganha um beijo da garota. Ao chegar na casa da vovozinha, o rapaz a devora. A menina chega

depois, envolta pelo seu xale vermelho, “(...) que ela aconchegou mais a si como se a pudesse proteger, embora fosse tão vermelho como o sangue que teria de derramar.” (CARTER, 1999, p.211). Aliás, o xale em muito lembra o hímen de uma virgem que está prestes a se romper durante o primeiro ato sexual de uma mulher. Tanto que a menina pergunta ao rapaz o que fazer com a peça, e ele responde que o atire no fogo. “Já não vai precisar dele.” (CARTER, 1999, p.212)

Após retirar cada peça de seu vestuário e jogá-la ao fogo, a menina repete o famoso diálogo da Chapeuzinho Vermelho. Porém, ao perguntar ao Lobo o porquê de dentes tão grandes e ouvir a resposta: “São para te comer melhor.” (CARTER, 1999, p.212) ela ri, pois sabia que não era carne para ser comida. A partir daí não há mais metáforas ou simbologias. A menina efetiva sua entrega sexual ao Lobo e por fim adormece na cama da vovozinha, “(...) entre as patas do lobo afetuoso.” (CARTER, 1999, p.213).

Considerações finais

Marina Warner na obra *Da fera à loira* pontua que: “A busca de Angela Carter por Eros, sua perseverante tentativa de capturar a natureza de Eros em sua imagética, linguagem e histórias, a atraíram para o conto de fadas enquanto forma (...)” (WARNER, 1999, p.226). Uma primeira leitura da obra de Carter nos leva ao universo do insólito e do maravilhoso – um universo próprio dos contos de fadas, além de outros tantos temas presentes em seus contos, como o Lobo, os elfos, o Gato-de-botas, Alice, e tantos outros personagens, situações e enredos meticulosamente trabalhados de forma a nos remeter ao mundo dos clássicos contos de fada. Porém, uma leitura com mais acuidade nos mostra que a forma narrativa pode estar presente, porém as interpretações e análises subjacentes nem um pouco nos remeteriam ao mundo das fadas.

Carter não só inverte os contos maravilhosos, como transgride todas as premissas que devem estar presentes em tais narrativas. Se os contos de fadas apelam para temas moralizantes e mantenedores da ordem vigente ou até mesmo para a dualidade do bem e do mal, em Carter temos outras possibilidades que inquietam o leitor e o fazem questionar a realidade que o circunda: por que o homem deve ser sempre o sedutor e não a mulher? Por que as mulheres não podem ensinar o caminho do afeto a seus parceiros? Por que tanta passividade feminina?

A dualidade entre o Lobo Mal e Chapeuzinho Vermelho da versão de Perrault ganha ares contemporâneos através de Carter e ventila possibilidades outras não mais calcadas em um tipo de maniqueísmo que presenteava boas moças com finais felizes, enquanto que moças más e desobedientes viravam comidas de licantropos. Em Carter vemos ressurgir uma Chapeuzinho despida do manto vermelho, que é jogado na fogueira. A personagem de Carter despe-se não só do manto, mas dos arraigados valores que determinam às mulheres posições como passividade, castidade e silêncio. E ela transgride ao sinalizar que os homens também passam por importantes iniciações em nossa sociedades: os homens podem, sim, demonstrar afeto, carinho, medo, insegurança.

Voltamos, então, ao ponto inicial deste trabalho: por que considerar a escrita de Carter como uma escrita pornográfica? Acreditamos que tenhamos fornecido as devidas respostas à esta pergunta, ou ao menos algumas inquietações. Afinal, Eros e pornografia nunca se encontram no mesmo texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *Fadas no Divã*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação*. As minorias na Idade Média. Trad. Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

TATAR, Maria. *Contos de fada*. Edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

Recebido em: 11/03/2012

Aceito em: 20/03/2012