

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

ALINE CRISTINA SOLA ORLANDI

ENTRE LOBOS E LOBISOMENS: Feminismo,
Pornografia e Gótico nos contos de Angela Carter

ARARAQUARA – S.P.
2016

ALINE CRISTINA SOLA ORLANDI

ENTRE LOBOS E LOBISOMENS: Feminismo,
Pornografia e Gótico nos contos de Angela Carter

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Profº Dr. Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA – S.P.
2016

Orlandi, Aline Cristina Sola
Entre Lobos e Lobisomens: Feminismo, Pornografia
e Gótico nos contos de Angela Carter / Aline Cristina
Sola Orlandi - 2016
120 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Carter. 2. Feminismo. 3. Pornografia. 4. Gótico.
I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ALINE CRISTINA SOLA ORLANDI

ENTRE LOBOS E LOBISOMENS: Feminismo, Pornografia e Gótico nos contos de Angela Carter

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
Dissertação de Mestrado, apresentada ao
Conselho, Departamento, Programa de Pós
em Estudos Literários da Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Araraquara,
como requisito para obtenção do título de
Bacharel, Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da
narrativa**

**Orientador: Profº Dr. Aparecido Donizete
Rossi**

Data da defesa: 30/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professor Doutor Aparecido Donizete Rossi
Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Professora Doutora Fernanda Aquino Sylvestre
Universidade Federal de Uberlândia.

Membro Titular: Professor Doutor Alcides Cardoso dos Santos
Universidade Estadual Paulista.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A todos que acreditaram em mim e estiveram ao meu lado durante toda a trajetória.
Aos meus pais, ao meu noivo e aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, por ter me dado forças para concluir este trabalho em meio a tantos outros trabalhos acontecendo ao mesmo tempo. Por ter me mantido calma e serena durante as dificuldades e momentos exaustivos durante todo o processo. Agradeço a Ele por ter tido tanto cuidado comigo nesses últimos tempos.

Agradeço aos meus pais, pelo carinho, incentivo e dedicação desde pequena para que estudasse e chegasse aonde cheguei. Pelo cuidado e pelos esforços sem medida para me ajudarem a todo o momento e pela compreensão e paciência nos momentos em que não estava bem.

Ao Wilian, meu companheiro e melhor amigo, por sempre estar ao meu lado, por apoiar todos meus projetos de vida e pelo amor puro e sem condições que me dedica. Pela paciência e pela força nos momentos em que pensei em desistir.

À Benedita, minha sogra, por ter me disponibilizado um cantinho de estudos e por ter tido tanta paciência e carinho comigo nos momentos em que estive em sua casa.

Ao meu orientador, Cido Rossi, pela paciência, palavras de incentivo e compreensão. Por acreditar em mim e me transmitir tanto conhecimento. Pelas leituras atentas e por ter me ajudado a me tornar o que sou hoje como pessoa e como profissional.

À Maria Teresa, por termos compartilhado os bons e os maus momentos da pós-graduação, por me escutar e por me aconselhar e incentivar sempre que pensava em desistir de tudo. E por ter acompanhado de perto a realização desta pesquisa.

À Evelyn, por ter acompanhado de perto a realização desta pesquisa. Pelos momentos de conversa e de esclarecimentos. Por me incentivar e confiar em mim em todos os momentos em que pensava que não estava no caminho certo.

Agradeço, em memória, ao Professor Doutor Ricardo Maria dos Santos, pela leitura atenta do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e pelas contribuições e sugestões bibliográficas, que foram de extrema importância para a conclusão deste trabalho.

Agradeço, por fim, à minha banca de qualificação composta pela Professora Doutora Maria das Graças Gomes Villa da Silva e Professor Doutor Alcides Cardoso dos Santos, cujas contribuições foram primordiais para a conclusão deste trabalho de pesquisa.

Mas quem é que avança primeiro para o outro? Ora, ela; as mulheres, penso eu, estão mais em sintonia com a suave música de seus corpos.

Angela Carter, “O gato de botas”

RESUMO

A presente dissertação de mestrado pretende elucidar à luz de teorias feministas e do gênero gótico algumas técnicas de escrita utilizadas por Angela Carter na reescrita do conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”, como forma de subversão de discursos patriarcais e desconstrução de todo um imaginário ocidental de subjugo e vitimização da mulher. Carter revisita os contos de fadas mais populares, na coletânea **The Bloody Chamber and other stories**, subvertendo padrões estruturais desses contos e também a posição da mulher como vítima passiva recorrente em alguns contos de fadas e na literatura gótica. Através dos contos “The Werewolf” e “The Company of Wolves” presentes na referida coletânea, pretende-se explorar como Carter faz uso de elementos do gótico para construir uma atmosfera de terror, que representa os perigos que a heroína terá que enfrentar para chegar ao final da trajetória e conquistar um prazer total (*Jouissance*), que ocorrerá através de sua independência econômica, social, sexual e imaginária. E como Carter propõe uma pornografia aliada à mulher, que a empodere e a ajude a descobrir sua identidade, para, assim, retomar seu lugar de igualdade com o homem na sociedade. Além disso, pretende-se elucidar, também, como a autora subverte o Gênero Gótico e os Contos de fadas, bem como a própria Pornografia e os discursos anti-pornografia do movimento feminista.

Palavras-Chave: Angela Carter; Chapeuzinho Vermelho; Feminismo; Gótico; Conto de fadas; Jouissance.

ABSTRACT

This master's thesis aims to elucidate through feminist theories and the Gothic genre some writing techniques used by Angela Carter in the rewriting of the fairy tale "Little Red Riding Hood" as a form of subversion of patriarchal discourses and deconstruction of an entire western imaginary subjugation and victimization of woman. Carter revisits the most popular fairy tales in the collection **The Bloody Chamber and other stories**, subverting structural patterns of these stories and also woman's position as recurring passive victim in some fairy tales and gothic literature. Through the tales "The Werewolf" and "The Company of Wolves", present in said collection, is intended to explore how Carter makes use of Gothic elements to build an atmosphere of terror, representing the dangers that the heroine will have to face to reach the end of the path and win a total pleasure (Jouissance), through its economic, social, sexual and imaginary independence. And how Carter proposes an ally pornography to woman, that empowers and helps her discover her identity, to thus repossess her place of equality with man in society. In addition, we intend to clarify, also, as the author subverts the Gender Gothic and Fairy tale, and the very Pornography and anti-pornography feminist movement speeches.

Keywords: Angela Carter; Little Red Riding Hood; Feminism; Gothic; Fairy tale; Jouissance

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ANGELA CARTER.....	15
2.1 Angela carter: crítica literária	15
2.1.1 O feminismo e a literatura: técnicas de subversão do discurso patriarcal	30
3. FEMINISMO E GÓTICO.....	41
3.1 Feminismo	41
3.2 Gótico.....	50
4. ENTRE LOBOS E LOBISOMENS	66
4.1 “Chapeuzinho Vermelho” em uma perspectiva feminista.....	66
4.1.1 “The Werewolf”	69
4.1.2 “The Company of Wolves”	85
4.2 A moral dos contos de fadas: intertextualidades e subversão.....	109
4.2.1 Filhas de Lilith: a representação feminina das heroínas carterianas.....	113
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
ANEXOS.....	120

1. INTRODUÇÃO

Discutir a mulher e seu lugar dentro de uma sociedade patriarcal que advém desde tempos remotos não é uma tarefa fácil, tendo em vista que o imaginário ocidental¹ – e nele se inclui o imaginário feminino – está muito bem moldado a favor dos homens e da inferiorização das mulheres. Um imaginário que foi moldado historicamente por discursos que subjagam a mulher e a tornam culpada dos males que acontecem à sociedade – inclusive a ela mesma. Discursos, esses, que vêm desde a Bíblia, passam pela Inquisição e ganham terreno ainda hoje com a culpabilização da vítima por estupro, por exemplo. Esses discursos naturalizam a mulher como vítima e como um ser desprotegido que necessita de proteção constante do sexo masculino, por isso, deve se casar, ter filhos e viver uma vida de dedicação ao lar. De fato, muita coisa já mudou no ocidente e a mulher já conquistou muitos direitos, mas sua sexualidade e sua independência total ainda são tolhidas pela sociedade.

Por isso que para se discutir a mulher, sua liberdade e sua busca por identidade, deve-se partir da mulher, de sua posição e de suas escolhas dentro da sociedade patriarcal, pois ela só poderá ser livre e deixar de ser vítima por ela mesma. Não há em uma sociedade patriarcal, que a todo o momento aprisiona a mulher, salvação pelo masculino, apenas a mulher pode se salvar e, para isso, ela deve ser heroína de si mesma. Angela Carter, escritora contemporânea estudada neste trabalho, discutiu essas questões polemicamente através de suas obras literárias e também através de seu estudo crítico sobre a pornografia do Marquês de Sade, **The Sadeian Woman: an exercise in cultural history**. Polêmica, pois a autora não tem pudor ao tratar da mulher e sua liberdade, das violências contra o feminino e ao criticar o patriarcado e também a mulher que se acomoda a ele. Para Carter, a mulher que opta por viver na passividade assina sua própria sentença de morte, pois não há salvação pela passividade.

Angela Carter nasceu em Eastbourne, Sussex, em 7 de maio de 1940 e faleceu em Londres, em 16 de fevereiro de 1992. Casou-se com o professor de Química da Bristol Technical College, Paul Carter, em 1960. No ano seguinte Carter passou a

¹ Apesar do terreno ser ainda mais hostil para a mulher no oriente do que no ocidente, este trabalho se dedicará a explorar os pontos que ainda aprisionam e inferiorizam a mulher no ocidente, mesmo depois de tantos direitos adquiridos pelo sexo feminino. Isso se deve pela origem ocidental dos contos revisitados que são corpus deste trabalho. Assim, deve-se considerar o sistema patriarcal como um sistema que rege tanto o ocidente como o oriente, mas que para o andamento deste trabalho serão explorados os pontos que ainda devem ser questionados no ocidente.

estudar Inglês na Bristol University com foco em Literatura Medieval. Além de romancista e contista, Carter foi uma pensadora da condição da mulher e do fazer literário feminino. Publicou seu primeiro romance, **Shadow Dance** (1966), aos vinte e seis anos. No ano de 1967 a autora publicou **The Magic Toy Shop**, que lhe garantiu o prêmio Llewellyn Rhys, em 1967, e que lhe deu as diretrizes do que escreveria daí por diante.

A autora escreveu um total de sete romances. Seu terceiro romance, **Several Perceptions** (1968), garantiu-lhe o prêmio em dinheiro Somerset Maugham, em 1969, com o qual viajou para o Japão, divorciando-se e ficando por lá por dois anos. Além de romances a autora também escreveu livros infantis: **Miss Z, the Dark Young Lady** (1970); **The Donkey Prince** (1970); **Comic & Curious Cats** (1979); e **Moonshadow** (1982). Carter publicou, também, três livros de contos: **Fireworks: Nine Profane Pieces** (1974), **The Bloody Chamber and other stories** (1979)² e **Black Venus** (1985). Em 1979 foi publicado o ensaio **The Sadeian Woman: an exercise in cultural history**, que discute polemicamente a pornografia de Sade.

Postumamente foi publicado **American Ghosts & Old World Wonders** (1993), que reúne contos publicados em revistas. A autora se engajou, também, na escritura de peças para a Rádio 3 da BBC, além de ter editado uma coletânea de contos e duas histórias de fadas e contos folclóricos. Carter também teve participação no cinema como co-roteirista do filme **The company of wolves**, uma adaptação de seu conto homônimo presente na coletânea **The Bloody Chamber and other stories**. Casou-se novamente em 1983, com Mark Pearce, com quem teve um filho, Alexandre. Faleceu em Londres em 16 de fevereiro de 1992 de câncer de pulmão.

O corpus deste trabalho são dois contos presentes na coletânea **The Bloody Chamber and other stories** – “The Werewolf” e “The Company of Wolves”. Essa coletânea revisita os contos de fadas mais populares do ocidente. Pode-se encontrar desde “O Barba-Azul” até “O gato de botas” revisitados por Carter nessa coletânea. O primeiro conto, que abre a obra, chama-se “The Bloody Chamber” (O quarto do Barba-Azul), que trata de uma jovem moça que se casa com um homem mais velho que ela descobre ser assassino de suas ex-esposas – um verdadeiro Barba-Azul. Apesar de esse conto dar nome à coletânea e ser um dos contos mais famosos escritos por Carter, foram escolhidos para discussão neste trabalho dois contos sobre lobos que revisitam

² Traduzido no Brasil por Carlos Nougué com o título de **O quarto do Barba-Azul**.

“Chapeuzinho Vermelho”. “The Werewolf” e “The Company of Wolves” fazem parte de uma trilogia de lobos que encerra a coletânea. O terceiro conto da trilogia é “Wolf-Alice”, que revisita **Alice através do espelho**, de Lewis Carroll. Foram selecionados apenas os dois primeiros contos da trilogia por revisitarem “Chapeuzinho Vermelho”, de formas diferentes, mas com o mesmo intuito, subverter o discurso patriarcal presente em “Chapeuzinho Vermelho” e, através de heroínas autossuficientes, mostrar o triunfo de duas mulheres que conquistam um teto, independência econômica, sexual e do imaginário.

Os dois contos se passam em aldeias próximas a florestas e possuem uma atmosfera gótica e hostil para as heroínas. O tempo é sempre frio e sombrio e as florestas são moradas de criaturas cruéis e perigosas. É esse espaço adverso e perigoso que as heroínas carterianas terão que enfrentar para terem êxito ao final da trajetória. Para isso, elas terão que usar seus conhecimentos e lutarem, usarem sua sagacidade e, literalmente, saírem do papel de vítima. Ou seja, elas deixarão de serem vítimas, pois elas serão ativas e não passivas, elas sobreviverão ao espaço adverso e conquistarão sua liberdade.

As técnicas de escrita de Angela Carter e a proposta de um artista que use a pornografia a favor da mulher (pornógrafo moral) são os principais pontos de subversão do sistema patriarcal, de alguns discursos feministas e dos gêneros a que a autora se propôs revisar – Gótico e Contos de Fadas. Por isso, no primeiro capítulo pretende-se discutir Angela Carter enquanto crítica literária e escritora que traz para suas obras e estudos literários questões polêmicas sobre o patriarcado e também para os movimentos feministas. Além disso, procura-se clarear pontos de relação entre suas técnicas e teorias feministas, como a de Helene Cixous, que busca discutir as relações de hierarquias em uma sociedade Logocêntrica e o lugar da mulher nessa sociedade. Além de uma busca por um prazer que é total, a *Jouissance*.

No segundo capítulo, faz-se um breve panorama histórico do Feminismo e da mulher na literatura a fim de clarear o Feminismo com o qual Angela Carter dialoga, além de estabelecer relações entre literatura de autoria feminina e o Gênero Gótico. Com isso pretende-se aprofundar mais o entendimento das técnicas de escrita da autora para subverter o discurso patriarcal – a pornografia e os elementos técnico-estruturais do gótico.

O terceiro capítulo é dedicado a analisar os contos corpus deste trabalho “The Werewolf” e “The Company of Wolves” de forma a abrir as significações dos textos de

Carter e mostrar como a autora critica e subverte discursos através de um subtexto muito bem elaborado através de ironias e referências históricas.

2. ANGELA CARTER

2.1 ANGELA CARTER: CRÍTICA LITERÁRIA

Em uma entrevista concedida a John Haffenden, ele pergunta a Angela Carter se ela já havia se sentido inclinada a colocar sua ficção a serviço das ideias feministas. Sua resposta é não. Contudo, ela não nega escrever sobre sua condição de mulher em um universo dominado por homens, assim como os negros pensam sobre sua posição em uma sociedade racista. Segue sua resposta:

Não, eu escrevo sobre as condições da minha vida, como todo mundo faz. Você escreve sobre sua própria história. Ser mulher ou ser negro significa que uma vez que você se torna consciente de sua posição – como – quantos existem como você – que você não é padrão único: você deve sustentar isso na mente quando está escrevendo, você tem que manter em definição o terreno no qual está em pé, porque você está de fato se colocando em um lugar acima em relação à generalidade. (CARTER, 1985, p. 93)³.

A relação de Angela Carter com o pensamento feminista se faz presente em suas obras literárias e também em seus discursos e estudos críticos. A autora utiliza técnicas e discursos por vezes incompreendidos e muito criticados, como seu discurso pornográfico e o uso da pornografia em suas obras – mas uma pornografia em que a mulher não seja o objeto passivo de desejo masculino, como será oportunamente discutido; e a forma brutal como mulheres são violentadas em suas obras. Isso se deve a uma linha tênue na qual a autora coloca seus pensamentos, uma linha que se figura entre o discurso patriarcal e a transgressão desse discurso. Carter não pensa a mulher fora do patriarcado, fora de uma história literária marcada por esse patriarcalismo; a autora não ignora a tradição, pelo contrário, é nesse local, nesse tempo em que Carter coloca suas heroínas. Sua obra **The Sadeian Woman: an exercise in cultural history** (1979) é um estudo crítico da pornografia do Marquês de Sade. Nesse estudo Carter constrói uma linha de pensamento que perpassa a pornografia e a erotização: a autora faz um balanço

³ Na tradução consultada: No. I write about the conditions of my life, as everyone does. You write from your own history. Being female or being black means that once you become conscious, your position – how – ever many there are of you – isn't the standard one: you have to bear that in mind when you are writing, you have to keep on defining the ground on which you're standing, because you are in fact setting yourself up in opposition to the generality.

sobre as duas irmãs que são personagens da obra de Sade, Justine e Juliette, que são opostas em sentimentos e em atitudes, e também de Eugénie, de **A filosofia na alcova** (**Philosophy in the Boudoir**, 1795), que sugere um conflito edípico em relação à mãe. Enquanto Justine sente-se culpada e busca desculpas que não a comprometam diante de valores cristãos em relação ao ato sexual, Juliette assume viver em um sistema patriarcal e utiliza sua sexualidade como forma de sobrevivência. Já Eugénie “estupra” e mata sua mãe – trata-se de atos libidinosos que a garota pratica grosseiramente em sua mãe, violando-a e depois costurando sua vagina. Segundo Carter, o conflito entre mãe e filha deve ser entendido assim: “a mãe deseja reprimir a crescente sexualidade de sua filha porque ela está envelhecendo e o costume social está removendo-a da arena da vida sexual”⁴. (CARTER, 2011b, p. 143). A garota, por sua vez só: “pode ganhar autonomia destruindo a mãe, que representa sua própria função reprodutiva[...]”⁵ (CARTER, 2011b, p. 144).

Nessa obra, Angela Carter sinaliza o pensamento que fará parte do procedimento linguístico utilizado pela autora na criação dos contos presentes na coletânea **The Bloody Chamber and other stories** – a qual, não coincidentemente, foi escrita no mesmo ano que **The Sadeian Woman** – como a desnaturalização da vitimização, bem como a desnaturalização sexual da mulher, como maneiras da mulher retomar seu lugar dentro da sociedade. Angela Carter pisa em terreno minado ao tratar da pornografia como uma possível ferramenta a ser utilizada a favor das mulheres, haja vista que o movimento feminista possui uma frente anti-pornografia, que discute a objetificação da mulher e a pornografia como uma licença para a prática do estupro. Andrea Dworkin, uma das principais feministas à frente do movimento anti-pornografia, quando em contato com a obra de Carter, segundo Robin Ann Sheets em seu artigo “Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter’s “The Bloody Chamber””, chegou a afirmar que **The Sadeian Woman** é um estudo literário pseudofeminista. Contudo, a proposta de Carter não ignora a pornografia ser feita por e para homens e o fato da objetificação da mulher estar presente nesse discurso pornográfico. É justamente por essa razão que a autora propõe um “pornógrafo moral” (moral pornographer):

⁴ Na tradução consultada: the mother wishes to repress her growing daughter’s sexuality, because she herself is growing old and social custom is removing her from the arena of sexual life.

⁵ Na tradução consultada: may achieve autonomy only through destroying the mother, who represents her own reproductive function.

O pornógrafo moral seria um artista que usaria material pornográfico como parte da aceitação da lógica de um mundo de absoluta licença sexual para todos os gêneros, e projetaria um modelo de como o mundo deveria funcionar⁶. (CARTER, 2011b, p. 22).

Deve-se pensar, entretanto, que esse artista crie uma pornografia que, talvez, não seja, em si ou somente, uma pornografia. Pensa-se em pornografia como o ato sexual revelado, ou seja, a sua explicitação, a descrição ou o mostrar dos órgãos sexuais e dos seus movimentos, das atitudes de quem pratica tal ato, sem espaço para jogos de conquistas e erotismos. Além disso, considera-se a mulher no papel passivo sendo “consumida” pelo homem. O “pornógrafo moral” cria, talvez, uma espécie de erotização diferenciada, ou uma tensão significativa entre o erotismo e a pornografia, um jogo de mostrar e ocultar, em que poderiam estar presentes, por exemplo, a sedução e atos preliminares ao ato sexual, uma erotização que levasse em conta a libido feminina e que colocasse a mulher também como agente do ato sexual. Tendo em vista que Angela Carter sinaliza, em seu “Polemical Preface”, que foi negado à mulher o acesso à pornografia, pois “frequentemente são nos terrenos mais enganosos que mulheres não acham descrições do ato sexual eroticamente estimulado”⁷. (CARTER, 2011b, p. 17). Considera-se, aqui, erotização como uma incitação ao ato sexual, que pode ser feita por meio de descrições do corpo, e também um trabalho que abarque o antes da consumação do ato, que trabalhe com a sedução, por exemplo. Dessa forma, o “pornógrafo moral” não traria a mulher no papel de objeto sexual, mas também como ser ativo em sua sexualidade, tendo em vista que ele utilizaria de técnicas que levem em consideração a libido feminina. Carter afirma ainda que o “pornógrafo moral”

poderia usar pornografia como uma crítica de relações atuais entre os sexos. Seu negócio seria a desmistificação total da carne e a subsequente revelação, através das infinitas modulações do ato sexual, das relações reais do homem e sua espécie. Este pornógrafo não seria o inimigo das mulheres, talvez porque ele começaria a penetrar no coração do desprezo por mulheres que distorce nossa cultura ao mesmo tempo em que ele entraria no domínio da verdadeira obscuridade enquanto ele descreve isto⁸. (CARTER, 2011b, p. 22).

⁶ Na tradução consultada: The moral pornographer would be an artist who uses pornographic material as part of the acceptance of the logic of a world of absolute sexual licence for all the gender, and projects a model of the way such a world might work.

⁷ Na tradução consultada: often on the specious grounds that women do not find descriptions of the sexual act erotically stimulating.

⁸ Na tradução consultada: might use pornography as a critique of current relations between the sexes. His business would be the total demystification of the flesh and the subsequent revelation, through the infinite modulations of the sexual act, of the real relations of man and his kind. Such a pornographer would not be

Angela Carter pensa em uma pornografia para todos os gêneros e que denuncie a naturalização do ato sexual, reprimido pela sociedade ocidental. A autora vê uma repressão dos desejos sexuais de ambos, homem e mulher, mas especialmente da mulher. Em seus estudos sobre a pornografia de Sade, Carter vê a lógica da sexualidade na cultura ocidental cristã:

Neste mundo, que foi feito por Deus, sexualidade é não-humano. Em outras palavras, em uma sociedade que continua atribuindo uma metafísica ilusória para questões que são na realidade unicamente relacionadas a relações entre humanos, a expressão da natureza sexual dos homens e mulheres não é visto como parte da natureza humana⁹. (CARTER, 2011b, p. 165).

Angela Carter discute, aqui, a naturalização do ato sexual como uma ilusão que condiciona a sociedade a não ver como humana a expressão da natureza sexual de homens e mulheres. Há aqui uma crítica da autora, que se constrói através de sua análise dos textos de Marques de Sade, ao ato sexual naturalizado como um ato unicamente reprodutivo, ou um ato condicionado à moralidade patriarcal. Uma naturalização que não permite igualdade e mutualidade:

Sexualidade, nessa forma estranha, transforma-se em uma negação da base da mutualidade, do reconhecimento dos direitos iguais para existir no mundo, do qual qualquer forma durável de intercuro humano pode se originar. (CARTER, 2011b, p. 165)

Essa naturalização do ato sexual surgiu juntamente com a *cultura*. Quando a cultura foi criada pela sociedade ela foi colocada em um patamar acima da natureza, ela torna-se, então, superior, ela indica ordem enquanto a natureza é selvagem, desorganizada e caótica, precisando ser domada. A cultura foi a forma encontrada para *domar* a natureza. Domar a natureza, contudo, significa também domar a mulher. A mulher que possui uma relação de proximidade com a natureza, devido a seus ciclos e ao seu corpo e que pode gerar vidas. Camille Paglia aponta em **Personas Sexuais** (1992) para a identificação da mulher com a natureza e o culto à feminilidade como

the enemy of women, perhaps because he might begin to penetrate to the heart of the contempt for women that distorts our culture even as he entered the realms of true obscenity as he describes it.

⁹ In this world, which was made by God, sexuality is inhuman. In other words, in a society which still ascribes an illusory metaphysic to matters which are in reality solely to do with the relations between human beings, the expression of the sexual nature of men and women is not seen as part of human nature.

indícios de um culto à fertilidade – importante e universal na pré-história –, quando se cultuava a Mãe-Terra, a qual o corpo feminino, de formas arredondadas, assemelhava-se. Contudo, como aponta Paglia, a cultura ocidental desde o início se afastou da feminilidade – a mulher, um ser misterioso, capaz de dar a vida, era cultuada, mas temida. O homem precisava tornar-se independente da centralidade da mulher – cujos ciclos biológicos se assemelham aos ciclos da natureza – a fim de buscar sua identidade. Contudo, a sociedade patriarcal usou essa proximidade da mulher com a natureza para aprisionar e controlar a mulher e sua sexualidade. Esse controle vem da naturalização da natureza inerente à mulher. O pensamento patriarcal criou essa linha de identificação entre mulher e natureza e “naturalizou-a” no imaginário feminino. Ou seja, é natural que a mulher tenha um ciclo menstrual regido pela lua, da mesma forma que é natural que a mulher seja esposa e mãe por ela ter o “poder” de dar a vida. Dessa forma, o patriarcado usou a seu favor a “naturalização” dos elementos “naturais” ao feminino, fazendo a mulher acreditar que ela é a Mãe- Natureza, ou sua representação. O sistema patriarcal construiu um conceito de cultura em que não há espaço para a “naturalidade inerente” ao feminino. Se não há espaço para a “naturalidade” “inerente” ao feminino no universo da cultura masculina, qual é, então, o espaço da mulher? A resposta do patriarcado a essa pergunta foi: junto de mim, na minha casa, sob minha proteção, casada comigo e cuidando dos meus filhos. Ou seja, através dessa naturalização da mulher e seus ciclos, houve uma naturalização da sexualidade feminina, condicionando-a à reprodução. Logo, não há igualdade entre os gêneros na sexualidade, a mulher é “naturalmente” uma máquina reprodutora, ela não pode, dessa forma, praticar sexo por prazer.

Quando acontece essa naturalização do ato sexual, toda expressão sexual que seja libertária e fuja dessa naturalização é vista como uma atividade não humana. Em inglês, a palavra carne, por exemplo, possui duas traduções: *Flesh* e *Meat*. *Flesh* é o que é vivo e tipicamente humano; *meat* é o que é morto, animal, e pode ser consumido. Carter leva seu pensamento à uma conclusão de que “a expressão da natureza sexual de homens e mulheres não é vista como parte da natureza humana”¹⁰ (CARTER, 2011b, p. 165). Logo, “flesh transforma-se em meat por uma transição mágica sobre a qual não há nada natural.”¹¹ (CARTER, 2011b, p.166). Dessa forma, pode-se pensar que a relação sexual torna-se, nesse sentido, uma relação puramente animalesca e há um consumo do

¹⁰ Na tradução consultada: the expression of the sexual nature of men and women is not seen as part of human nature.

¹¹ Na tradução consultada: So flesh becomes meat by a magical transition about which there is nothing natural.

outro, da carne em seu sentido também animal (*meat*). Como exemplo dessa modificação de *flesh* para *meat* nas relações sexuais, a autora cita a necrofagia, “a exposição do aspecto animal da carne humana”¹² (CARTER, 2011b, p. 164).

Camille Paglia, em **Personas sexuais** (1992), vai afirmar que “Sexo é poder. Identidade é poder”. (PAGLIA, 1992, p. 14). O pensamento de Paglia leva a uma reflexão de que o sexo é identidade e que ambos são formas de poder. Por isso que o patriarcado tem há muito tempo tolhido a ambos no imaginário e na condição feminina, pois se sexo é identidade e ambos são poder, a mulher não pode conquistar sua liberdade sexual e identidade, uma vez que essa conquista torna a mulher perigosa para o sistema patriarcal – pois ela passa a ter poder sobre si, sobre seu corpo e seus desejos, não podendo mais, dessa forma, ser controlada e domada pelo sistema patriarcal. Retomando, em consequência disso, seu lugar de igualdade ao lado do masculino. A sociedade ocidental reprime o sexo por ser uma forma de contato com o ctônico, precisando ser reprimido para que a “ordem” possa ser mantida. Segundo Paglia, para Sade “voltar à natureza era dar rédea solta à violência e ao desejo” (PAGLIA, 1992, p.14). Ou seja, liberdade psíquica, física, espiritual e moral sem nenhum tipo de juízo de valor, sem nenhuma forma de tolhimento. É isso que a mulher busca em relação ao homem.

Nessa perspectiva, Carter busca em sua crítica e em sua obra – tratando especificamente da coletânea **The Bloody Chamber** e dos dois contos corpus deste trabalho, “The Werewolf” e “The company of wolves”¹³ – uma desnaturalização do sexo, em que a mulher também tenha papel ativo e desejos. Por isso que a pornografia proposta por Carter trabalha com uma tensão entre a pornografia e a erotização – porém essa tensão não seria de oposição, mas de complementação, à medida que a autora não exclui a pornografia, mas acrescenta o erotismo. Essa tensão se faz presente em “The Company of wolves”, mas também em outros contos da coletânea, como em “O Gato de Botas”, por exemplo. Além disso, é comum a violência estar atrelada ao sexo em suas obras, de forma que suas heroínas serão ativas e tomarão as rédeas da situação para não se verem mortas, e quando isso não acontece, a ironia é instaurada em seu texto como uma forma de crítica, principalmente à passividade feminina frente às violências contra

¹² Na tradução consultada: a exposição of the meatness of human flesh.

¹³ Os contos apresentados neste primeiro capítulo serão brevemente analisados em sua versão traduzida para o português. Contudo, os contos que são o corpus deste trabalho terão sua análise feita no original em inglês, visando uma compreensão melhor dos recursos técnicos e estilísticos escolhidos pela autora, que, em sua maioria, competem apenas à língua inglesa.

a mulher. Essa ironia na obra de Carter chega a ser chamada de humor macabro: “[...] o trabalho dela usa fantasia e humor macabro para criticar relações patriarcais de poder e a representação estereotipada da mulher”¹⁴ (WISKER, 1997, p. 116). O que Gina Wisker quer dizer em seu ensaio “Revenge of the living doll: Angela Carter’s horror writing”, presente em **The Infernal Desires of Angela Carter** (1997), é que os contos criados por Carter vão manter o aspecto fantástico dos contos revisitados, mas serão acrescidos de um humor (veiculado pela ironia, por exemplo) que revelará nas entrelinhas as violências contra a mulher, as relações de poder e também a mulher em seu papel estereotipado: a mulher passiva e masoquista.

É interessante notar que por causa da tensão pornografia/erotismo nos contos presentes na coletânea há uma recorrência maior do erotismo que da pornografia, e mesmo quando esta se faz presente, a descrição é sempre muito breve. Como ocorre, por exemplo, no conto “A garota de neve”, que revisita “A branca de neve”, e traz em seu enredo um conde e uma condessa que andam a cavalo durante um inverno rigoroso e esse conde começa a desejar uma garota branca como a neve, vermelha como sangue e negra como as penas do corvo. Em determinado momento eles encontram o protótipo do desejo do rei: “Assim que parou de falar, ali estava ela, ao lado da estrada, pele branca, boca vermelha, cabelo negro e completamente nua; era filha de seu desejo, e a condessa odiou-a” (CARTER, 1999, p. 161). A erotização se faz presente na descrição da jovem como o conde a desejou e sua nudez em uma estrada em meio a um inverno rigoroso, que desperta o desejo no conde e o ciúme na condessa. Esta começa a deixar objetos caírem e ordena que a jovem os pegue com a intenção de sair e deixá-la lá; o conde, todavia, sempre arruma uma forma de não haver necessidade da garota servir aos desmandos de sua mulher. Contudo, é com uma rosa jogada ao chão que a garota vem a se ferir e morrer. Nesse momento há uma pincelada de pornografia: “Chorando, o conde desce do cavalo, desabotoa as calças e faz entrar o membro viril na garota morta” (CARTER, 1999, p. 162). Há, aqui, a necrofilia tornada pornografia através de uma textualização criada por Carter desde a expressão dos desejos do conde por uma garota exatamente como a garota encontrada até o encontro efetivamente – em que Carter trabalha com uma espécie de erotização – e o ato sexual consumado após a morte. A pornografia aparece nas entrelinhas da erotização criada pelo texto – o ato sexual

¹⁴ Na tradução consultada: “[...] her work uses fantasy and macabre humour to critique both patriarchal power relations and the stereotypical representation of women

aconteceria de qualquer maneira – não acontecendo em vida, o conde consuma o ato, satisfazendo seu desejo pela garota logo na sequência de sua morte.

Há nesse conto diversas camadas de significações, além de nos remeter, também, ao conto “A bela adormecida”, que na versão de Giambattista Basile, a jovem espeta o dedo, adormece e é estuprada por um rei, e após nove meses dá luz a gêmeos. Angela Carter faz mais que revisitar dois contos muito conhecidos como “A branca de neve” e “A bela adormecida” nesta sua obra; a autora traz à tona toda a crueldade dos contos de fadas em sua origem na oralidade, repletos de significações e que, diferente dos contos compilados pelos Irmãos Grimm e Charles Perrault, não tinham como intuito uma moral, pois não eram destinados a crianças. Esses contos tratavam da humanidade, de sua crueldade e desejos, e eram contados para entreter adultos.

Em “A garota de neve” há necrofilia - uma crítica à naturalização do ato sexual, que, muitas vezes, leva à morte; há também ciúmes e rivalidade entre duas mulheres, a garota como objeto de desejo de um conde que mostra total desprezo pelos sentimentos da mulher; além disso, há a aceitação da condessa à infidelidade do marido, que a traiu. “A condessa tinha de novo toda a roupa. Com a longa mão acariciou as peles. O conde apanhou a rosa, fez uma vênua e entregou-a à mulher” (CARTER, 1999, p. 162). Carter discute, nesse conto, questões que cotidianamente atormentam muitas mulheres, inclusive a mulher como sua própria inimiga ao aceitar, por comodidade, as mais variadas violências que o patriarcado lhe incute. Alguns críticos questionam a eficácia dos textos de Carter devido à violência brutal a que as mulheres são expostas neles, contudo, a autora acredita que a melhor forma de criticar as relações, especialmente as sexuais, é escrevendo explicitamente sobre elas, como bem aponta Helene Meyers em **Femicidal Fears** (2001):

conforme eu avancei na leitura de *Honeybuzzard*¹⁵ nos termos relacionados a um gótico feminino que faz trabalho feminista e trabalho de pornografia moral, nós devemos lembrar que a própria Carter argumentou que relações sexuais são sintomáticas de relações sociais, e, assim, se posteriormente são “explicitamente descritas [elas] formarão uma crítica destas relações, mesmo se essa não é e nunca tenha sido a intenção do pornógrafo”¹⁶ (MEYERS, 2001, p. 67).

¹⁵ *Honeybuzzard* é o título com o qual *Shadow Dance* foi publicado nos Estados Unidos.

¹⁶ Na tradução consultada: as I advance a reading of *Honeybuzzard*¹⁶ in the related terms of a female gothic that does feminist work and work of moral pornography, we might remember that Carter herself argued that sexual relations are symptomatic of social relations, and thus if the later are “described explicitly [they] will form a critique of those relations, even if that is not and never has been the intention of the pornographer.

Por isso que Carter vê na pornografia e também nos contos de fadas gêneros com potenciais para a subversão de pressupostos patriarcais, pois é expondo os problemas claramente que eles serão discutidos e possivelmente exorcizados. Além disso, não são em todos os textos de Carter que a mulher é brutalmente violentada. Em sua maioria, as heroínas carterianas assumem o perigo e usam a sagacidade para saírem do papel de vítima, como acontece em “The company of wolves”, como a Juliette de Sade também faz. Ademais, não é apenas na questão sexual que Carter buscará um resgate do lugar da mulher. O conto “The werewolf” vai tratar da temática da figura materna como “impedimento de liberdade”, temática muito próxima da relacionada à Eugénie de Sade. Nesse conto está presente a busca pela independência feminina em conquistar *um teto todo seu* e também a independência das amarras do patriarcado que também são impostas pela figura materna, que repreende e tenta retardar ao máximo a independência da filha mulher. Nessa perspectiva, os textos de Carter presentes na coletânea **The Bloody Chamber** vão além da busca pelo prazer sexual, além da busca pela independência sexual, vão em busca de um prazer que é infinito. Jacques Lacan aponta, em seu **Seminário XX** (1975), que a mulher possui um gozo (prazer) que transcende o gozo do clitóris e também o gozo fálico masculino. Isso se deve à multiplicidade relacionada ao feminino, visto que a mulher possui, por exemplo, a habilidade de ter orgasmos múltiplos. Da mesma forma, Hélène Cixous, em “Sorties”, vai construir uma linha de pensamento que parte de pares binários em oposições hierárquicas para demonstrar metaforicamente como sempre seguimos e inclusive lemos, falamos e pensamos em oposição, e como a mulher lida diferente do homem com essa questão:

Sempre a mesma metáfora: nós seguimos isso, isso nos carrega, debaixo de todas essas figuras, onde quer que o discurso seja organizado. Se nós lemos ou falamos, a mesma linha ou duplo traçado está nos conduzindo pela literatura, filosofia, criticismo, séculos de representação e reflexão.

O pensamento tem sempre trabalhado por oposição.¹⁷ (CIXOUS, 2008, p. 63).

¹⁷ Na tradução consultada: Always the same metaphor: we follow it, it carries us, beneath all its figures, wherever discourse is organized. If we read or speak, the same thread or double braid is leading us throughout literature, philosophy, criticism, centuries of representation and reflection. Thought has always worked through opposition.

Os pares binários em oposição não permitem interpretações que excedam ou ampliem o significado escolhido no emprego dos membros do duo. Nesta concepção, a reflexão de Cixous é muito próxima da reflexão de Jacques Derrida sobre o *pharmakón*, que em grego pode significar tanto *remédio* quanto *veneno*, e a escolha por tradutores do **Fedro** de Platão apenas pelo significado *remédio*. A escolha por uma única possibilidade, que está implicada no pensamento dialético a que pertencem os binarismos, limita a significação, limita a interpretação, não havendo espaço para uma outra opção ou opção outra, não havendo espaço para o imaginário do leitor agir. Além disso, faz crer que uma escolha é melhor que a outra, uma vez que toda oposição implica, necessariamente, uma hierarquia. A hierarquia desses pares quer dizer que sempre haverá um superior ao outro, o que constitui “Um campo de batalha universal. A todo momento, uma guerra é iniciada. A morte está sempre em trabalho”¹⁸ (CIXOUS, 2008, p. 64). E nessa guerra, quem vem perdendo, no decorrer dos séculos, é sempre a mulher, sempre subjugada nos campos do histórico, político, cultural, psíquico, imaginário e artístico, sempre associada à passividade. Isso se deve ao fato de que a hierarquia sempre será favorável ao homem, que sempre estará no papel ativo e a mulher no papel passivo, mesmo, e principalmente, no campo da sexualidade.

O subjugo da mulher se dá principalmente pelo medo que o homem tem dessa mulher, que é fechada em si, que não possui um órgão sexual externo e visível – aqui está implícita a metáfora da “vagina dentada” discutida por Camille Paglia em **Personas sexuais**. Nesse mito, a vagina teria dentes secretos que sugariam a energia masculina, pois o homem “sai com menos do que ao entrar” (PAGLIA, 1992, p. 24). É o medo da castração, além do medo do desconhecido, que estão em jogo, pois essa mulher, esse corpo, gera outra vida, sangra mensalmente, e possui uma relação de proximidade com a natureza e seus ciclos. Essa subjugação é o querer apropriar-se do outro, do corpo do outro para tornar-se completo, tornar-se um. A essa tentativa de apropriar-se do outro Hélène Cixous vai chamar de uma primeira bissexualidade, que seria uma tentativa de apropriação do feminino pelo masculino: “Bissexualidade como uma fantasia de um ser completo, que substitui o medo da castração e cobre a diferença sexual na medida em que isso é tão percebido quanto a marca de uma separação mítica”¹⁹ (CIXOUS, 2008, p.

¹⁸ Na tradução consultada: A universal battlefield. Each time, a war is let loose. Death is always at work.

¹⁹ Na tradução consultada: Bisexuality as a fantasy of complete being, which replaces the fear of castration and veils sexual difference insofar as this is perceived as the mark of a mythical separation.

84). A essa bissexualidade que Cixous opõe a segunda bissexualidade, a bissexualidade feminina:

À essa bissexualidade que funde e oculta, desejando evitar a castração, eu oponho a *outra bissexualidade*, aquela com a qual todo sujeito, que não é fechado dentro da performance espúria do teatro falocêntrico, define o seu universo erótico. Bissexualidade – que é a localização dentro de si mesmo da presença de ambos os sexos, evidente e insistente em diferentes modos de acordo com o indivíduo, a não-exclusão da diferença ou de um dos sexos, começando com essa “permissão” que se dá a si mesmo, a multiplicação dos efeitos de inscrição do desejo em cada parte do corpo e do corpo do outro.²⁰ (CIXOUS, 2008, p. 84-85).

Essa bissexualidade seria, na realidade, plural, à medida que ela trata da capacidade feminina de lidar com o diferente, com o outro e consigo mesmo. Em uma primeira instância, essa bissexualidade se daria no aceitar o outro (a sexualidade masculina) como diferente e, por consequência, complementar – e não oposta – à sexualidade feminina. Em segundo, como uma aceitação da mulher em ser também constituída pelo seu outro feminino – as outras mulheres que a cercam –, em apropriar-se, também, desse outro. E, por fim, uma aceitação de si mesma, uma apropriação de si mesma. Essa pluralidade feminina permite à mulher enxergar além de pares binários constituídos hierarquicamente, de modo que, no universo feminino, por exemplo, o par *homem e mulher* estaria em um mesmo patamar, não haveria a hierarquização *Superior (homem)/Inferior (mulher)*. É por isso que a mulher, em sua multiplicidade, é capaz de transcender o prazer do sexo e buscar seu prazer em outras nuances como a política, a economia e o texto, buscar um prazer que seja igualmente múltiplo. A essa forma de prazer Cixous chamou de *Jouissance*:

Total êxtase sexual é seu significado mais comum, mas na filosofia francesa contemporânea, psicanálise, e uso político, não acaba aí, e igualar isso com orgasmo seria simplista [...]. Ela é, portanto, uma palavra com implicações *simultaneamente* sexual, política,

²⁰ Na tradução consultada: To this bissexuality that melts together and effaces, wishing to avert castration, I oppose the *other bissexuality*, the one with which every subject, who is not shut up inside the spurious Phallogocentric Performing Theater, sets up his or her erotic universe. Bissexuality – that is to say the location within oneself of the presence of both sexes, evident and insistent in different ways according to the individual the nonexclusion of difference or of a sex, and starting with this “permission” one gives oneself, the multiplication of the effects of desire’s inscription on every part of the body and the other body.

econômica. Acesso total, participação total, bem como êxtase total estão implicados.²¹ (2008, p. 165).

A expansão do significado da palavra para além do prazer sexual, para categorias como política e economia, demonstra a pluralidade feminina que busca prazer não só em sua sexualidade, mas em outras nuances, que a ela foram historicamente negadas. Nessa perspectiva, a mulher é plural por aceitar as diferenças e por conseguir lidar consigo mesma e com o outro. É plural por conseguir ter prazer com as mais variadas atividades humanas. É plural por ter diversas vozes, por saber lidar com mais de um papel, por saber fazer uso e por entender as ambiguidades.

A mulher transcende o prazer sexual por ser plural. Por isso, a literatura de autoria feminina tende a extrapolar as significações, ou seja, ela traz camadas de significações que são, ao mesmo tempo, desconstruídas e reconstruídas no exato momento do significar. Desse modo, o texto de autoria feminina não opta por apenas uma significação. A mulher consegue trabalhar com ambiguidades e aporias, com mais de uma possibilidade de sentido, que construirão sua crítica e seus questionamentos. Esse processo de construção e desconstrução de significados é o mecanismo de funcionamento do *palimpsesto*, ou, como propõem Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic**, o *subtexto*. O subtexto são significados que são construídos nas profundidades dos textos escritos por mulheres. As escritoras vão tratar de suas preocupações e seus questionamentos nas entrelinhas de seus textos, por isso, como apontam Sandra Gilbert e Susan Gubar, esse aspecto da literatura de autoria feminina foi ignorada pela crítica, tendo em vista que esses significados estão além da superfície do texto, estão em segredo, ocultados nas entrelinhas.

De Austen a Dickinson, todas estas artistas mulheres acordaram com experiências femininas centrais de uma perspectiva especificamente feminina. Mas esse aspecto feminino distintivo de sua arte tem sido geralmente ignorado por críticos porque as escritoras de maior sucesso geralmente parecem ter canalizado suas preocupações femininas em secretas, ou no mínimo, obscuras preocupações. Na realidade, essas mulheres têm criado significações submersas, significações escondidas dentro ou atrás do mais acessível conteúdo “público” de seus trabalhos, por causa disso a literatura delas pode ser lida e

²¹ Na tradução consultada: Total sexual ecstasy is its most common connotation, but in contemporary French philosophical, psychoanalytic, and political usage, it does not stop there, and to equate it with orgasm would be an oversimplification [...]. It is, therefore, a word with *simultaneously* sexual, political, and economic overtones. Total access, total participation, as well as total ecstasy are implied

apreciada mesmo quando sua preocupação vital com desapropriação e doença feminina for ignorada.²² (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 72).

Desta forma, o texto de autoria feminina não é um texto fechado em significações e que tende a uma linha reta que levará apenas a um possível desfecho ou uma possível interpretação. Assim como o corpo feminino, o texto escrito por mulheres tem curvas, nuances que possibilitam construir significados e desconstruí-los. É um fazer escritural que expande possibilidades de interpretações e que, em suas diversas camadas, vai construindo significados que transmitem várias ideias. Nessa perspectiva, o texto de autoria feminina tem camadas de significações que necessitam uma leitura duplamente atenta para que se chegue a esses significados. Essa construção textual é “a coisa a mais” a que Barbara Johnson chamou *Writing* (Escritura). Segundo a pensadora, os textos de autoria feminina “requerem uma estratégia de leitura que vá além de intenções aparentes ou significados superficiais, uma leitura que tenha uma completa vantagem da capacidade de escrever para preservar isso que não pode ainda, talvez, ser decifrado” (JOHNSON, 1995, p.47).

Por esse motivo a mulher não se enxerga nos textos de autoria masculina – ou se enxerga de modo enviesado, distorcido, incompatível com as imagens de si mesma e de seus outros –, por isso a angústia da autoria que Sandra Gilbert e Susan Gubar discutem em **The Madwoman in the Attic**. Segundo as autoras, assim como os autores do sexo masculino, que desenvolvem uma angústia da influência, as mulheres autoras desenvolvem uma angústia que é ainda mais profunda e anterior, uma *angústia da autoria*. Harold Bloom vai dizer que os aspirantes a autor olham para a tradição que os precede a fim de se inspirarem, mas que, ao escreverem, eles devem superar essa tradição – essa é a angústia da influência. Já as mulheres, ao olharem para o passado, não veem uma tradição literária que as represente, tendo em vista que o cânone literário é feito por e para homens. Logo, são textos que trazem pares binários hierarquizados, como *mulher monstro/mulher anjo*. A literatura de autoria masculina representa a

²² Na tradução consultada: From Austen to Dickinson, these female artists all dealt with central female experiences from a specifically female perspective. But this distinctively feminine aspect of their art has been generally ignored by critics because the most successful women writers often seem to have channeled their female concerns into secret or at least obscure concerns. In effect, such women have created submerged meanings, meanings hidden within or behind the more accessible, “public” content of their works, so that their literature could be read and appreciated even when its vital concern with female dispossession and disease was ignored.

mulher apenas por meio dessas duas possibilidades. A literatura patriarcal não abre espaço para a pluralidade do feminino, caracterizando a mulher segundo estereótipos construídos através da visão masculina do que deveria ser, ou se espera ser, o comportamento feminino. “[...] Mitologia [P]atriarcal define mulheres como criadas por, de, e para homens, as crianças de cérebros masculinos, costelas, e ingenuidade”²³ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 12).

Ainda segundo Gilbert e Gubar, a mulher ideal para os autores do sexo masculino é a “mulher anjo”. Tem-se como primeira referência desse tropo da mulher angelical a Virgem Maria, que deu à luz a Jesus Cristo ainda virgem, ou seja, sua virgindade representa, na visão patriarcal, algo puro, não contaminado pelo ato sexual. Os tabus em torno da liberdade sexual da mulher sempre existiram e permeiam a sociedade ocidental até hoje, pois a sexualidade feminina sempre foi vista como monstruosa, algo a ser “combatido”. Isso se deve, primeiramente, ao distanciamento do culto à Mãe-Terra, que era diretamente relacionado à fertilidade feminina, e ao patriarcado, que, junto do Cristianismo, passou a controlar a sexualidade feminina e identificá-la como uma porta para o contato com o Demônio, o que mais tarde acarretou na morte de milhares de mulheres pela Inquisição – é a partir daí que a mulher sedutora passa a ser identificada, também, pelos nomes de feiticeira ou bruxa, ou *mulher monstro*. Camille Paglia (1992, p. 15) afirma que “o sexo é *daimônico*”, palavra que deriva do grego *daimon* (espírito inferior aos deuses olímpicos) e que o cristianismo transformou em *demoníaco*. Ou seja, na sociedade ocidental, render-se aos instintos sexuais é algo demoníaco, e se for uma mulher a reivindicar sua liberdade sexual, o caráter demoníaco do ato se intensifica ainda mais, por isso a divinização da mulher virgem que permeia o imaginário até hoje por oposição hierárquica à demonizada prostituta. Lilith, que será oportunamente melhor discutida, por exemplo, considerada um demônio, é a mulher que se negou a se submeter a Adão no ato sexual, a que desafiou o Deus pai e o primeiro homem e abandonou o Éden. Ou seja, a sexualidade feminina, ou melhor, a liberdade sexual feminina, é sempre taxada de demoníaca, especialmente quando a mulher reivindica seu lugar no ato sexual, não aceitando a passividade, tomando as “rédeas” da situação, por isso, no entendimento patriarcal, precisa ser combatida, por isso é considerada monstruosa. Monstruosa porque perigosa, pois a liberdade do corpo e do imaginário femininos coloca em risco o controle, a

²³ Na tradução consultada: patriarchal mythology defines women as created by, from, and for men, the children of male brains ribs, and ingenuity.

dialética, o jogo de oposição e hierarquia criados pelo patriarcado para manter a convenção chamada *sociedade*.

Assim como a virgindade e a pureza femininas foram e continuam sendo exploradas pelo patriarcado como formas de manter a mulher e sua sexualidade sob controle – através do casamento, também no ambiente doméstico a “Angel in the house”, de Virginia Woolf é um dos protótipos da mulher anjo – aquela que não consegue agir e pensar por si própria, que vive condicionada ao ambiente do lar e às limitações que lhe são impostas por paredes que a aprisionam. A mulher reduzida ao ambiente doméstico, aos afazeres, à obrigação em ser solícita ao lar e ao marido, não permite que ela transcenda as paredes que a abrigam e, por conseguinte, a condiciona a produzir uma arte aceitável pelo patriarcado, ou seja, uma arte condicionada, submissa e aceitável, ao pensamento patriarcal. Assim se constrói a imagem da “mulher anjo” ideal: pacífica, pura, graciosa, dedicada ao marido e aos afazeres domésticos, em tudo submissa e incapaz de fazer quaisquer questionamentos sobre si mesma e sobre os outros.

Na contramão da *mulher anjo* encontra-se a *mulher monstro*, aquela que decide questionar seu lugar e papel no universo patriarcal. Muitos mitos giram em torno dessa mulher subversiva, e diversos são os nomes e epítetos a ela associados: feiticeira, Lilith, prostituta, *Femme Fatale*, entre outros. O patriarcado caracteriza como mulher monstro a mulher que questiona, que subverte padrões, que se apodera do que antes era parte apenas do universo masculino (e usa esse apoderamento como empoderamento, como arma para subverter o próprio patriarcado). Acrescenta-se a isso que a mulher também se torna transgressora ao fazer e pensar sobre a literatura. Nessa perspectiva, as heroínas carterianas serão, em sua maioria, mulheres monstros, ou pior: mulheres anjo que escondem, em seu âmago, o monstro; belas que escondem em si a fera.

Ao trazer para seu discurso a pornografia, através do “pornógrafo moral”, como uma possível arma a favor da igualdade entre os gêneros, Angela Carter está pensando nas hierarquias de gênero que colocam a mulher em um patamar inferior, que pode, e na maior parte das vezes leva, à morte. Além disso, apresenta a pornografia aliada à erotização de forma a construir um terreno de conquista do prazer total (Jouissance) de suas heroínas. Enquanto crítica, Carter, assim como Paglia e Sade, entende que o sexo é poder e que é através dele, através da desnaturalização do sexo, que a mulher encontrará sua identidade. É através da liberdade sexual, moral, psíquica e espiritual – sem que

haja julgamentos de valor – que a mulher será dona de seu destino, de seu corpo e de seus desejos, retomando, desta forma, seu lugar de igualdade com o sexo masculino.

2.1.1 O FEMINISMO E A LITERATURA: TÉCNICAS DE SUBVERSÃO DO DISCURSO PATRIARCAL

Angela Carter utiliza uma técnica de escrita que permite a construção e reconstrução dos significados dos textos de contos de fadas da coletânea **The Bloody Chamber and other stories**, que trazem em seus discursos ideais patriarcais que sempre permearam o imaginário feminino, e essas significações advirão dos subtextos desses textos, de seus palimpsestos. Os contos da autora não buscam uma moral que fecha os significados, mas sim uma forma de refletir sobre os discursos – masculinos e também femininos – que aprisionam a mulher, não dando a ela a possibilidade de escolha. Por esse ângulo, a técnica utilizada por Carter subverte não só elementos temáticos, mas estruturais também. A autora faz de seu texto uma arma que choca, causa críticas e faz refletir. O próprio processo de reescrita de contos de fadas se torna um processo de transgressão, uma técnica escritural plural e libertária, um elemento estruturador do texto de autoria feminina.

Da mesma forma que a pornografia, Carter viu nos contos de fadas um gênero com potencial para a subversão de discursos patriarcais:

[...] para Carter gêneros como pornografia, romance, conto de fadas e ficção científica [...] já estão profanando “o santuário literário”. Isto não significa que eles devem ser afirmados automaticamente como “transgressivos” ou “subversivos”, somente que seu curso e sua habilidade (em oposição à arte elevada, exceto na medida em que os contaminam, o que na maioria das vezes fazem) prestam-se a ambos ou a todos os partidos.²⁴ (SAGE, 1998, p. 58).

Assim como apontado por Lorna Sage, os contos de fadas e a pornografia não podem ser automaticamente chamados de subversivos, tendo em vista o discurso patriarcal incutido em seus textos na forma de subjugo da mulher, dando a ela o papel passivo, enquanto objeto de desejo na pornografia, ou como a donzela em perigo a espera de um herói, nos contos de fadas. Contudo, por serem gêneros que estão à

²⁴ Na tradução consultada: [...] for Carter genres like pornography, romance, fairy tale and science fiction [...] are already desecrating “the literary sanctuary”. This does not mean that they are to be claimed automatically as “transgressive” or “subversive”, only that their currency and their crafty (as opposed to high art, expect insofar as they contaminate it, which they most often do) lends itself to both or all parties

margem, ou seja, não fazem parte do que o cânone patriarcal considera “grande arte”, tais gêneros abrem possibilidades de releituras e reconstruções que proponham uma nova visão sobre a mulher e seu lugar. Angela Carter, dessa forma, não achou suficiente trabalhar com apenas um gênero, tendo antes alinhado vários em seu trabalho de reescrita dos contos de fadas mais populares no imaginário ocidental.

O que comumente se apresenta nos textos de Angela Carter são camadas de significação que trazem críticas severas ao sistema patriarcal e também às mulheres, que por comodidade aceitaram viver na passividade. É no subtexto que a crítica aparece. Em uma primeira leitura, seus textos podem realmente parecer reafirmar os pressupostos patriarcais; todavia, numa segunda leitura, a que procura ver a sombra deixada pelo processo de raspagem, como o que ocorre nos palimpsestos, é que se encontram os significados ocultos e transgressores. A pornografia moral – ou a tensão que ela cria entre a pornografia e o erotismo –, assim como a reescrita de contos de fadas, são técnicas de subversão de discursos que aprisionam e dão à mulher o papel único e naturalizado da *passividade*. Para Carter, viver na passividade é assinar a própria sentença de morte:

Ser o objeto de desejo é ser definida na passividade.
Existir na passividade é morrer na passividade – isto é, ser morta.
Esta é a moral dos contos de fadas sobre a mulher perfeita.²⁵
(CARTER, 2011b, p. 88).

Logo, o que Carter propõe em suas releituras dos contos de fadas é um espaço em que a mulher deixe de existir na situação passiva. Dessa forma, a autora dá vida a personagens femininas agentes e não mais vítimas de situações de perigo. O propósito de Carter é, com isso, revelar o conteúdo latente desses contos e intensificá-los. Diz Lorna Sage:

Uma das razões para ela valorizar tanto os contos de fadas – e uma que é obscura por um foco exclusivo em políticas de gênero – é que ela associava isso com um mundo onde nossos temores e desejos

²⁵ Na tradução consultada: To be the object of desire is to be defined in the passive case.
To exist in the passive case is to die in the passive case – that is, to be killed.
This is the moral of the fairy tale about the perfect woman.

fossem personificados em criaturas que fossem não-humanas sem serem divinas.²⁶ (SAGE, 1998, p.57).

A personificação dos nossos medos e desejos em criaturas não-humanas tem seus maiores exemplos nos contos de fadas. Na história de “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, o lobo, tido como perigosamente monstruoso, representa os instintos sexuais e o desejo reprimido. A monstruosidade é a representação de tudo o que é rejeitado socialmente, ou tudo que somos socialmente obrigados a reprimir. Como bem aponta Paglia, “Sexo é poder” (PAGLIA, 1992, p. 14, grifo da autora), e a busca pelo poder faz com que homens subjuguem, aprisionem, estuprem e matem as mulheres, seja no texto artístico, seja na realidade empírica. A moral dos contos de fadas é, em sua maioria, vinculada a uma culpabilização da vítima, uma culpabilização do feminino: “Chapeuzinho foi ‘engolida pelo lobo’ porque desobedeceu à mãe, que disse para que não saísse da trilha”; ou ainda, quando na versão de Perrault a garota é seduzida e se deita com o lobo, se afirma que ali a mulher se tornou decaída, prostituída, por ter se entregado aos seus instintos mais recônditos. Na ética patriarcal, a mulher deve viver na passividade não apenas sexual, mas moral, social e política, pois se ela ousar sair da trilha, ela pode se machucar. E quando a violência contra ela acontece, comumente haverá uma forma de culpá-la por ter sido machucada, como se em uma atitude masoquista a mulher desejasse sempre a sua própria morte. O estupro é um exemplo de busca por poder, uma forma do homem se autoafirmar homem, de mostrar sua masculinidade, principalmente no momento em que uma mulher o recusa. É também um exemplo cruel de culpabilização do feminino, pois ainda hoje existem situações constrangedoras que imputam à própria mulher, à própria vítima, portanto, a culpa por ter “incitado” o estupro em razão das roupas que veste, dos modos com que se comporta etc.

A sociedade, usualmente, coloca a mulher em uma posição passiva/masoquista, e o mais absurdo é que esse tipo de discurso também sai das bocas das próprias mulheres. Por esse motivo que os textos de Carter são tão polêmicos, pois a autora discute questões enraizadas na sociedade e no imaginário, expondo as mais brutais violências vividas por mulheres e propondo uma nova mulher, a qual não seja mais

²⁶ Na tradução consultada: One of the reasons she so valued fairy tale – and one that is obscured by a too-exclusive focus on gender-politics – is that she associated it with a world where our dreads and desires were personified in beings that were not-human without being divine

vítima, mas sim ativa e que retome o lugar na sociedade, na história, na política e nas artes que lhe é de direito. A leitura que Carter faz de Sade e dos contos de fadas “é precisamente um ataque a essa versão de mulheres como irrepreensíveis, como não tendo parte na construção de seus mundos, e de si mesmas”²⁷ (SAGE, 1998, p. 58).

Sade e *The Bloody Chamber* combinados fornecem a Carter uma história de “fantasia” preservada, e, também, com um novo ponto de vantagem em sua própria marginalidade, uma nova maneira de entender isto não como a posição de uma vítima literária ou decadente.²⁸ (SAGE, 1998, p. 57).

O que Carter efetivamente questiona é a naturalização da mulher como vítima:

Carter não nega que mulheres são frequentemente vítimas de violência masculina e exploração, mas ela está argumentando forçosamente contra o perigo em tornar essa vitimização uma virtude, em ficar encantado por isto.²⁹ (KEENAN, 1997, p. 138).

E essa vitimização, consequência da passividade feminina, é realmente considerada uma virtude nos contos de fadas que compõem o imaginário patriarcal. A mulher é representada como a donzela em perigo, que necessita ser salva pelo belo príncipe, pois ela, em sua passividade e conseqüente fragilidade, é incapaz de se defender. Cixous também questiona essa construção dos contos de fadas em “Sorties”:

Belas dormem em suas florestas, esperando pelo príncipe vir e acordá-las. Em suas camas, em seus confinamentos de vidro, em suas florestas de infância como mulheres mortas. Bonitas, mas passivas; por isso, desejáveis; todo mistério emana delas. São os homens que gostam de brincar de bonecas.³⁰ (CIXOUS, 2008, p. 66).

Hélène Cixous não está discutindo contos de fadas, mas sim a posição da mulher em meio à sociedade logocêntrica, a qual é instituída e administrada pela lógica dos

²⁷ Na tradução consultada: is precisely an attack on this version of women as blameless, as having no part in the construction of their world, and of themselves

²⁸ Na tradução consultada: Sade and *The Bloody Chamber* combined provided Carter with a potted history of “fantasy”, and also with a new vantage point on her own marginality, a new way of understanding it as not the position of a literary victim or decadent

²⁹ Na tradução consultada: Carter does not deny that women are frequently victims of male violence and exploitation, but she is arguing forcefully against the danger of turning that victimization into a virtue, of becoming enthralled by it.

³⁰ Na tradução consultada: Beauties slept in their woods, waiting for princes to come and wake them up. In their beds, in their glass coffins, in their childhood forests like dead women. Beautiful, but passive; hence desirable; all mystery emanates from them. It is men who like to play dolls

pares binários, em que a mulher sempre será inferior e a ela sempre será destinado o lado mais “fraco” dos duos que compõem esses pares. Inevitavelmente, a relação da passividade feminina na sociedade e os contos de fadas como exemplos primários dessa posição feminina é intrínseca. O discurso patriarcal – e a consequente conformação do imaginário feminino por meio desse discurso – contido nesses contos está em cada ação das personagens femininas, que sempre serão ou mulheres anjos, portanto passivas, à espera do príncipe que as salvará, ou mulheres monstros, portanto bruxas. O mundo de passividade feminina reserva a essa mulher caminhos perigosos que podem levá-la à morte.

Desse modo, os textos de Carter trarão, geralmente, uma atmosfera de terror, espaços sombrios e gelados, que serão palco das violências que as mulheres sofrem e metáforas dessas próprias violências, ou, ainda, como nos contos corpus deste estudo, serão palco e metáfora do triunfo da mulher ativa em sua sexualidade e em sua independência. A relação dos contos de **The Bloody Chamber** com o gênero Gótico está exatamente na ambientação que Carter faz em suas obras, bem como na possibilidade de real perigo para suas heroínas. Não é por acaso que Helene Meyers, em **Femicidal Fears**, vai trazer para a discussão textos de autoria feminina que abordam diversas formas de violências contra a mulher e a dificuldade que as vítimas dessas violências têm em não serem ou deixarem de serem vítimas. Nessa obra, Meyers parte do gótico como uma experiência real vivida pelas mulheres. Angela Carter também é estudada pela autora com seu primeiro romance **Shadow Dance**, que traz uma discussão acerca do casal sadomasoquista que, como aponta Meyers, é “a primária relação pornográfica”³¹ (MEYERS, 2001, p. 60).

Em **Shadow Dance**, Carter vai explorar a crueldade de Honeybuzzard, um sadista que não mede esforços em causar dor, e sua ex-companheira Ghislaine, que representa a mulher masoquista – a mulher que aceita a violência contra ela com naturalidade e prazer. Honeybuzzard possui o que se pode chamar de um duplo, Morris – personagem-narrador por meio do qual a narrativa se desenvolve –, e é através dele que sabemos quem é Ghislaine. Morris e Honey são amigos. Contudo, assim como Ghislaine, Morris também é manipulado por Honeybuzzard. Segundo Meyers, “Em *Shadow Dance*, Carter explora uma dimensão de horror puro conforme ela descreve a

³¹ Na tradução consultada: the primary pornographic relationship

violência de Honeybuzzard, um estereotipado sadista e sócio de uma loja de drogas”³² (MEYERS, 2001, p. 65).

É Emily, a atual companheira de Honeybuzzard, quem vai se recusar a ser mais uma vítima, além de se recusar a ser cúmplice na morte de Ghislaine, que foi assassinada por Honey, ao encontrar o corpo e ligar para a polícia. Emily, diferente de Ghislaine, que se coloca à mercê de Honey, será a mulher autossuficiente, a representação das heroínas de Carter que aparecem mais tarde em suas outras obras. Em **Shadow Dance** a figura de Ghislaine é o exemplo a não ser seguido, pois é a aceitação da submissão e da “história” já codificada das mulheres e que garantiu o assassinato de Ghislaine por Honeybuzzard, com quem aquela havia se envolvido. Em contrapartida, Emily representa a heroína que Carter trará em suas outras obras, a heroína que é autossuficiente e que sobrevive ao espaço adverso, enfrentando-o e, por isso, transformando-o ao invés de deixar-se engolir por ele. Emily domina o espaço e se liberta do sadismo de Honey por controlar seu próprio destino. As heroínas de “The werewolf” e “The company of wolves”, como se verá, serão “assombradas” pela figura de Emily – serão heroínas autossuficientes que controlarão o espaço patriarcal e seus próprios destinos.

Ao trazer o feminicídio – assassinato de mulheres – como temática de diversas autoras - bem como de Angela Carter, que vai explorar a passividade feminina como perigosa a ponto de causar a morte de mulheres - e como uma experiência gótica feminina, Helene Meyers afirma a relação que os textos de autoria feminina têm com o Gótico e com seus elementos. As representações das mais cruéis violências cometidas contra as mulheres estão presentes em diversas obras de autoria feminina e em diferentes tempos. Meyers traz para a discussão desde **Maria**, de Mary Wollstonecraft, até a contemporaneidade com Angela Carter, por exemplo. Esse estudo vem, também, reafirmar o pensamento de Carter de que a melhor forma de criticar as relações é discutindo-as explicitamente, como acontece, por exemplo, em **Shadow Dance**, em que Carter claramente critica o fato da mulher aceitar a passividade, mostrando que isso a levará à morte.

³² Na tradução consultada: In *Shadow Dance*, Carter explores a dimension of pure horror as she depicts the violence of Honeybuzzard, a stereotypical sadist and part owner of a junk shop

A questão da atmosfera criada por Angela Carter em seus contos vai levar alguns estudiosos, como Lucie Armitz em seu ensaio “The fragile frames of *The Bloody Chamber*”, a dizerem que seus contos são, na verdade, contos góticos:

Claramente, mais que contos de fadas que contêm alguns elementos góticos, estes são, na verdade, contos góticos que caçam os cercos restritivos da fórmula dos contos de fadas de uma maneira que ameaça tornar-se ‘masoquisticamente’ autodestrutivo.³³ (ARMITZ, 1997, p. 89).

O desenvolvimento de uma atmosfera gótica faz com que seus contos, mesmo com inspiração nos contos maravilhosos, tendam para o terror. “Chapeuzinho Vermelho” – conto revisitado em “The Werewolf” e “The Company of Wolves” - enquanto conto maravilhoso, já abrigava elementos do universo gótico. A monstruosidade do lobisomem configura uma das criaturas mais temidas e mais representadas nas diversas literaturas, por exemplo. Peter Penzoldt, em **The Supernatural in fiction** (1952, p. 41), aponta para a lenda do lobisomem como originária da antiguidade, mas mais especificamente na Idade Média, quando se acreditava que bruxas e bruxos assumiam a forma de animais e algumas maldições obrigavam pessoas inocentes a assumirem a forma de bestas, além do desejo pela licantropia:

A doença mental da licantropia combinada com certas fantasias sádicas-oral pode parcialmente justificar essas ideias: asceticismo e auto-tortura ascética eram muito comuns na Idade Média e sob algumas formas de paganismo, que algumas pessoas eram sem dúvida reprimidas de forma tão extensa que eles já não eram capazes de sentir qualquer satisfação instintiva em conexão com o corpo humano. Para seguir qualquer impulso sensual, sendo isso normal ou não, através de constante repressão, transformada em agressividade homicida, eles tinham que se imaginarem como bestas.³⁴ (PENZOLDT, 1952, p. 41).

³³ Na tradução consultada: Quite clearly, rather than being fairy-tales which contain a few Gothic elements, these are actually Gothic tales they pray upon the restrictive enclosures of fairy-story formulae in a manner that threatens to become ‘masochistically’ self-destructive

³⁴ Na tradução consultada: The mental disease of lycanthropy combined with certain oral-sadistic fancies may partly account for such ideas: asceticism and ascetic self-torture were so common in the Middle Ages and under certain forms of paganism, that some people were undoubtedly repressed to such an extent that they were no longer able to enjoy any instinctual satisfaction in connection with the human body. To follow any sensual impulse, be it normal or, through constant repression, transformed into homicidal aggressiveness, they had to imagine themselves as beasts.

Como aponta Penzoldt, na Idade Média algumas pessoas precisavam imaginarem-se como bestas para terem qualquer impulso sensual devido à dimensão de repressão em que viviam. A associação do lobisomem com as atitudes mais agressivas e, portanto, mais instintivas, aguçou o imaginário e, no ocidente, passou a representar tanto os instintos agressivos e animais do ser humano quanto os instintos sexuais. Dessa forma, o lobisomem passa a ser a representação artística dos desejos sexuais reprimidos. O lobisomem é a forma animal do humano, uma criatura das trevas e irracional, uma besta gótica por excelência.

Não bastasse a figura do lobisomem como indício de terror, “Chapeuzinho Vermelho” traz em seu enredo o espaço da floresta, um lugar sombrio e por vezes frio – o espaço do desconhecido, o espaço do assustador relacionado ao útero feminino, ao incontrollável e ao inconsciente –, um espaço fechado, úmido e claustrofóbico, assim como o útero feminino. Apesar dos lenhadores e dos caçadores estarem presentes nesse ambiente, ele não deixa de ser hostil para uma menina desacompanhada, a vítima gótica que deverá ser salva. Acrescenta-se a isso a questão da sexualidade feminina afluando na puberdade a que o conto dá vida, por isso o espaço da floresta é tão significativo: Chapeuzinho Vermelho está se tornando mulher, seu corpo está se transformando para permitir que ela possa gerar vida dentro de seu útero. O caminho da floresta e os perigos que lá se encontram são as representações e metáforas dos medos do inconsciente que deverão ser enfrentados para que se chegue ao amadurecimento sexual.

Toda essa atmosfera de terror e perigo para a menina em “Chapeuzinho Vermelho” será intensificada nos contos corpus deste trabalho. Entretanto, as jovens não serão mais vítimas do lobo: elas se defenderão e virarão o jogo. Diz Helene Meyers que “Às protagonistas dos mais recentes góticos femininos são negados qualquer garantia de segurança. Protetores são irreconhecíveis ou não-existent [..]”³⁵(MEYERS, 2001, p. 40). Nessa perspectiva, as heroínas carterianas não serão salvas por nenhum homem, mas elas mesmas se salvarão do perigo, cada uma a seu modo e com as armas de que dispõem. Mesmo quando há alguém para salvá-las, como no caso do conto “O quarto do Barba Azul”, ou “The Bloody Chamber”, em inglês, será uma mulher que fará o papel de heroína, nesse caso, a mãe da “donzela em perigo”. O enredo de “The Bloody Chamber” trata de uma jovem que se casa com um homem muito rico e que vive em uma grande mansão um pouco afastada da cidade. Logo nos primeiros dias

³⁵ Na tradução consultada: The protagonists of more recent female gothics are denied any assurances of security. Protectors are unrecognizable or nonexistent [...]

de casados, o homem sai para uma viagem e deixa um molho de chaves com sua mais nova esposa, pedindo para que ela cuide bem das chaves e alertando que ela está autorizada a abrir qualquer porta da casa, menos uma que se encontra em uma espécie de porão, muito escuro e claustrofóbico. A jovem esposa segura o máximo possível sua curiosidade, até que o tédio a envolve e ela resolve ver o que havia naquele quarto:

Eis que a vela me revelava os contornos de um instrumento de tortura. [...] A cantora de ópera jazia, completamente nua, sob um fino lençol do mais raro e precioso linho, como o que os príncipes usavam para amortilhar a quem tinham envenenado. Toquei-lhe, muito levemente, o peito branco; estava fria, ele embalsamara-a. Na garganta vi a marca azul dos dedos do estrangulador. [...] Atrás do catafalco, no meio das sombras, um brilho branco e nacarado; como meus olhos se acostumaram à escuridão, acabei – oh! que horror! – por descobrir um crânio; [...] (CARTER, 2000, p. 38-39)

Esse homem, o marido da heroína, havia matado suas outras esposas. Nesse momento ela sabia qual era seu destino e começou a tramar, junto de um amante, uma forma de escapar das garras de seu marido Barba-Azul. Por si só ela não consegue salvação, muito menos seu amante consegue livrá-la do fim, e quem aparece ao fim da narrativa para salvá-la é a mãe: “Nunca se viu ninguém mais bravo que minha mãe; [...] Agora, sem hesitar um momento, levantou a pistola de meu pai, apontou-a e disparou uma única e impecável bala, que atravessou a cabeça do meu marido.” (CARTER, 2000, p. 58). A mãe, uma mulher, é quem salva a heroína de “O Quarto do Barba-Azul”.

A técnica de escrita de Carter, como já apontado, busca no subtexto uma crítica ao patriarcado não apenas enquanto sistema construído por homens, mas como um sistema que moldou mulheres a aceitarem a passividade e a subjugação por terem sido levadas a acreditar ser esse o caminho ético correto. Seus textos lidarão com ambiguidades que colocarão em xeque mesmo discursos femininos, haja vista que a autora explorará a pornografia como uma possível aliada das mulheres. Pense-se na ambiguidade que Carter cria ao propor uma “pornografia moral”. Não se espera moralidade na pornografia; pelo contrário, a pornografia é tradicionalmente tomada pelo patriarcado como imoral à medida que trata explicitamente e sem pudores do sexo e da sexualidade, que foram naturalizados pela sociedade. Ela também é imoral à medida que, para determinadas vertentes feministas mais tradicionais (de linha historiográfica, marxista, socioculturais etc.), foi feita por e para homens, ignorando a libido da mulher

e colocando-a em uma posição de objeto a ser consumido, um objeto criado para servir aos desejos do homem.

Ao lidar com discursos que se encontram em uma linha tênue entre a reafirmação e a subversão dos pressupostos patriarcais, Carter polemiza e faz refletir sobre as nuances e também as ambiguidades em que vive o ser humano como um todo e a mulher em particular. As diversas crueldades a que suas personagens mulheres são submetidas servem como exemplificação de como a aceitação da passividade pode levar à morte. Gina Wisker afirma que “Nas mãos dela, a escrita de horror torna-se um veículo poderoso através do qual ela pode criticar normas filosóficas, políticas e sexuais estabelecidas”³⁶ (WISKER, 1997, p. 117). Ademais, Carter, assim como outras autoras contemporâneas que se utilizam dos elementos temático-estruturais do gótico, subverte a tradição desse gênero ao dar poder às suas mulheres – colocando-as dentro de um espaço do masculino, dando-as conhecimento e papel ativo, armando-as com as armas do patriarcado. “História de horror contemporânea escrita por mulheres é a neta subversiva da ficção gótica do século dezoito, bem como a gêmea do mal da escrita fantástica, desde que como o Gótico ela escolhe terror e libera desejo reprimido.”³⁷ (WISKER, 1997, p. 117).

As alianças Feminismo e Gótico e Pornografia e Contos de fadas são polêmicas, mas extremamente subversivas à medida que propõem a contestação não apenas da temática “violência contra a mulher”³⁸, mas também a contestação dos próprios gêneros escolhidos para articular essa subversão. O Gótico e os contos de fadas, enquanto gêneros, têm como uma de suas características a mulher sempre em situação de perigo esperando pela salvação. Carter subverte essa característica ao dar às suas heroínas as armas para se libertarem do perigo sem a ajuda de um homem, além de controlarem o espaço patriarcal, que representa o perigo para a mulher. A questão passividade também é subvertida à medida que Carter usa a pornografia, um gênero que sempre subjugou e objetificou a mulher, como uma aliada para a liberdade sexual feminina, subvertendo, ao mesmo tempo, os discursos feministas anti-pornografia.

³⁶ Na tradução consultada: In her hands, horror writing becomes a powerful vehicle through which she can critique established philosophical, political and sexual norms

³⁷ Na tradução consultada: Contemporary women’s horror is the subversive granddaughter of eighteenth-century Gothic fiction, as well as the dark twin of fantasy writing, since like the Gothic it chooses terror and liberates repressed desire

³⁸ Compreende-se como “violência contra a mulher” não apenas a violência física, mas também as demais violências – psicológicas, moral, sexual, etc. – que também aprisionam e levam à morte.

A ambiguidade, como se pode notar, está a todo o momento trabalhando a favor da subversão nos textos de Carter. A linha tênue em que ela coloca seus textos entre a subversão do discurso patriarcal e a reafirmação desse discurso é a causa principal das críticas negativas à suas obras. Isso se deve a uma leitura apenas da superfície de seus textos e, como apontado anteriormente, assim como outros textos de autoria feminina, os textos de Carter necessitam de uma leitura cuidadosa, necessitam de um processo de raspagem para que se chegue ao fundo, nos mais profundos significados que ali estão construídos, uma vez que entretecidas por subtextos, o que as torna palimpsestos. Nessa perspectiva, as obras da autora são polêmicas porque tocam justamente nos tabus em torno da liberdade sexual feminina e sua independência. Contudo, esses tabus não se restringem apenas aos tabus da sociedade patriarcal enquanto inibidora da liberdade feminina, mas englobam também os tabus impostos por discursos femininos que, por vezes, também aprisionam a mulher – discursos incutidos pela sociedade patriarcal, mas que são proferidos por vozes femininas – como, por exemplo, “a mulher deve se dar ao respeito”, “a mulher deve ser mãe, pois nasceu com esse dom”, etc.

3. FEMINISMO E GÓTICO

3.1 FEMINISMO

Falar do Feminismo enquanto movimento social que ganhou força e se expandiu para a literatura é de extrema importância devido à relação de Angela Carter com o movimento e com as teorias feministas da literatura. Pretende-se, nesse segundo capítulo, entender melhor o feminismo com o qual Carter dialoga e aprofundar o entendimento sobre as técnicas textuais utilizadas pela autora para subverter o discurso patriarcal – a pornografia e elementos temático-estruturais do gótico.

Mais que um movimento social em busca de igualdade de gênero, o feminismo tem sido um modo de pensar e de questionar o lugar da mulher na sociedade em todos os âmbitos – nas artes, no campo profissional, no ambiente doméstico, na sexualidade. No que tange à sociedade ocidental, constituída por um regime patriarcal que advém desde tempos remotos, a mulher vem conquistando seu espaço aos poucos. Hoje ela já conquistou seu espaço no ambiente profissional, conquistou sua independência, importante para sua liberdade, como aponta Virginia Woolf em **Um teto todo seu** (1929). Entretanto, ainda há muito a ser questionado e pensado para que se conquiste, se isso um dia for possível, a liberdade total – moral, espiritual, sexual e imaginária – e igualdade de gêneros.

O ocidente tem o sexo masculino como símbolo de criação e de dominância no que concerne ao ambiente doméstico e também ao ambiente externo ao lar. Pense-se no homem como líder familiar (o pai), como líder das grandes companhias e como líder político. Apesar da mulher já ter conquistado seu espaço em grandes companhias, ainda se é incomum encontrá-la na liderança ou com um salário igual ou superior ao do homem. O mesmo se encontra no ambiente doméstico, hoje já com incidências maiores de liderança feminina, mas que, socialmente, ainda se tem a figura masculina do pai como pilar para o bom encaminhamento dos filhos, por exemplo. Destarte, na política a mulher também vem conquistando seu espaço, porém a passos muito mais lentos.

Ademais, o Deus cristão é tido como pai, aquele que criou e que deu a vida a todas as coisas, assim como ao homem e a mulher, em oposição ao caráter biológico de “dar a vida” do corpo feminino. Então, por que Deus não é representado como uma mulher? O Deus cristão é representado, mesmo que somente no imaginário, pois não há sua imagem, como um ser masculino. Haja vista que, de acordo com o texto bíblico, ele

criou o homem à sua imagem e semelhança, e de sua costela criou a mulher, para ser sua companheira, pode-se dizer, então, que a mulher não foi criada à sua imagem e semelhança?

Acrescenta-se a isso a dificuldade que se vê inerente na sociedade ocidental em respeitar a mulher e seu corpo como pertencente a ela, e não aos desejos masculinos, haja vista a criação da mulher pelo Deus cristão que se deu com o intuito de servir não só de companheira, mas aos desejos de Adão. Além disso, a passagem da criação da mulher é um tanto quanto nebulosa na Bíblia cristã, pois em Gênesis Capítulo 1, versículo 27, afirma-se que Deus criou o homem e a mulher, ou seja, foram criados ao mesmo tempo, enquanto no Capítulo 2, versículo 22, há uma nova criação: “Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem” (Gênesis, 2: 22). Houve, então, duas mulheres criadas, uma primeira, que pela crença judaica chamava-se Lilith, que se negou a ser submissa a Adão e abandonou o Éden, hoje associada em muitas literaturas e culturas a um demônio; e a segunda, Eva, a mulher submissa por excelência, pois foi criada a partir de uma parte do corpo de Adão, que é quem a nomeia “mulher”. Essas duas mulheres são criações opostas, considerando-se que uma aceitou a submissão, enquanto a outra se negou a ser menos que Adão. Já no mito bíblico os jogos de oposição e hierarquia se fazem presentes. De fato, no decorrer de toda a Bíblia a mulher estará no papel de submissa e, quando não, será vista como uma mulher a qual se deve evitar por ser subversiva. E essa mulher subversiva adjetivará outras mulheres que serão incorporadas pela literatura, como no mito de Salomé, que mais tarde veio a se tornar o primeiro exemplo de *Femme Fatale*.

Salomé era a “enteada” do rei Herodes, a quem este concedeu a realização de um desejo após ela dançar para ele e que, em acordo com sua mãe, Herodíade – que odiava João Batista por este acusá-la de adúltera –, pediu a cabeça do profeta. Enquanto mito bíblico, Salomé é apenas uma extensão de sua mãe. Apesar de ter beleza e encanto suficientes para atrair qualquer homem e conseguir o que deseja, é Herodíade quem incita a filha a pedir a cabeça de João Batista como uma vingança por ter sido difamada. No século XIX, com o advento do Simbolismo, Salomé ganha autonomia – pelas mãos de um homem (o que seria irônico não fosse o fato desse homem ter sido homossexual), pois é Oscar Wilde quem escreve a peça **Salomé**, obra que reinventa esta personagem – e passa a ser retratada nas artes como a *Femme Fatale* – mulher transgressora, que

utiliza de seus poderes de sedução e sagacidade para conseguir o que deseja. Ela é uma das *personas sexuais* apontadas por Camille Paglia em sua obra homônima.

Paglia, como já apontado, discute, ainda, os cultos à Mãe-Terra na antiguidade e a mulher e suas relações de proximidade com a natureza e seus ciclos. Proximidade essa que levou o homem a criar a cultura como forma de controle sobre a mulher e a natureza. Foi com o progresso da cultura que o homem se viu menos dependente da natureza e capaz de controlá-la. Criou-se, então, a cultura como uma defesa à natureza e ao feminino, passou-se a cultuar o céu e não mais a terra. O ocidente, portanto, criou uma resistência ao feminino que abarca desde a religião e seus mitos até a vida social e sexual da mulher. Essa resistência sustenta, até hoje, as diferenças e as violências contra o gênero.

Quando, no auge dos movimentos por igualdade e emancipação política e social liderados por mulheres a partir de meados do século XIX, presenciava-se uma opressão à voz feminina. A primeira onda feminista surge em meio a movimentos de trabalhadores contra os abusos provenientes da Revolução Industrial e da instauração do Capitalismo como sistema econômico. As mulheres enxergaram nesses movimentos um espaço para fazerem suas vozes serem ouvidas, visto que a condição de vida das mulheres trabalhadoras era semelhante a de escravos. A primeira onda lutou pelo sufrágio, luta essa que deu origem a outras reivindicações, como o direito à licença maternidade e ao aborto, assunto polêmico e ainda discutido pelos movimentos feministas.

A considerada segunda onda feminista se inicia em 1969, momento em que estudos sobre o lugar da mulher na sociedade ganharam espaço, como **Um teto todo seu** (1929), de Virginia Woolf, já citado neste capítulo; **O Segundo Sexo** (1949) de Simone de Beauvoir, que mostra que as hierarquias de gêneros são construções sociais e não biológicas, o que faz o movimento feminista pensar para além da luta por igualdade, mas na raiz da desigualdade de gêneros; e, por fim, **A mística feminina** (1963), de Betty Friedan, que invoca as questões da sexualidade e identidade femininas e é considerada a obra que deflagrou a segunda onda do movimento feminista. Essa obra critica a construção da imagem da dona de casa perfeita, que encontrou a felicidade na maternidade e no casamento. Foi durante a segunda onda do movimento feminista que mulheres queimaram seus sutiãs como uma forma de protesto às opressões sofridas pelo patriarcado e à idealização da “dona de casa perfeita” criticada por Friedan.

A que comumente se denomina terceira onda feminista teve seu desenvolvimento no meio acadêmico, e foi também chamada de *Feminismo acadêmico*. É nessa terceira onda que surgem discussões e debates mais complexos sobre a mulher, enquanto ser biológico e social em meio a um universo falocêntrico – Hélène Cixous, Sandra Gilbert e Susan Gubar, Camille Paglia e Barbara Johnson são nomes que fazem parte dessa terceira onda.

Hoje, o movimento feminista se expandiu e possui diversas frentes lutando por ideais igualitários e pelo fim da violência contra a mulher. É por essa razão que já não se fala mais em Feminismo, mas em *Feminismos*, pois são frentes bastante distintas, porém em prol unicamente da mulher. O movimento anti-pornografia dos anos de 1970 é um desses *feminismos*, por exemplo. Contudo, hoje os movimentos feministas ganharam uma força que extrapola todas as possibilidades que tinham as mulheres que iniciaram essa luta. Atualmente, as redes sociais viraram palco de discussões e denúncias sobre violências sofridas por mulheres diariamente. Além disso, nas universidades os movimentos têm se expandido e ganhado força, à medida que constantemente trazem para a discussão, em toda a comunidade acadêmica, as violências e desigualdades que as mulheres vivem fora e dentro das universidades.

Contudo, essa realidade não era a mesma há alguns anos e não bastasse a voz feminina ser socialmente calada, a voz da mulher também era ofuscada nas artes. Os grandes nomes das artes plásticas e da literatura eram masculinos e, quando a autoria era feminina, a mulher chegava a usar um pseudônimo para poder publicar e ter sua obra lida ou vista por outros – como foi, por exemplo, o caso de George Elliot³⁹. O fenômeno do pseudônimo ocorreu no século XIX, quando, segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic**, as mulheres escritoras desenvolveram uma estratégia para lidar com a subordinação social que sofriam. Segundo as autoras, a escolha dessas escritoras por um pseudônimo masculino foi a tentativa mais rebelde para tentar solucionar o “problema” de serem mulheres em suas épocas.

A tentativa mais rebelde de suas descendentes do século dezenove para solucionar o problema literário de serem mulheres foi apresentando-se como *homens*. Na verdade, essas escritoras protestavam não que elas eram “tão boas quanto” homens, mas que,

³⁹ Pseudônimo de Mary Ann Evans.

como escritoras, elas eram homens.⁴⁰ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 65).

Para as autoras do século XIX, a utilização de um pseudônimo masculino era a garantia de poderem transitar livremente pelas “províncias da literatura que eram comumente proibidas para mulheres”⁴¹ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 65). Em uma sociedade patriarcalmente constituída, as mulheres tiveram que lutar para serem reconhecidas como escritoras. Os textos de autoria feminina eram considerados inferiores, reduzidos à visão de mundo doméstico, que se acreditava que eles deveriam ter. O pseudônimo era uma forma de poderem escrever livremente e terem seus textos reconhecidos pela qualidade e não serem pré-julgados por serem criações femininas.

Em **The Madwoman in the Attic**, Sandra Gilbert e Susan Gubar discutem a literatura de autoria feminina e como a literatura reconhecida durante séculos como uma atividade masculina interferiu e interfere nos textos escritos por mulheres. Elas iniciam sua linha de pensamento com a seguinte questão “*Seria a caneta um pênis metafórico?*”⁴² (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 3). Seria a caneta uma extensão do pênis? Seria a literatura “filha” do sexo masculino? Seria inapropriada para a mulher? São questões que ganham forma quando pensamos que, por muito tempo, a mulher não pode se colocar como uma escritora, uma leitora e uma pensadora.

Segundo as autoras, a resposta inicial é sim: “A caneta do poeta é em algum sentido (mais do que figurativamente) um pênis”⁴³ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 4). A caneta cria e dá vida ao texto, assim como o pênis cria e dá a vida a um ser humano. Estabelece-se, dessa forma, uma relação de paternalismo entre o autor e sua obra.

Na cultura patriarcal ocidental, portanto, o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético do qual a caneta é um instrumento de poder generativo como seu pênis. Mais, o poder de sua caneta, como o poder de seu pênis, não é apenas a habilidade de gerar

⁴⁰ [T]he most rebellious of their nineteenth-century descendants attempted to solve the literary problem of being female by presenting themselves as *male*. In effect such writers protested not that they were “as good as” men but that, as writers, they were men

⁴¹ Na tradução consultada: provinces of literature that were ordinarily forbidden for ladies.

⁴² Na tradução consultada: Is a pen a metaphorical penis?

⁴³ Na tradução consultada: The poet’s pen is in some sense (even more than figuratively) a penis.

vida, mas o poder de criar uma posteridade a qual o “ato sexual” reivindica [...]”⁴⁴ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 6).

“Se a caneta é um pênis metafórico, com qual órgão mulheres podem gerar textos?”⁴⁵ – perguntam Gilbert e Gubar (2000, p. 7). Considerando-se a caneta como a ferramenta de criação de um texto e como uma metáfora do pênis, a mulher não tem a possibilidade de criar textos. É o que Jane Austen discute através de sua personagem Anne Elliot em **Persuasão**, como apontam Sandra Gilbert e Susan Gubar:

Anne Elliot de Jane Austen atenua o caso quando ela decorosamente observa, ao final de *Persuasão*, que “homens tem tido toda vantagem sobre nós em contar sua história. Educação tem sido deles no mais alto grau; a caneta tem estado em suas mãos”⁴⁶ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 7-8).

Diante disso, por séculos a mulher foi afastada da arte literária por não ter acesso à educação, o que não lhe permitia ler e nem escrever. E quando tiveram esse acesso foram criticadas e sua literatura foi marginalizada, pois não estava “à altura” dos textos escritos por homens. Os precursores da literatura foram homens, o sexo masculino que escreveu a história, a *sua própria* história. Por isso, as mulheres foram representadas nas figuras de *mulher anjo* e *mulher monstro*. Pares binários que reduzem a mulher à visão masculina hierarquizada de comportamento feminino. Nessa perspectiva, a *mulher anjo* será “superior”, enquanto a *mulher monstro* será “inferior” e, conseqüentemente, mais perigosa. A mulher, em sua pluralidade, como já apontado, não se enxergava nesses textos, vindo a desenvolver a angústia da autoria.

À vista disso, vendo-se como uma criatura inferior, a mulher se sentia incapaz de produzir literatura. Além disso, com as máscaras de anjo e monstro já construídas, como o sexo feminino pode tomar posse da caneta? Sandra Gilbert e Susan Gubar dizem que a mulher, antes de ter autonomia literária, deve olhar além da superfície, deve desemparelhar as máscaras que lhe foram colocadas. Para isso, a mulher autora deve

⁴⁴ Na tradução consultada: In patriarchal Western culture, therefore, the text’s author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen’s power, like his penis’s power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity to which the lays claim [...]

⁴⁵ Na tradução consultada: If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts?

⁴⁶ Na tradução consultada: Jane Austen’s Anne Elliot understates the case when she decorously observes, toward the end of *Persuasion*, that “men have had every advantage of us in telling their story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands”

pensar sobre e reagir à literatura patriarcal já existente, ou seja, pensar sobre e reagir à tradição literária de autoria masculina e ir além dessa superfície. Virginia Woolf afirma, em “Professions for women”, que é parte do trabalho da mulher escritora matar o “Anjo da casa”. Narrando um episódio de criação literária, Woolf mostra como o fantasma do “anjo da casa” aparece frequentemente quando a mulher se coloca a escrever. Ele sussurra como ela deve ser, como ela deve pensar. Para Woolf, é um obstáculo para a mulher de qualquer profissão, mas especialmente para as escritoras, pensar e agir por si próprias, afastando os fantasmas da tradição patriarcal.

Em **Um teto todo seu**, Woolf aponta para a importância da independência feminina se a mulher quiser escrever. Essa independência, contudo, não se dá apenas em ter um teto e uma profissão que lhe garanta sustento próprio, mas também na independência do pensamento, do pensar por si própria. A independência financeira e o ter um lar lhe garantirá um lugar calmo para escrever, mas a independência do pensamento lhe dará autonomia na criação literária. A mulher necessita transpor o que já está pré-determinado, e parece que foi em “Professions for women” que Woolf visualizou a profundidade do problema. A independência financeira não espanta os fantasmas da tradição patriarcal, por isso, quando Virginia Woolf afirma em “Professions for women” que as autoras devem “matar o anjo da casa”, ela compreende que o caminho a ser traçado pelas mulheres escritoras é árduo e requer muita luta para quebrar não só as barreiras econômicas, mas as barreiras de toda uma tradição literária e de conformação do imaginário. Woolf compreende que não basta ter um teto e um salário que sustente a liberdade econômica feminina, mas que a mulher escritora deve encontrar uma maneira de adquirir liberdade de pensamento. E é no *subtexto* que as mulheres falarão de seus problemas, questionamentos e farão suas críticas. O próprio subtexto é um primeiro passo para a aquisição dessa liberdade de pensamento.

Em vista do que vem sendo discutido, é importante clarear que o subtexto e as influências na escritura feminina são também “consequências” da ocultação da voz dessas mulheres. Desse modo, tendo em vista as dificuldades que as mulheres encontravam em fazer suas vozes serem ouvidas na arte literária e o confinamento literal em que viviam dentro de seus lares, sendo mulheres anjos, elas, quando se apoderaram da caneta, começaram a escrever sobre lugares sombrios, lugares que representavam suas realidades sócio-históricas.

Literalmente confinadas em casa, figurativamente confinadas a um único espaço, cercadas em salões e revestidas em textos, presas em cozinhas, preservadas em estâncias, artistas mulheres encontraram-se naturalmente descrevendo interiores escuros e confundindo seus sentidos de que elas estavam presas em casa com sua rebelião contra estar impostamente presas⁴⁷ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 84)

A representação de espaços sombrios está diretamente relacionada ao confinamento feminino e ao silenciamento da voz feminina pelo patriarcado. Literalmente confinadas em suas casas, tendo que viver sob a máscara de mulheres anjo, essas mulheres sentiam-se sufocadas por se encontrarem entre paredes, sem espaço para respirarem, para pensarem. Em “The yellow wallpaper”, Charlotte Perkins Gilman, com um narrador do sexo feminino e em primeira pessoa, descreve esse processo de sufocamento, que leva ao terror e por fim ao delírio doentio, de uma mulher em um quarto e um papel de parede amarelo, que a incomoda desde o primeiro dia.

Essa narradora-personagem é diagnosticada com depressão pelo marido médico, uma depressão pós-parto, possivelmente, pois ela acabara de dar à luz: “Que sorte Mary ser tão boa com o bebê. Um bebê tão bonzinho! E, no entanto, não consigo ficar com ele, fico tão nervosa” (GILMAN, 2015, p. 7). No decorrer da narrativa, contudo, não é o bebê que a incomoda. Ela deseja sair, caminhar pelo jardim, mas o marido não permite devido ao estado de saúde em que ela se encontra. Confinada naquele quarto, com aquele papel de parede cuja cor é “[...] repugnante, quase repulsiva; um amarelo queimado e sujo, estranhamente desbotado pela luz do sol que sobre ele passa lentamente” (GILMAN, 2015, p. 6), ela começa a sufocar, o sentimento de prisão toma conta de seu ser e, assim como ela está presa nesse quarto, ela vê uma mulher presa no papel de parede. Essa angústia, esse sentimento de prisão, de claustrofobia, é o sentimento do confinamento que social e culturalmente as mulheres tiveram que viver, metaforicamente confinadas no sótão, literalmente confinadas em suas casas e na imagem de mulheres anjo.

Acrescenta-se a isso o silenciamento da voz feminina na literatura por meio das máscaras do anjo e do monstro, que também causa angústia, tensão e terror, e não oferece uma direção a ser seguida, dado que a tradição literária é masculina e que essas

⁴⁷ Na tradução consultada: Literally confined to the house, figuratively confined to a single place”, enclosed in parlours and encased in texts, imprisoned in kitchens and enshrined in stanzas, women artists naturally found themselves describing dark interiors and confusing their sense that they were house-bound with their rebellion against being duty bound

máscaras metafóricas são as mulheres vistas pelo olhar masculino e não pelo olhar que elas têm de si mesmas. Esses são os espaços sombrios: a casa, o sótão, a mente assombrada pelas máscaras antitéticas de anjo e de monstro. São espaços que aterrorizam, que causam sofrimento, que sufocam, fazem definhir e levam à morte certa. Por isso as mulheres escritoras se viram, num primeiro momento, descrevendo espaços sombrios, por isso uma tradição de literatura gótica de autoria feminina: era (e talvez ainda seja) necessário exorcizar as trevas do silenciamento e sufocamento a que as mulheres foram relegadas por milênios.

De uma maneira geral, os textos de autoria feminina apresentam características do gênero gótico que implicam desde violências sexuais até a loucura advinda do confinamento. Ann Radcliffe, uma das primeiras escritoras a trabalhar com o terror, descreve em seus textos castelos medievais repletos de escuridão e lugares desconhecidos, propícios para a heroína-vítima. Emily Brontë, em **Wuthering Heights**, trabalha com uma atmosfera gótica por excelência: uma casa antiga, distante dos grandes centros, um lugar com ventanias e muito gelado. Além disso, o horror se faz presente na construção de personagens como Heathcliff, sádico e extremamente vingativo. Mary Shelley, em **Frankenstein**, trabalha a questão da monstruosidade, o diferente, sempre repellido pela sociedade, além da audácia de um cientista em querer ser Deus (e da audácia de uma jovem de 18 anos, do início do século XIX, em escrever sobre assuntos tão masculinos quanto Ciência e Deus). Charlotte Perkins Gilman, no já mencionado “The yellow wallpaper”, trabalha com a questão da angústia e loucura de uma mulher após ter dado a luz e seu confinamento em um quarto decorado com um papel de parede amarelo. Esses são apenas alguns exemplos de como o gótico, sua atmosfera e suas criaturas, fizeram e continuam fazendo parte estrutural e temática dos textos de autoria feminina.

O ofuscamento da voz feminina, a visão de que as mulheres eram prisioneiras de seu próprio gênero, influenciou na presença de elementos góticos em seus escritos.

Definindo-se como prisioneiras de seu próprio gênero, por exemplo, mulheres frequentemente criam personagens que tentam escapar [...] escritoras mulheres geralmente preveem uma “irrupção” que transforma seus personagens em imensos e poderosos monstros⁴⁸ (GILBERT, GUBAR, 2000, p. 86).

⁴⁸ Na tradução consultada: Defining themselves as prisoners of their own gender, for instance, women frequently create characters who attempt to escape [...] women writers often envision an “outbreak” that transforms their characters into huge and powerful monsters

3.2 GÓTICO

A relação intrínseca entre os escritos de autoria feminina e o gênero gótico – como visto nesse capítulo, ao tratarmos dos espaços sombrios presentes em textos de autoria feminina como representações do confinamento social e cultural das mulheres – solicita um breve histórico desse gênero e suas principais características. Além disso, Angela Carter, como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, lança mão de situações de violência contra a mulher, que envolvem a pornografia e o feminicídio, que representam os perigos a que as mulheres estão sujeitas. Esses perigos são ambientados por espaços sombrios, claustrofóbicos e assustadores que serão palco ora das violências sofridas pelas mulheres dos textos de Carter, ora do triunfo das heroínas carterianas. Esses são os espaços adversos a que elas sobrevivem, modificando-os e deixando de serem vítimas.

O Gótico pode ser considerado como um novo gênero, apesar de ter surgido juntamente com o gênero romance, pois tem suas especificidades e produz seus próprios fazes teórico-críticos. Em sua apresentação à primeira tradução ao português do romance **O Castelo de Otranto** (1764), a obra que funda esse gênero na literatura, Ariovaldo José Vidal afirma que “Por volta da metade do século XVIII, o aristocrata inglês Horace Walpole (1717-1797) criou um gênero novo de ficção, que se estenderia muito além das fronteiras de seu país e de seu tempo: o romance gótico” (VIDAL, 1996, p. 7). Vidal aponta ainda que “O romance gótico é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror” (id.). Dessa forma, considera-se o Gótico não apenas uma tipologia de romance, mas todo um gênero de ficção.

Eclodido no século XVIII, na mesma época do surgimento do gênero romance, quando o pensamento racionalista prevalecia, o gênero gótico veio na contramão dos pensamentos da época. Enquanto o Iluminismo buscava a racionalidade e a lógica científica como explicações para todos os questionamentos da humanidade, o Gótico dava espaço ao tratamento de acontecimentos alheios ao conhecimento científico, ao sobrenatural, ao grotesco, ao ambíguo e ao diferente, por exemplo. Definido como o gênero da escuridão, o gótico traz em seus textos espaços, comportamentos e criaturas vítimas e/ou causadoras de terror, horror e medo em personagens e em seus leitores. Não obstante, a fim de tentar explicar o que não se conhece, o gênero abarca todas as

dúvidas e crenças criadas pela humanidade. Fred Botting, em sua introdução à segunda edição de **Gothic** (2014), define o gênero como uma “estética negativa”: “Textos góticos não são bons em termos moral, estético ou social. Sua preocupação é com o vício: protagonistas são invejosos ou maus; aventuras envolvem decadência ou crime”⁴⁹ (BOTTING, 2014, p. 2). Sob essa perspectiva, o gótico constitui uma transgressão – e, por cento, um exagero – à clara, simétrica, objetiva e “científica” estética iluminista.

A despeito do gótico ter seu surgimento e ascensão no século XVIII, pode-se observar, em obras clássicas da literatura, algumas passagens características que constituem uma espécie de protótipo do gênero (cf. ROSSI, 2014). Na **Odisséia** de Homero, por exemplo, o canto XI traz um rito de invocação aos mortos, a fim de que Odisseu pudesse consultá-los para questionar sobre o caminho a seguir para retornar para casa e sobre seu futuro. Na **Eneida**, de Virgílio, o canto VI traz outro ritual necromântico semelhante ao da **Odisséia**, porém mais violento, com o sacrifício sangrento de animais, para que Eneias possa entrar e sair do mundo dos mortos a fim de consultar o espírito de seu pai. Esses rituais hoje são entendidos como rituais de magia negra e, na **Eneida**, chama a atenção o fato do ritual ser conduzido por uma mulher, a Sibila de Cumas, o que pode ser interpretado como o primeiro ato de bruxaria trabalhado esteticamente em um texto literário ocidental. Já na **Odisséia**, é o próprio Odisseu quem pratica o ritual, mas sob orientação prévia da feiticeira Circe, tia de Medéia. Medéia era sacerdotisa de Hécate, deusa grega da lua negra e primeira esposa de Hades, senhor dos infernos. Hécate é, segundo alguns estudiosos (vide ROSSI, 2014), a versão grega de Lilith. Medéia, portanto, é a primeira representação conhecida da bruxa na literatura ocidental (cf. ROSSI, 2014).

Apesar disso, para a antiguidade, a forma dialética de pensar o bem e o mal não existia da mesma forma que a vemos hoje nas literaturas, sociedades e culturas ocidentais. Essa oposição surge com a ascensão do Cristianismo, que, na necessidade de arrebatrar fiéis e eliminar as religiões “pagãs”, demonizou as trevas e todas as criaturas e deuses cultuados pelos povos considerados “pagãos”. A criatura suprema e maligna das trevas, descrita nos textos sagrados cristãos e em vários textos literários (**A divina comédia**, **Paraíso perdido**, etc.; todos, curiosamente, de autoria masculina), é o demônio – Satã ou Lúcifer – e foi inventada pelo cristianismo como um exemplo de

⁴⁹ Na tradução consultada: Gothic texts are not good in moral, aesthetic or social terms. Their concern is with vice: protagonists are selfish or evil; adventures involve decadence or crime

desobediência ao Deus criador, o anjo caído, que como punição pelo enfrentamento às ordens do pai é expulso do paraíso (céu) e exilado no inferno (núcleo terrestre em Dante, o lugar mais distante da presença do Criador em Milton, a própria Terra na mística judaica). Quando o ser humano passa a cultuar o céu e não mais a terra (vide PAGLIA, 1992), tem-se como o paraíso prometido o céu, onde todas as almas que seguem os preceitos impostos pelo Deus pai se reencontrarão para viverem a vida eterna na paz e na luz; e o inferno é o lugar dos pecadores, que desafiam ou enfrentam as ordens do Deus cristão, é o exílio ou o lugar de Lilith e de Lúcifer, que ousaram enfrentá-lo, e de todos os seus asseclas e seguidores, ou seja, todos aqueles, humanos e não humanos, que se atreveram ser diferentes. Diante disso, a Terra, antiga deusa e mãe fértil (a Gaia grega, a Tiamat suméria, a Audhumbla nórdica etc.), símbolo do feminino, torna-se o lugar ao qual se deve evitar: deve-se obedecer cegamente aos preceitos do Deus criador cristão para se conquistar o céu e não perecer na terra – mais uma vez a demonização do feminino se faz presente.

Contudo, a Igreja Católica, que tomou para si o papel de verdadeira e única representante terrestre dos desígnios do Deus criador cristão, não conseguiu acabar totalmente com as culturas tradicionais e muito antigas. Por isso, promoveu a “caça às bruxas” – a Inquisição –, que cruelmente assassinou milhares (talvez milhões) de pessoas consideradas bruxas, a esmagadora maioria delas mulheres. Contudo, não apenas comportamentos e ações de pessoas eram considerados bruxaria, mas toda religião que não a católica também o era. As discussões sobre a mulher enquanto criatura associada à bruxaria estão diretamente ligadas ao afastamento do culto à Mãe-Terra e à fertilidade feminina. O desenvolvimento das tecnologias, que levaram o homem a dominar a terra e não depender mais dos ciclos da natureza, como outrora apontado, levaram a um distanciamento do mundo natural e do feminino. O homem, que sentia “inveja do útero” feminino por seu poder de gerar a vida e pelas ligações que existiam entre os ciclos da mulher e da natureza, quando se viu dominando a terra, e também sua função reprodutora, no decorrer do neolítico (cf. MURARO, 1991), passou a criar mecanismos de controle da sexualidade, do corpo e do imaginário da mulher, sendo o casamento monogâmico como o conhecemos hoje um desses mecanismos. A mulher, então, que era relacionada à natureza se vê reduzida ao ambiente privado (doméstico) e o homem passa a dominar o ambiente público.

O mito, contudo, que definitivamente reduziu a mulher à sua condição submissa e conferiu ao patriarcado o “direito” de controlar seu corpo e imaginário, foi o mito

cristão da Criação. Quando, em Gêneses, Eva desobedece às ordens do Deus pai e come o fruto proibido, “seduzindo”, em seguida, Adão a também prová-lo, ocorre o momento em que o casal edênico tem acesso ao conhecimento do bem e do mal, o conhecimento interdito pelo Deus pai justamente por ser o seu próprio conhecimento, o conhecimento que condiciona sua divindade. Tendo desobedecido às ordens, Deus pune a Eva através da maldição de dar a luz com dor e sangue: “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor terá filho; e o teu desejo será para teu marido, e ele te dominará.” (GÊNESIS, 3: 15). Há, nesse momento, uma interdição da sexualidade feminina, que deverá ser submissa ao desejo masculino, além da dor do parto, um motivo para que o ato sexual não seja praticado para além da reprodução. Além disso, os dois são expulsos do Éden e punidos com a maldição do trabalho:

maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida. Espinhos e cardos também, te produzirá; e comerás a erva do campo. No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra (GÊNESIS, 3: 17-19)

“O progresso do conhecimento gera o trabalho” (MURARO, 1991, p. 10) e, “Como o trabalho é penoso, necessita agora de poder central que imponha controles mais rígidos e punição para a transgressão” (id., p. 9). É preciso de coerção e violência para obrigar o ser humano a trabalhar e “essa coerção é localizada no corpo, na repressão da sexualidade e do prazer. Por isso o pecado original, a culpa máxima, na Bíblia, é colocado no ato sexual” (MURARO, 1991, p. 9). O sexo, então, torna-se proibido, e sua prática é transgredir a lei. A sociedade patriarcal conduziu a leitura da Bíblia para a repressão da sexualidade feminina, que deveria, segundo o Deus pai, servir apenas aos desejos do marido. É a mulher que teve seu corpo e sua sexualidade controlada. É a mulher que deve praticar o sexo para a reprodução e viver confinada em casa realizando tarefas domésticas. Ao homem, por outro lado, é permitida a prática sexual por prazer. Até mesmo “escapadas” extraconjugais são toleradas para o sexo masculino.

Toda a relação da natureza com a fertilidade e, portanto, com a sexualidade, foi perdendo espaço ao que hoje se entende por patriarcado, que deixou de cultuar a Mãe para cultuar o Pai, que, onipotente e onipresente, pode dar a vida subvertendo o caráter biológico da mulher (o Deus pai promete a vida eterna; a mulher pode dar apenas a vida

terrena, uma vida relacionada ao sofrimento e à punição pelo imaginário judaico-cristão). É a partir do Gênesis que a mulher passa a ser vista como a tentadora do homem, a responsável por sua queda, pela perda do paraíso edênico, pelo afastamento da presença do Deus pai.

A partir desse texto, a mulher é vista como a tentadora do homem, aquela que perturba a sua relação com a transcendência e também aquela que conflitua as relações entre os homens. Ela é ligada à natureza, à carne, ao sexo e ao prazer, domínios que têm de ser rigorosamente normatizados (MURARO, 1991, p. 12).

O texto de Rose Marie Muraro que se vem citando e constitui nessas reflexões é o estudo introdutório elaborado pela pensadora para a edição brasileira do **Malleus Maleficarum, O Martelo da Feiticeira**, texto medieval escrito pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, o qual Muraro entende como uma continuação do Gênesis bíblico. Esse texto é considerado a bíblia da Inquisição, pois foi a partir de suas indicações de como reconhecer, julgar, torturar e matar bruxas que muitas mulheres foram mortas nas fogueiras da Inquisição. Como Muraro aponta, a transgressão da fé era na época também uma transgressão política, e os autores do **Malleus Maleficarum** souberam sabiamente ligar a transgressão sexual à transgressão da fé.

Como se pode notar, a relação da mulher com a natureza através de seus ciclos e fertilidade e, portanto, sua relação com a sexualidade, foi o que desencadeou, no imaginário patriarcal, sua ligação com a bruxaria. O medo do feminino e “a inveja do útero” até os dias de hoje amedrontam o patriarcado, que insiste em controlar a sexualidade e o prazer femininos. Segundo Paglia, “A aliança masculina e o patriarcado foram o recurso a que o homem se viu obrigado, por seu terrível senso do poder da mulher, da impermeabilidade, da arquetípica confederação dela com a natureza ctônica” (PAGLIA, 1992, p. 23). É esse senso do poder feminino que amedronta a todo o momento o sistema patriarcal quando uma mulher reivindica seus direitos, quando uma mulher é sedutora e deixa seus instintos sexuais aflorarem. Dessa forma, então, a igreja católica conseguiu gerar o *medo* na sociedade, mas o *medo do mal*, segundo o entendimento cristão de mal que se discutiu acima. Dessa forma, a oposição *Bem/Mal* também está hierarquizada, de modo que o *Bem* é melhor que o *Mal*, deve-se praticar o bem e se afastar do mal. Contudo, é questionável a forma como a sociedade levou essa oposição, impondo regras, oprimindo e matando para que o *Bem* imperasse. Pensando na forma cruel com que a sociedade e o cristianismo desenvolveram a oposição

Bem/Mal, pode-se chegar a uma conclusão de que, na realidade, um não existe sem o outro. A máxima defendida por Derrida, de que “*Pharmakón* não pode jamais ser simplesmente benéfico” (DERRIDA, 2005, p. 46) parte justamente da ideia de que dentre os pares binários, um só existe por causa do outro, logo, não há um melhor que o outro, mas sim uma relação de complementaridade entre ambos. São pares opostos que se completam. Ao analisar, em **A Farmácia de Platão** (1972), as duas possibilidades de significação da palavra *pharmakón* – remédio e veneno – Derrida pensa nas hierarquias binárias e em como *remédio* em relação aos pares binários *Bem/Mal*, tende a ser considerado algo que faz apenas *bem*. Contudo, *remédio* também é uma droga e também pode ser nocivo. Nesse sentido, *remédio* também conteria em seu interior o *veneno*. Assim como yin e yang – a escuridão contém a luz, assim como a luz contém a escuridão. Não há hierarquia, pois um só existe pelo outro. Uma ideia pode ser vista como oposta dependendo de seu ponto de vista. *Veneno*, por exemplo, poderia ser um *remédio* para determinadas situações. Nesse sentido, as hierarquias são criadas por conveniência.

A hierarquia, que no sistema patriarcal sempre coloca o homem em vantagem, é uma construção por conveniência. É o medo do feminino, que precisa ser reprimido para que o masculino possa ser livre e imperar. O medo da vagina dentada e da castração. O medo que inferiorizou as mulheres, oprimiu-as e sufocou-as. O medo que levou o homem a buscar o poder e a cometer violências contra o sexo feminino para conquistar esse poder. O medo que é o efeito que se busca na literatura Gótica.

É em 1764 que o Gênero Gótico é criado, com a publicação de **O Castelo de Otranto**, de Horace Walpole – considerado o marco do gênero. Com um enredo repleto de acontecimentos sobrenaturais, Walpole constrói elementos que fazem parte do que hoje se considera a *maquinaria gótica*. (cf. VASCONCELOS, 2002)

A história se passa em um castelo medieval, possivelmente no século XI, com uma atmosfera escura e sombria, e seu enredo gira em torno da usurpação de um feudo pertencente à outra família. Manfredo, o atual senhor do feudo, é uma criatura ambiciosa e inescrupulosa que não mede esforços para conseguir o que deseja e que pretende casar seu filho com Isabela, uma jovem no auge de sua beleza e fertilidade. Manfredo é o arquetípico vilão gótico, que em sua crueldade e ambição passa por cima de todos para atingir seus objetivos. Nesse sentido, o vilão gótico possui semelhanças com o patriarcado e a maneira com que esse sistema vem lidando com o feminino – passando por cima dele, eliminando-o gradativamente – especialmente durante a

Inquisição – que matou milhares de mulheres por estarem na contramão dos desejos da Igreja Católica e do patriarcado como um todo.

No dia do casamento, porém, o filho é morto por um elmo gigante, que misteriosamente voa e cai em sua cabeça. O pai, em um acesso de loucura, decide que deixará sua esposa Hipólita e se casará e terá outro herdeiro com Isabela. Esta – a típica donzela em perigo – foge por uma masmorra no subsolo do castelo – interessante notar aqui o espaço claustrofóbico e labiríntico; é nesse espaço que Isabela vai sofrer a perseguição por Manfredo, confinada em um espaço sufocante e fugindo da perseguição de um homem, situação em tudo semelhante aos espaços e confinamentos descritos nos textos escritos por mulheres. É nessa masmorra, contudo, que Isabela encontra Teodoro, que a ajuda a escapar e que estranhamente possui uma semelhança com Afonso, o rei de quem a família de Manfredo usurpou o feudo de Otranto. Enquanto isso, diversos eventos sobrenaturais ocorrem no castelo: uma imagem que sai de um quadro, uma armadura que ganha vida etc., despertando grande receio no vilão Manfredo. Já no encerramento da história, Teodoro é reconhecido como descendente de Afonso e, portanto, herdeiro de seus bens. Ao final, a ordem é reestabelecida: Manfredo é deposto, Teodoro assume seu feudo e casa-se com Isabela. Com o reconhecimento de Teodoro como o herdeiro legítimo do trono, os eventos sobrenaturais no castelo cessam.

Note-se que a história de Walpole traz elementos significativos para a literatura gótica e que foram incorporados por autores posteriores, principalmente por mulheres autoras. O castelo gótico, um espaço restrito e antigo, pertencente a um passado longínquo, é um local propício a acontecimentos sobrenaturais – além de ser um espaço fechado e claustrofóbico – que será muito utilizado por Ann Radcliffe em suas obras; a estruturação do enredo, que traz um usurpador e um espírito que se manifesta a fim de mostrar a verdade; a atmosfera soturna e claustrofóbica, que descreverá os espaços de manifestação do sobrenatural; o vilão inescrupuloso, invariavelmente um homem, que perseguirá uma mulher injustiçada; e a donzela em perigo, que tradicionalmente será a heroína gótica. Esses são elementos que foram incorporados pelo arcabouço gótico e que deram vida a muitos textos de terror, especialmente de autoria feminina.

Acrescente-se a tudo isso a coragem, e talvez audácia, de Horace Walpole, um *outsider* em sua época, em criar um tipo de romance como **O Castelo de Otranto**, em meio ao pensamento iluminista-racionalista da época, bem como o fato de que, na primeira edição de sua obra-prima, Walpole não se identificou como autor no prefácio, tendo criado o pseudônimo William Marshall para si (outra técnica que, mais tarde,

seria incorporada pela literatura de mulheres) e indicando ser **O castelo de Otranto** uma obra medieval descoberta na biblioteca de uma antiga família católica que fora por ele traduzida. O que Walpole fez ao escrever esse romance foi dar vida a um novo gênero, que mais tarde se expandiria para outras plataformas que não só o romance, tais como o cinema, as novelas televisivas, os contos, os videogames etc.

Dessa forma, o que se espera da ficção gótica é o irracional, pois nela pode-se dar vida ao que até então fazia parte apenas do imaginário social. “Não amarrado a uma ordem natural das coisas como definido pelo realismo, voos góticos de imaginação sugerem possibilidade sobrenatural, mistério, mágica, assombro e monstrosidade”⁵⁰ (BOTTING, 2014, p. 2). Assim, a ficção gótica dá vida a superstições, lendas e criaturas que permeiam esse imaginário e que são consideradas irracionais por não fazerem parte das leis que se assumem como parte da realidade.

Segundo H. P. Lovecraft, em **O horror sobrenatural na literatura** (1945), em um conto de horror “O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Entende-se por *atmosfera* os elementos de que se vale um autor ou autora para criar o efeito de medo no leitor. Fred Botting, em **Gothic**, esmiúça espaços, criaturas e personagens típicos da literatura gótica, que em conjunto criam a atmosfera adequada para o terror. Existem na ficção gótica, por exemplo, basicamente três tipos de representação espacial: o espaço psicológico; o espaço natural, o espaço selvagem que deve ser explorado; e o espaço da cidade, que é o espaço social já domado. O espaço psicológico acontece em lugares distantes de onde há ordem, ou seja, longe dos grandes centros, longe da cidade e civilização patriarcais.

Lugares físicos e cenários manifestam distúrbio e ambivalência em termos espaciais como movimentos entre dentro e fora: os castelos, abadias e ruínas no centro de muitas ficções góticas recentes, enquanto recordam tempos feudais e poder, transferem estas instituições para zonas fora de uma cultura racional em que, na atualidade (aristocracia, monarquia, igreja), elas continuam existindo. Não apenas lugares de defesa, mas também encarceramento e poder, elas são localizadas em locais isolados, áreas além da razão, lei e autoridade civil, onde não há proteção ao terror e perseguição e onde,

⁵⁰ Na tradução consultada: Not tied to a natural order of things as defined by realism, gothic flights of imagination suggest supernatural possibility, mystery, magic, wonder and monstrosity

dentro, portas rangentes, corredores escuros e perigos sombrios estimulam fantasias irracionais e medo⁵¹ (BOTTING, 2014, p. 4).

As manifestações do espaço interno, juntamente com a localização afastada desses espaços, levam à incerteza e a um distúrbio da racionalidade estimulando o medo e divagações irracionais. Esse espaço interno que desestabiliza e causa terror é o espaço do castelo, das abadias e, mais tarde, das casas localizadas em lugares rurais; é o espaço claustrofóbico, já descrito neste capítulo e que, tradicionalmente, está ligado ao feminino, que por um longo tempo encontrou-se confinado em espaços claustrofóbicos como a casa. Este espaço é o espaço psicológico do gótico.

Contudo, não apenas em grandes construções, mas no mundo natural encontram-se também espaços propícios à manifestação do terror.

Montanhas são escarpadas, inacessíveis e intimidadoras; florestas sombrias, impenetráveis; charnecas expostas ao vento, escuras e frias. A natureza parece hostil, não-domada e ameaçadora: novamente, escuridão, obscuridade contendo apenas energia malévola reforça atmosferas de desorientação e medo⁵² (BOTTING, 2014, p. 4).

O espaço natural é o espaço externo, o espaço do selvagem, o espaço a ser domado e controlado. Aquele que o patriarcado naturalizou, controlando-o e relacionando-o ao feminino como forma de também controlar a mulher. É o medo desse espaço que dá origem ao terceiro espaço: o espaço social, que é o espaço externo já domado, reação direta ao espaço natural, mas que ainda é assombrado pelo medo psicológico. Esse é o espaço das grandes metrópoles, composto por arranha-céus, que são símbolos fálicos – é onde há ordem. No entanto, quando esse espaço começa a ser questionado e desarticulado à medida que o feminino passa a enfrentá-lo e requerer seu lugar e seus direitos nesse espaço organizado, ele passa a ser representado, como espaço assombrado, lugar do terror e do horror. Esses espaços são os entornos de castelos, os

⁵¹ Na tradução consultada: Physical locations and settings manifest disturbance and ambivalence in spatial terms as movements between inside and out: the castles, abbeys and ruins at the centre of many early gothic fictions, while recalling feudal times and power, transfer these institutions to zones outside a rational culture in which, in actuality (aristocracy, monarch, church), they still exist. Not only places of defence, but also incarceration and power, they are located in isolated spots, areas beyond reason, law and civilized authority, where there is no protection from terror or persecution and where, inside, creaking doors, dark corridors and dark dangerous stimulate irrational fancies and fear

⁵² Na tradução consultada: Mountains are craggy, inaccessible and intimidating; forests shadowy, impenetrable; moors windswept, bleak and cold. Nature appears hostile, untamed and threatening: again, darkness, obscurity and barely contained malevolent energy reinforce atmospheres of disorientation and fear

entornos e caminhos das florestas e, contemporaneamente, a metrópole. Essa mulher, que domina esse espaço aberto, que até então era masculino, é a mulher independente sexualmente e socialmente, que trabalha (tem um salário e um teto todo seu). O espaço social torna-se, nesse sentido, *agorafóbico*, pois é o espaço masculino claro e aberto que será contestado e se tornará aterrorizante para o masculino.

Estes espaços são partes constitutivas da atmosfera de terror, que é crucial para que se manifeste nas personagens e no leitor o efeito do medo. O que se espera com a construção de uma *atmosfera gótica* é o efeito do *sublime*, definido por Edmund Burke como a junção de sentimentos opostos. Os espaços construídos na ficção de terror pretendem causar terror ou horror em seus leitores, e o sublime acontece quando o leitor sente “prazer e horror, tranquilidade e terror” (Botting, 2014, p. 37). O sublime é um prazer estético causado pelo perigo e pela dor e é equivalente ao terror, portanto, é o efeito que se pretende na criação da atmosfera gótica.

Além da questão da atmosfera, os textos de terror trabalham com figuras sobrenaturais e monstruosas, como fantasmas, lobos, vampiros, zumbis e bruxas. Criaturas que transgridem o considerado comum, eles aparecem, como aponta Botting, “para obscurecer medos e ansiedades [...]”⁵³ (BOTTING, 2014, p. 8).

No contexto da monstruosidade, a função da transgressão, e os limites e excessos que isto faz manifesto, preocupa a delimitação de fronteiras e os mecanismos – as normas, tabus, proibições – que os mantêm no lugar. Como a relação entre proibição e desejo, transgressão envolve passar os limites ou quebra de tabus e regras⁵⁴ (BOTTING, 2014, p. 9).

Diante disso, o diferente, o que é monstruoso, é aquilo que sai dos padrões sociais aceitáveis. Mary Shelley, quando criou a “criatura” em **Frankenstein**, descreveu-a como horrenda: “sua estatura, também, conforme ele se aproximou, parecia exceder a do homem[...] Eu percebi, conforme a forma veio mais perto (visão tremendo e abominada!) que isto era o miserável que eu havia criado”⁵⁵ (SHELLEY, 1994, p. 94). Foram ignorados pelos demais personagens, e até mesmo por Victor Frankenstein – o

⁵³ Na tradução consultada: to obscure fears ou anxieties [...]

⁵⁴ Na tradução consultada: In the context of monstrosity, the role of transgression, and the limits and excesses that it makes manifest, concerns both the delineation of boundaries and the mechanisms – the norms, taboos, prohibitions – that keep them in place. Like the relation between prohibition and desire, transgression involves a crossing of limits or breaking of taboos and rules

⁵⁵ Na tradução consultada: his stature, also, as he approached, seemed to exceed that of man [...] I perceived, as the shape came nearer (sight tremendous and abhorred!) that it was the wretch I had created

criador do “monstro” –, a inteligência e sentimentos da criatura. Ninguém quis ouvi-lo ou entendê-lo; como ele não se adequava aos padrões, ele era considerado perigoso – parte de sua revolta se deve ao desprezo e incompreensão das demais pessoas. Esse juízo de valor pela aparência da criatura determina sua posição social de excluído e de silenciado, ninguém o escuta, apenas o julgam previamente. Dessa mesma forma o sistema patriarcal construiu a si mesmo, com juízos de valores que colocam o feminino hierarquicamente abaixo do masculino, tornando-o uma monstrosidade e silenciando-o.

Ademais, Fred Botting fala sobre “alteridade”, que envolve relações sociais e psicológicas de exclusão para que se mantenham os limites aceitáveis na arquitetura da sociedade patriarcal. Segundo Botting, monstros são invenções culturais que servem para manter esses limites, “a manutenção de ordens baseadas em padrões de exclusão requer hierarquias de diferença para manter divisões”⁵⁶ (BOTTING, 2014, p. 10). Não por acaso a sexualidade feminina, tida como algo monstruoso, também deu vida a textos góticos. A mulher, como aponta Fred Botting, vive em um sistema em que é subordinada aos homens e “naturalmente” diferente ou inferior a eles em questões de poder, moral e de força física, ou seja, hierarquicamente abaixo dos homens.

A construção da sexualidade feminina como monstruosa segue um padrão similar e ambivalente. Definida como outra para o homem, mulheres são subordinadas a um regime de ideias, valores e práticas nas quais sua posição é demarcada e autorizada pelo ‘natural’ como diferente de e menos que homens em termos de poderes racionais, caráter moral, força física⁵⁷ (BOTTING, 2014, p. 11).

Essa relação binária hierarquizada age sempre a favor dos homens e inferioriza as mulheres. Uma relação que, mesmo na literatura, conferiu à mulher o papel passivo, haja vista que no gênero gótico, tradicionalmente, a heroína sempre estará em perigo, e sempre será salva pelo herói do sexo masculino. Assim como discutido por Hélène Cixous, as mulheres estão sempre pensando, falando e agindo conforme as hierarquias que lhes são apresentadas desde o início da vida. Dessa forma, torna-se comum colocar

⁵⁶ Na tradução consultada: the maintenance of orders based on patterns of exclusion requires hierarchies of difference to maintain divisions

⁵⁷ Na tradução consultada: The construction of feminine sexuality as monstrous follows a similar and ambivalent pattern. Defined as other to man, women are subordinated to a regime of ideas, values and practices in which their position is demarcated and authorized by ‘nature’ as different from and less than males in terms of rational powers, moral character, physical strength

as mulheres em uma posição de inferioridade em relação ao homem, marginalizando-as e tornando-as monstros, principalmente quando essas mulheres resolvem lutar por seus direitos e pela retomada de seus lugares.

Desse modo, histórias de violências contra as mulheres passaram a fazer parte dos textos góticos e muitos textos foram produzidos por mulheres que exploravam a independência econômica e heroínas capazes de explorarem o mundo exterior ao doméstico. A independência econômica feminina, apontada por Virginia Woolf, amedronta o patriarcado, que busca representações angelicais de suas mulheres. Enquanto o patriarcado busca nas máscaras antitéticas de anjo e monstro a representação ideal da mulher anjo, as mulheres escritoras de textos góticos trouxeram as mulheres sob a máscara de monstros de forma a ironizar e desarticular o discurso patriarcal. Essas heroínas que enfrentam o espaço externo, até então de domínio masculino, não são mais a donzela em perigo da tradição gótica, mas mulheres autossuficientes, que não necessitam de um herói para sair da situação de perigo. Assim como Carter, as autoras mais recentes de gótico feminino vão trazer para seus textos a vitimização da mulher como uma forma de ironizar essa vitimização e reforçar os medos masculinos do feminino.

Contudo, assim como afirma Botting, as primeiras escritoras de literatura gótica, como Ann Radcliffe, começaram a criar heroínas góticas quase independentes, mas apenas reafirmaram os perigos de se viver em um mundo sem proteção masculina, pois a heroína, na maior parte desses textos góticos, apresenta-se como uma vítima a ser socorrida.

Muita ficção gótica, contudo, foi produzida por mulheres, algumas ganhando um grau de independência econômica, e o foco em heroínas capazes de serem fisicamente e romanticamente ativas fora das esferas domésticas insinuam horizontes culturais diferentes para mulheres, mesmo que só imaginativamente. Ainda, há também conservadorismo em evidência: ao colocar heroínas em, geralmente, jornadas perigosas fora de casa, os romances mostram aos leitores os terrores de se habitar um mundo sem proteção masculina.⁵⁸ (BOTTING, 2014, p. 12).

⁵⁸ Na tradução consultada: Much Gothic fiction, however, was produced by women, some earning a degree of economic independence, and the focus on heroines able to be physically and romantically active outside domestic spheres hints at different cultural horizons for women, if only imaginatively. Yet, there is also conservatism in evidence: in taking heroines on often dangerous journeys outside the home, romances show readers the terrors of inhabiting a world without male protection

Apesar do apontamento feito por Botting, a proposta dessas mulheres foi muito importante para o desenvolvimento da heroína gótica ao longo do tempo, haja vista que, na literatura gótica de autoria feminina mais recente, as heroínas góticas adquiriram independência efetiva. A iniciativa dessas autoras em colocar a mulher para explorar o ambiente externo inspirou outras autoras e incentivou-as a darem cada vez mais autonomia às heroínas góticas. Além disso, os perigos a que as mulheres estão sujeitas no ambiente externo também estão presentes no ambiente doméstico e essas violências provêm do sexo masculino, é ele quem persegue e quem pratica as violências contra essas mulheres.

Assim como faz Angela Carter em seus textos, as heroínas de textos góticos devem assumir o perigo e saírem da situação passiva, lutando para terem autonomia e liberdade e, com isso, fazendo o terror e o horror surgirem entre os homens. Se os perigos que rondam essas mulheres são perigos advindos de um sistema patriarcal, é necessário mudar o sistema e não aprisionar mais essas mulheres. A luta por retomar o lugar que são delas por direito e por igualdade não está só nas ruas, mas também na textualidade, no trabalho, no pensamento. Como defende Carter, a crítica está em se falar claramente sobre as relações, mesmo que para isso tenha-se que mostrar as violências sofridas pelas mulheres, mesmo que para isso tenha-se que falar de feminicídio como algo, infelizmente, tornado natural. É por esse motivo que os textos góticos escritos por mulheres são tão recorrentes, e que a relação do feminino com o gótico não está apenas no espaço, mas também no dia-a-dia, na possibilidade real de perigo e de morte. À essa relação intrínseca entre mulheres e textos góticos Ellen Moers chamou de *Female Gothic*, ou gótico feminino, definido como o trabalho que mulheres têm feito com a literatura gótica:

O que quero denotar por Gótico Feminino é facilmente definido: o trabalho que mulheres escritoras tem feito na literatura que, desde o século dezoito, nós temos chamado de Gótico. Mas o que quero dizer – ou o que qualquer um diz – sobre “o Gótico” não é tão facilmente estabelecido exceto que isso tem a ver com medo⁵⁹ (MOERS, 1985, p. 90).

Ellen Moers vai partir de exemplos clássicos e extremamente importantes de textos góticos de autoria feminina para exemplificar o que ela nomeia *Female Gothic*, a

⁵⁹ Na tradução consultada: What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means – by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear

começar por Ann Radcliffe, que Moers aponta ter sido muito hábil em causar o efeito do medo, pois a autora realmente conseguia construir uma atmosfera que provocava esse efeito, apesar de seus textos finalizarem com uma explicação racional para os eventos. Ann Radcliffe criava seus textos em torno de uma heroína em situação de perigo, em espaços completamente sombrios e claustrofóbicos, como abadias e castelos. Radcliffe deu vida às heroínas góticas, que mais tarde passaram a ser estudadas como parte da vitimização da mulher em textos góticos.

Mary Shelley, posterior a Radcliffe, inovou a ficção de terror propondo uma ficção científica que explora os segredos da criação. Segundo Ellen Moers, Shelley criou em **Frankenstein** o mito do nascimento, que estava hospedado em sua imaginação pelo fato de Shelley ter tido dificuldade em ser mãe, “Por *Frankenstein* ser um mito do nascimento, e um que estava hospedado na imaginação da novelista, eu estou convencida, pelo fato de que ela era uma mãe” (MOERS, 1985, p. 92). Moers traz *Frankenstein* na perspectiva de tornar literatura, tornar arte, experiências de vida, e afirma ainda que o mais horrendo do texto de Shelley é o abandono da criatura por seu criador: “Esta é uma história muito boa de horror, mas o que segue é ainda mais horrendo: Frankenstein, o cientista, foge e abandona o monstro recém-criado, que é e permanece sem nome.”⁶⁰ (MOERS, 1985, p. 93) . Segundo Moers, Shelley estaria tratando da repulsão ao recém-nascido, uma possível depressão pós-parto, recorrente na vida de mulheres, além da “culpa e terror que rodeiam o nascimento e suas consequências.” É nesse aspecto que Moers considera o texto de Shelley mais interessante e feminino, pois Shelley estaria, através de uma ficção científica, tratando de um assunto rotineiro, mas muito delicado para as mulheres, o ser mãe.

Entretanto, é importante enfatizar em **Frankenstein**, também, a ausência de personagens femininas como heroínas protagonistas da situação de terror. O terror e horror estão em torno da figura da “criatura”, além do segredo da criação descoberto por Victor Frankenstein. A criatura é temida por ser fisicamente monstruosa, ou seja, por ser fora dos padrões da sociedade, sendo, nesse sentido, colocada às margens da sociedade. Da mesma forma que o patriarcado fez com o feminino, silenciando a voz de mulheres e controlando-as, como monstros que precisam viver sob um regime de ordem para que não se rebellem e causem o caos.

⁶⁰ Na tradução consultada: That is very good horror, but what follows is more horrid still: Frankenstein, the scientist, runs away and abandons the newborn monster, who is and remains nameless.

Ellen Moers vai buscar seu terceiro exemplo de *Female Gothic* em Emily Brontë, que é posterior a Shelley e que deu vida a um romance vitoriano que traz consigo a crueldade e perversidade de seus personagens aliadas aos mistérios em torno dos acontecimentos da casa de Wuthering Heights e, principalmente, em torno de Heathcliff. **Wuthering Heights** é um romance repleto de lugares e mentes sombrias, que abriga acontecimentos sobrenaturais que se figuram entre o real e o imaginário. Os elementos góticos permeiam a narrativa, construindo a atmosfera de terror adequada para que se explore os eventos sobrenaturais e a crueldade humana:

Há os desejos por cemitérios e fantasmas divagantes; a misteriosa criança abandonada e o pai tirano; a ruína da família, repetida geração a geração; o motivo de vingança; e o aroma de incesto que persiste da introdução do bastardo Heathcliff à família de Heights [...] ⁶¹ (MOERS, 1982, p. 100).

Mais que acontecimentos sobrenaturais, Brontë explora os vícios e crueldades de seus personagens, que são frios e sentem prazer com a dor de todos, amigos e inimigos. Moers afirma que “O vício gótico do sadismo é uma característica extrema e penetrante de *Wuthering Heights*” ⁶² (MOERS, 1982, p. 100). Mesmo quando há amor, este trabalha ao lado do ódio, da vingança e do prazer em causar dor, como acontece com Heathcliff e Catherine, que se amam, mas se odeiam. A atmosfera gótica presente em **Wuthering Heights** extrapola o espaço, pois a crueldade está em suas personagens. De fato, as crueldades vivenciadas na casa de Wuthering Heights causam mais terror que os próprios eventos sobrenaturais.

O objetivo de Ellen Moers com os exemplos citados é mostrar que o trabalho do gênero gótico é a geração do efeito do medo, e quando textos que possuem características do gênero são escritos por mulheres, esses são classificados, segundo Moers, como *Female Gothic*. Pode-se inferir que o *Female Gothic* sempre esteve presente na literatura e foi se expandindo ao longo dos anos. Quando, em **Femicidal Fears**, Helene Meyers traz para a discussão textos escritos por mulheres em que a violência contra a mulher é claramente discutida, ela está fazendo um estudo do *Female*

⁶¹ Na tradução consultada: For there are the graveyard lusts and wandering ghosts; the mysterious foundling and tyrannical father; the family doom, repeated generation after generation; the revenge motif; and the aroma of incest that persists from the introduction of the bastard Heathcliff to the family at the Heights [...]

⁶² Na tradução consultada: The Gothic vice of sadism is an extreme and pervasive feature of *Wuthering Heights*

Gothic, mas na perspectiva de uma visão do gótico como uma experiência feminina real. Angela Carter, do mesmo modo, construiu seus contos de maneira a expor o real perigo que as mulheres correm, não apenas dentro do texto, mas também fora do texto, à medida que os contos de fadas abrigam e representam discursos que colocam a mulher em situações de constante perigo.

Desse modo, Carter fez de palco para suas heroínas um ambiente gótico, extremamente perigoso. Todavia, ela lhes deu possibilidades de escolha, e são suas escolhas que definirão se elas estarão vivas ou não no final do caminho. Apesar da superfície dos seus textos, a crítica de Carter estará nas entrelinhas de cada ação de suas personagens.

4. ENTRE LOBOS E LOBISOMENS

4.1 “CHAPEUZINHO VERMELHO” EM UMA PERSPECTIVA FEMINISTA

Vem-se discutindo ao longo deste trabalho Angela Carter como uma autora que traz em seus textos elementos góticos e pensamentos críticos em relação ao sistema patriarcal e à forma como a cultura ocidental vem tratando a mulher e seu lugar como ser constituinte da sociedade. Os contos escolhidos para análise, e com os quais se pretende elucidar o pensamento crítico de Carter, revisitam um dos contos de fadas mais populares e, também, mais polêmicos da cultura do ocidente: “Chapeuzinho Vermelho”. Esse conto infantil torna-se polêmico à medida que traz em seu enredo questões sociais e psicanalíticas que confrontam tabus que foram construídos ao longo dos anos e que estão diretamente ligados à mulher e sua sexualidade, independência e maturidade.

“Chapeuzinho Vermelho” não se limita às versões mais conhecidas e de fácil acesso dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault. Enquanto conto que possui sua origem na oralidade, “Chapeuzinho Vermelho” também possui versões que tratam da crueldade e do animalesco. Além de serem versões assustadoras e, a se considerar a época na qual se contava essa história, próximas à realidade vivida pelos aldeões e camponeses – dado que, por viverem muito próximos às florestas, não era incomum que pessoas fossem atacadas por lobos – deve-se considerar, entretanto, que assim como os demais contos resgatados da oralidade, “Chapeuzinho Vermelho” era uma história contada para entreter adultos. A função admonitória do conto veio quando este foi compilado e modificado para que pudesse ser lido para crianças. Uma dessas versões mais cruéis é citada por Bruno Bettelheim em nota de rodapé em seu estudo sobre **A psicanálise dos contos de fadas** (1976): “Em algumas o lobo faz Capinha Vermelha comer a carne da avó e beber seu sangue, apesar de vozes advertirem-na do contrário” (BETTELHEIM, 1980, p. 205). Nessa versão, por exemplo, há canibalismo – que hoje é um dos artifícios utilizados na ficção de zumbis para a criação do efeito do medo. Além disso, Chapeuzinho estaria rendendo-se aos seus desejos – neste caso, seus desejos animalescos – por meio do consumo da carne da avó. Em uma perspectiva psicanalítica, esse consumo da avó pode estar ligado, também, ao ato sexual.

Não é por acaso que Carter escolheu “Chapeuzinho Vermelho” para discutir questões polêmicas do feminino, como o tornar-se mulher e a sexualidade feminina. A figura do lobo é a figura que mais comumente – ao lado do vampiro – representa a

sexualidade e os instintos sexuais mais primitivos da humanidade. Como já apontado anteriormente, quando discutido **The supernatural in fiction**, de Peter Penzoldt, na antiguidade pessoas imaginavam-se como bestas para darem lugar aos seus desejos mais profundos. Isso acontecia, principalmente, devido à alta repressão sexual em que viviam. O lobisomem de “Chapeuzinho Vermelho” é representado como uma besta faminta que, na versão dos Irmãos Grimm, engole a menina e a avó. Contudo, esse lobisomem também representa, metaforicamente, o homem sedutor, que também tem fome, mas fome de sexo. Nesse sentido, o lobisomem é a representação dos desejos mais profundos do ser humano, os desejos instintivos reprimidos socialmente pelo sistema patriarcal – que fez com que pessoas tivessem que se considerarem como bestas para que pudessem sentir prazer sexual – é a representação do lado animalesco do ser humano. Além disso, enquanto figura que representa metaforicamente os desejos sexuais de um homem sedutor, o lobisomem é a representação dos perigos para uma mulher no ambiente externo ao lar – perigos esses que são frutos do patriarcado e sua busca por poder.

Porém, o sistema patriarcal conseguiu, de alguma forma, inserir no imaginário ocidental que a proteção vem “somente” por ele – dando a Chapeuzinho, na versão dos Grimm, um salvador na figura de um caçador – que domina o espaço externo – que é a representação do “bom homem”, do pai protetor. Contudo, tendo sido salva pelo caçador, Chapeuzinho Vermelho não está livre e fora de perigo, ela continua sendo uma vítima, pois foi salva por um homem, e, apesar de não ter sido morta, ela continuará presa ao ambiente doméstico, continuará sufocada pela moral patriarcal. A moral de “Chapeuzinho Vermelho” é não sair da trilha para não ser morta. Essa moral é uma forma eficaz que o patriarcado encontrou para aprisionar a mulher através do discurso emitido em um conto maravilhoso. Há no ambiente externo perigos para a mulher que podem matá-la – perigos patriarcais – portanto, ela deve ficar sempre em proteção, dentro dos lares, perto do pai ou do marido, que são “homens de bem” capazes de defendê-la. Perceba-se como o patriarcado constrói uma prisão invisível à mulher – a mulher é fraca, sensível, amorosa e precisa, por isso, ser protegida – ou seja, ela é uma vítima em potencial. Para protegê-la ela deve ser mantida dentro de casa onde não há perigo e onde há proteção (pai/marido). Contudo, mantê-la refém seria escancarar a prisão, então, deixa-se que ela se movimente pelo espaço externo, mas não saia da trilha, pois há perigos. Entretanto, quando essa mulher sai da trilha e é, por consequência, violentada, ela é a culpada, por não ter obedecido às ordens, mas veja,

quem violenta, quem mata é o patriarcado. Nesse sentido, “Chapeuzinho Vermelho” é um conto que afirma a vitimização da mulher e não dá a essa mulher uma outra opção.

Além disso, Chapeuzinho Vermelho é uma garota que está passando pela fase de transição menina/mulher, a idade na qual os desejos começam a aflorar e o corpo feminino começa a se transformar, a idade em que os seios se desenvolvem, o corpo ganha forma e passa a ser sexualizado. Essa fase de transição de Chapeuzinho é uma fase de dúvida e de autoconhecimento. Atravessar a floresta até a casa da avó é representativo à medida que esse ambiente, assim como o útero feminino, é fechado, úmido e claustrofóbico e representa os medos e incertezas da menina que está se transformando em mulher. Os perigos que ela encontra em seu caminho e as decisões que deve tomar fazem parte do processo de amadurecimento sexual dessa menina. Chegar até a casa da avó representa tomar seu lugar em questões sexuais, é a transferência da sexualidade da figura materna mais velha para a figura feminina mais nova. A avó já está velha e doente, ou seja, velha demais para lidar com sua sexualidade. Chapeuzinho Vermelho, por outro lado, está aflorando em sua sexualidade, está descobrindo seu corpo e lidar com o lobisomem é apenas uma questão de tempo. Contudo, tanto na versão dos Irmãos Grimm, quanto na versão de Charles Perrault, a sexualidade aflorando de Chapeuzinho é interdita. Na versão dos Grimm, a moral de que Chapeuzinho e a avó só foram engolidas porque Chapeuzinho deu ouvidos ao lobo e saiu da trilha infere que a mulher não pode, em nenhuma circunstância, agir conforme queira em relação aos seus desejos. Ela deve seguir pelo caminho do dever e ignorar o prazer, caso contrário, ela será vítima e culpada por isso. Já na versão de Perrault a menina deita-se com o lobo, como deseja, mas Perrault constrói uma moral que desfaz qualquer possibilidade de liberdade sexual feminina:

Vemos aqui que os poucos experientes,
 E acima de tudo as mocinhas,
 Gentis, bem feitas, bonitinhas,
 Fazem mal em ouvir qualquer tipo de gente,
 Por isso é que nunca me espanta
 Que o lobo chegue a comer tantas.
 Eu digo “o” lobo, porque há raças
 Que atuam de uma outra maneira;
 Que tem atitude fagueira,
 Sem barulho, raiva, ameaças,
 Que mansos, meigos e com graça,
 Perseguem as mocinhas novas
 Dentro de casa até, e mesmo nas alcovas;
 Que dó! Quem saberá que esses lobos melosos,

Entre todos que há são os mais perigosos. (PERRAULT, 2013, p. 19)

Angela Carter escolheu “Chapeuzinho Vermelho” para discutir a liberdade sexual feminina, porque tanto na versão dos Grimm quanto na de Perrault, Chapeuzinho não teve escolha – ela foi vítima e sua sexualidade foi reprimida. Para Angela Carter a mulher tem que ter escolha e ser completamente livre em sua sexualidade, sem julgamentos de valor e, para isso, ela precisa tomar as “rédeas” da situação. Os contos “The Werewolf” e “The Company of Wolves” – corpus deste trabalho – fazem parte da trilogia de contos sobre lobos e lobisomens que encerra a coletânea **The Bloody Chamber and other stories**. Foram selecionados para este trabalho apenas esses dois contos por fazerem menções claras a “Chapeuzinho Vermelho”, enquanto “Wolf-Alice” – o terceiro conto que compõe a trilogia – tem como inspiração **Alice através do espelho**, de Lewis Carroll. “The Company of Wolves” é o fio condutor da trilogia e chegou a ser adaptado para o cinema com um filme homônimo lançado em 1984, sob direção de Neil Jordan, do qual Angela Carter participou como co-roteirista. De fato, as discussões em torno desse conto são polêmicas e tratam de tabus antigos da sociedade patriarcal. Em contrapartida, “The Werewolf” é um conto curto, mas que traz uma temática cotidiana, as repressões vividas pela mulher dentro de casa por outras mulheres – porém pouco discutida mesmo pelos feminismos – e a busca pela independência econômica.

Dessa forma, pretende-se discutir, através das análises dos dois contos, a técnica de escrita de Angela Carter juntamente com as temáticas sobre a mulher e a cultura ocidental trabalhadas pela autora como uma maneira de desarticular todo um sistema patriarcal. Nessa perspectiva, pretende-se elucidar como o texto de Carter torna-se uma espécie de arma questionadora desse sistema.

4.1.1 “THE WEREWOLF”

“The Werewolf” é o conto que inicia a trilogia dos lobos construída por Carter. Esse conto revisita “Chapeuzinho Vermelho”, mas por uma perspectiva diferente de “The Company of Wolves”. Não é tão somente a sexualidade feminina que está sendo discutida, mas a independência feminina e os desafios enfrentados pela mulher para conseguir prosperar economicamente. Carter lança mão de elementos da bruxaria nessa obra, conforme ela é entendida pelo patriarcado – como uma arte relacionada à

sexualidade e praticada por mulheres para fazer o “mal” às pessoas, mas principalmente aos homens – para criticar a maneira como o patriarcado taxou, perseguiu e matou mulheres por ele rotuladas de bruxas.

Logo no início o espaço descrito no conto é um espaço sombrio e muito frio, um espaço gótico, que constrói a atmosfera adequada para a geração do medo: “It is a northern country; they have cold weather, they have cold hearts”⁶³ (CARTER, 2011c, p. 137). A vida dos habitantes desse vilarejo é dura, pois diariamente têm que enfrentar o clima e o espaço hostil da floresta, que os rodeia – floresta que abriga diversas criaturas selvagens e perigosas para o ser humano. A luta diária desses aldeões torna-os pessoas frias, quase tão selvagens quanto as bestas que percorrem o espaço selvagem das florestas.

Cold; tempest; wild beats in the forest. It is a hard life. Their houses are built of logs, dark and smoky within. There will be a crude icon of the virgin behind a guttering candle, the leg of a pig hung up to cure, a string of drying mushrooms. A bed, a stool, a table. Harsh, brief, poor lives⁶⁴ (CARTER, 2011c, p. 137).

No espaço externo o ambiente é frio e hostil. No espaço interno – na casa – o ambiente é escuro e claustrofóbico – um ambiente fechado e cheio de fumaça. Além disso, nesse parágrafo as crenças dos moradores desse povoado vão se apresentando – há o ícone da Virgem atrás de uma vela – uma menção à Virgem Maria, mãe de Jesus, a *mulher anjo* por excelência que Sandra Gilbert e Susan Gubar trazem em **The Madwoman in the Attic**, aquela que deu a luz sem cair no pecado original, ou seja, sem praticar o ato sexual – a representação da pureza pela virgindade e da repressão da sexualidade feminina. Os alimentos são mantidos fora de geladeira, não há geladeira, há poucos móveis, há uma cama, um banco e uma mesa. São vidas difíceis e pobres, mas não apenas pobres em bens materiais, mas pobres em conhecimento. A esses moradores restam apenas suas crenças como garantia de segurança e de um motivo para seguir adiante, e que são importantes à medida que vão construindo uma linha de perigos para a mulher, mas perigos esses construídos dentro da sociedade e não perigos naturais. Há claramente menções à bruxaria dentro desse conto e à relação da mulher com essa arte.

⁶³ Na tradução de Carlos Nougué: É um país do Norte; o tempo é frio, os corações são frios. (p.193)

⁶⁴ Na tradução de Carlos Nougué: Frio; tempestade, feras na floresta. É uma vida difícil. As casas são feitas de toras; são escuras e, dentro, cheias de fumaça. Haverá um tosco ícone da Virgem atrás de uma vela gotejante, uma perna de porco no fumeiro, um barbante com cogumelos a secar. Uma cama, um banco, uma mesa. Vidas pobres, breves, árduas. (p.193)

Mulheres morreram por praticarem bruxarias. Angela Carter faz, aqui, uma crítica a toda uma tradição de demonização da mulher, uma crítica a uma “ordem” estabelecida pela sociedade em que a mulher é marginalizada.

To these upload woodsmen, the Devil is as real as you or I. More so; they have not seen us nor even know that we exist, but the Devil they glimpse often in the graveyards, these bleak and touching township of the dead where the graves are market with portraits of the deceased in the naïf style and there are no flowers to put it in front of them, no flowers grow there, so they put out small, votive offerings, little loaves, sometimes a cake that the bears come lumbering from the margins of the forest to snatch away. At midnight, especially on Walpurgisnacht, the Devil holds picnics in the graveyards and invites the witches; then they dig up flesh corpses and eat them. Anyone will tell you that⁶⁵ (CARTER, 2011c, p. 137).

A terra dos cemitérios, como aparece nesse parágrafo, é infértil, pois lá não crescem flores: “there are no flowers to put it in front of them, no flowers grow there [...]” (CARTER, 2011c, p. 137). Além disso, é palco de uma festa pagã – Walpurgisnacht - que reúne o rei supremo das trevas, o Diabo, e as bruxas, que desenterram os corpos frescos e comem sua carne. A festa de Walpurgisnacht é uma festa que tem sua origem em uma celebração pagã em comemoração à chegada da Primavera. Nessa celebração é feita uma grande fogueira para afugentar espíritos malignos e almas penadas que se acredita vagar entre nós nesta data. Essa festa é comemorada na noite de 30 de abril para 01 de Maio. Na tradição nórdica mais antiga, essa festa também celebrava a fertilidade, pois a deusa Walpurga era uma deusa ligada à fertilidade. A igreja católica, em uma tentativa de acabar com essa festa pagã, demonizou a festa que acontecia na montanha Broken, dizendo que bruxas montavam em suas vassouras e subiam à montanha para realizar orgias – um sabá de feiticeiras⁶⁶. Contudo, a tentativa da igreja foi em vão, vendo-se obrigada a “santificar” essa festa, que hoje é conhecida, também, como Festa de Santa Valburga.

⁶⁵ Na tradução de Carlos Nogueé: Para esses seres das florestas montanhosas o Diabo é tão real como você e eu. Mas ainda: não nos viram, nem sequer sabem quem existimos, mas veem o Diabo muitas vezes nos cemitérios, essas tocantes e tristes cidades dos mortos em que os túmulos são marcados por retratos de defuntos em estilo naïf e não há flores para lhes pôr à frente, não há flores que brotem por ali; por isso deixam-se pequenas ofertas votivas, pãezinhos, por vezes um bolo, e os ursos vêm correndo com dificuldade para roubar; à meia-noite, especialmente na noite de Walpurgis, quando o Diabo faz piquenique nos cemitérios e convida as bruxas; desenterram, então, cadáveres recentes e comem-nos. Qualquer pessoa lhe dirá isso. (p. 193)

⁶⁶ Vide anexo 1.

Na língua inglesa, *witch* significa bruxa, enquanto *wizard* significa bruxo. A palavra *witch* está relacionada à *Wýrd*, palavra anglo-saxã que significa “destino” e que no inglês moderno deu origem a *Weird* (estranho, esquisito, alheio, alien). Enquanto a palavra *wizard* tem sua raiz em *Wise* (sábio, sabedoria). Há implicações das diferenças de gêneros nessa diferenciação entre as palavras, em que o wizard, então, enquanto ser masculino, estaria em um patamar superior, um patamar de sabedoria – dentro da cultura, no lado racional. Já a witch, enquanto ser feminino, é o estranho, o outro, não reconhecido como igual, mas como inferior. Note-se que o Diabo, nesse parágrafo de “The Werewolf”, convida para sua “festa” bruxas e não bruxos, além disso, faz-se referência à festa *Walpurgisnacht*, que possui relação com as bruxas, tendo em vista que a festa é considerada, hoje, o dia das bruxas alemão, e foi, primeiramente, demonizada pela Igreja Católica. Há, portanto, uma afirmação da cultura de demonização das mulheres, que em sua proximidade com a natureza, com sua sexualidade, têm contato com o demônio, é capaz de enfeitiçar os homens, assim como apontado por Rose Marie Muraro ao trazer as teses centrais do **Malleus Maleficarum**: “E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam agentes por excelência do demônio (as feiticeiras).” (MURARO, 1991, p. 15). Isso se deve porque, segundo os inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, o Diabo se manifesta e causa o mal através do corpo. Dessa forma, a mulher é uma bruxa, que além de enfeitiçar, no caso de “The Werewolf”, ela pode “comer” o homem. O canibalismo aparece aqui como também aparece na versão de “Chapeuzinho Vermelho” apontada por Bruno Bettelheim, já citada. Para Carter, canibalismo é “o ato mais elementar de exploração, de transformar o outro diretamente em comestível; de ver o outro nos termos mais primitivos”⁶⁷ (CARTER, 2011b, p. 164). O canibalismo, dessa forma, seria uma forma de apropriação do outro de forma mais profunda, em que o outro passaria a ser parte efetivamente constituinte daquele que o comeu, pois foi literalmente consumido, literalmente está dentro do outro. Há crenças antigas – especialmente entre povos indígenas – em que se acreditava que quando o vencedor de uma batalha se alimentava da carne do inimigo, esse passaria a deter as qualidades do outro – como força, velocidade, conhecimento etc. –, uma forma de apropriação física e também cultural – a essa prática dava-se o nome

⁶⁷ Na tradução consultada: the most elementary act of exploitation, that of turning the other directly into a comestible; of seeing the other in the most primitive terms

de *Antropofagia*. As bruxas de “The Werewolf” também se apropriam desse outro ao alimentarem-se de corpos frescos na noite de *Walpurgisnacht*.

Além disso, o narrador se coloca como real ao seu leitor ao afirmar que os moradores desse povoado acreditam mais no Diabo que em *nós*. Há aqui uma clara marcação do narrador dos contos de fadas, haja vista que o narrador desses contos pretende passar uma moral ao seu leitor e tenta dar conselhos a partir de histórias que são contadas como “fatos”, ou que se tenta aproximar da realidade do leitor/ouvinte, narrador esse discutido por Walter Benjamin em “O narrador”, um narrador que pretende ensinar através do conto de fadas que “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Essa marcação de narrador que procura uma afirmação de sua história como real também se encontra em “Anyone will tell you that”. (CARTER, 2011c, p. 137), logo, é verdade. Perceba-se o tom irônico de Carter nessa passagem – se todo mundo irá lhe contar, logo, é verdade – aqui Carter está criticando quando se toma como verdade tudo o que é dito por uma maioria. Durante a Inquisição, por exemplo, quando se dizia que mulheres que tinham gatos como bichos de estimação eram bruxas, muitos acreditavam, pois qualquer um lhe diria isso. A crítica está na naturalização de discursos que se tornam perigosos para uma parte da sociedade – para as mulheres. Está implicado aqui, também, discursos mais recentes de culpabilização da mulher frente a violências cometidas contra elas.

Além disso, o narrador de contos de fadas é aquele que conta histórias ou advindas de longas viagens pelo mundo, ou histórias que aconteceram próximas a ele, normalmente no mesmo vilarejo, e que servem de exemplo aos mais jovens – como conhecimentos advindos de experiências de vida. Pense-se no imaginário ocidental em que um dos protótipos desse narrador é uma avó sentada em sua cadeira de balanços contando histórias para seus netos. Tradicionalmente, tem-se na figura mais velha a referência de sabedoria. De fato, tanto em “The Werewolf” quanto em “The Company of Wolves”, Angela Carter vai deixar bem marcado esse narrador. Além disso, ao dizer “as you or I” e “Anyone will tell you that” o narrador está implicando o leitor no texto, tornando-o parte do texto. Ao fazer isso Carter coloca seu leitor como parte de sua crítica, como parte constituinte da sociedade e dos discursos que a autora critica.

A atmosfera de terror criada por Angela Carter, como se pode observar, é a superfície de um subtexto que traz referências e críticas à cultura ocidental, que em sua

incansável tentativa de inferiorizar a mulher, criou imagens de mulheres monstros, que deveriam ser mortas, pois agiam na contramão dos ensinamentos Cristãos. Perceba-se, também, que as culturas pagãs tinham uma relação cultural com a feminilidade e a fertilidade – devido à cultura de cultivo da terra como forma de sustento, comum na antiguidade – a festa *Walpurgisnacht* é um exemplo dessa relação. Pedia-se boa colheita através de festas e oferendas a deusas da fertilidade. Durante essas festas havia rituais de fertilidade a fim de preservar a terra fértil para o plantio durante todo o ano. Contudo, cultivar deusas e sua fertilidade estava extremamente relacionado com um culto ao feminino, que biologicamente é fértil e capaz de gerar outra vida. Dessa forma, não seria apenas o fato de cultuarem deuses que não os cristãos que ameaça o cristianismo e o sistema patriarcal, mas a feminilidade sendo cultuada e sendo reconhecida em sua importância frente à natureza e seus ciclos.

Carter vai tecendo os significados de seu conto e construindo uma crítica ao patriarcado e ao cristianismo.

When they discover a witch – some old woman whose cheeses ripen when her neighbours’ do not, another old woman whose black cat, oh, sinister! *follows her about all the time*, they strip the crone, search for her marks, for the supernumerary nipple her familiar sucks. They soon find it. Then they stone her to death.⁶⁸ (CARTER, 2011c, p. 138).

O apedrejamento de mulheres era muito comum na antiguidade. Maria Madalena, a prostituta a quem Jesus salva na Bíblia, seria apedrejada por viver através do sexo. As bruxas – em sua relação com a sexualidade –, por sua vez, também eram apedrejadas, antes de serem torturadas e queimadas. As bruxas em “The Werewolf” são apedrejadas até a morte. Contudo, interessante é perceber como Carter é irônica através de seu narrador, pois as bruxas nada mais são que velhas mulheres, as quais são seguidas a todo o momento por seus gatos pretos, e isso torna-se sinistro – “*oh, sinister!*” (CARTER, 2011c, p. 138). Há nessa ironia uma clara crítica a estereótipos criados socialmente, que mataram milhares de mulheres ao longo dos tempos. Os estereótipos são “marcas” que advém desde a perseguição da Igreja Católica a mulheres durante a Inquisição. Como, por exemplo, a relação da bruxa com o gato preto. Afinal, o que há de sinistro em mulheres serem seguidas por seus gatos pretos? Ao mesmo tempo,

⁶⁸ Na tradução de Carlos Nougé: Quando descobrem uma bruxa – alguma velha cujos queijos curam quando os das vizinhas não curam, ou uma velha que tenha um gato preto, oh, coisa sinistra! *que a segue por todo o lado* – despem a velha, procuram as marcas, o mamilo supernumerário onde mama o amigo íntimo. Encontram-no logo. E então apedrejam-na até a morte. (p. 194)

os vizinhos buscam por marcas, mamilos, que as identifiquem como bruxas, para então matá-las – outra referência e crítica de Carter ao **Malleus Maleficarum**. Na questão XV da terceira parte desse manual de caça às bruxas, Heinrich Kramer e James Sprenger, apontam para os meios e sinais pelos quais um Juiz inquisidor poderia identificar uma bruxa. Segundo os inquisidores, as bruxas escondem objetos (entende-se, também, marcas – cicatrizes, verrugas, mamilos – a chamada Marca das bruxas) que a revelam como uma bruxa, por isso deveriam ser despidas e terem seus cabelos e pêlos da vagina depilados, a fim de identificar esses objetos.

A terceira precaução a ser observada nesta décima etapa é que os pêlos e cabelos devem ser raspados de todo o seu corpo. A razão para isso é a mesma porque se deve tirar-lhes as roupas, que já mencionamos; pois para conservarem o poder do silêncio têm o hábito de esconder objetos supersticiosos nas roupas e nos cabelos, até mesmo nas partes mais secretas do corpo, cujo nome não nos atrevemos a mencionar. (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 437).

Mas precisa-se considerar que a identificação de uma bruxa por uma marca não é garantia de acerto, podendo inocentes serem mortas. A Inquisição, dessa forma, matava mulheres inocentes com a desculpa de serem bruxas por apenas serem curandeiras, por cultuarem entidades que não as católicas, ou até mesmo por suas atividades sexuais. A crítica está justamente em desculpas que foram criadas para que mulheres que incomodavam fossem mortas, desculpas que, infelizmente, ainda são muito presentes na sociedade.

Construída a atmosfera de terror e expostas as crenças desse povoado, Carter, então, inicia a trajetória de sua heroína. Interessante notar como o início da história sobre as crenças e o povoado parece ser uma primeira parte do conto – uma parte separada da trajetória da heroína, mas repleta de significações que farão parte dessa trajetória. Essa primeira parte funciona como uma introdução que mostra o contexto social, histórico, político e econômico no qual se encontra a heroína. Nessa introdução Carter constrói um espaço gótico, por isso extremamente perigoso para a heroína. É um espaço composto por superstições e credices que tornam o terreno hostil para uma heroína mulher. Angela Carter constrói a atmosfera gótica dessa primeira parte criticando o Cristianismo e a demonização da mulher que ele criou desde o tempo bíblico e que teve sua fase mais devastadora durante a Inquisição. Essa crítica à demonização da mulher é construída no subtexto, em que há referências a festas pagãs

que foram demonizadas e depois incorporadas pelo cristianismo – Walpurgisnacht – e ao manual de caça às bruxas **Malleus Maleficarum**, que apesar de trazer teses absurdas sobre o que venha a ser uma bruxa e a bruxaria, ganhou popularidade e construiu estereótipos femininos relacionados à bruxaria, que mataram e ainda hoje causam incômodos às mulheres. Dessa forma, infere-se que Carter constrói um contexto patriarcal perigoso para a mulher, uma atmosfera de feminicídio, permeada por crenças e superstições religiosas.

E como um divisor dentro do conto, o tempo novamente aparece: “Winter and cold weather”⁶⁹. (CARTER, 2011c, p. 138). É nesse tempo frio e úmido que a heroína carteriana iniciará sua trajetória até a casa de sua avó – uma temperatura característica da ambientação gótica. “Go and visit grandmother, who has been sick [...] do not leave the path because of the bears, the wild boar, the starving wolves. Here, take you father’s hunting knife; you know how to use it”⁷⁰ (CARTER, 2011c, p. 138). O caminho pela floresta é sombrio e perigoso, pois abriga criaturas cruéis e, possivelmente, famintas. Contudo, é por esse caminho que a heroína deve passar. Para isso, ela levará consigo a faca de caça de seu pai. Ao armar sua heroína com uma arma masculina – a faca, um símbolo fálico –, Carter coloca seu discurso na linha tênue já discutida entre a reafirmação e a subversão do discurso patriarcal. Nesse momento, deve-se ir além da superfície, deve-se raspar os significados do texto para se chegar ao subtexto a que Carter se propõe – a heroína carteriana se apodera de uma arma masculina não porque ela é uma vítima que necessita do sexo masculino (mesmo que apenas representado por uma arma) para se proteger, nem porque ela se propõe a agir como um homem, o que reafirmaria os pressupostos patriarcais, mas porque ela detém o conhecimento, ou seja, ela tem uma consciência crítica sobre o sistema patriarcal e os perigos que ele representa para a mulher e também do lugar da mulher na sociedade. Ela sabe de todos estereótipos e naturalizações que foram criados por esse sistema a fim de silenciar a mulher. A heroína carteriana detém o conhecimento de um sistema em que ela sempre será vítima, detém o conhecimento de que ao entrar no caminho para a casa da avó, que fica entre o espaço fechado da floresta e o espaço aberto masculino, perigos estarão à espreita. Contudo, essa menina não será uma vítima como foi Chapeuzinho Vermelho, pois ela detém o conhecimento desse sistema, ela pode, então, enfrentá-lo e defender-se.

⁶⁹ Na tradução de Carlos Nougué: Inverno e tempo frio.

⁷⁰ Na tradução de Carlos Nougué: Vá visitar sua vovozinha, que tem estado doente [...] Não saia do caminho, por causa dos ursos, do javali, dos lobos esfaimados. Olhe, leve o facão do seu pai; você sabe usá-lo. (p. 194)

A faca do pai foi entregue à heroína pela mãe, que afirma que a menina sabe como usá-la. Pergunta-se, entretanto, como essa mãe veio a tomar posse da arma do pai? Essa mãe provavelmente castrou esse pai e tomou posse de sua arma, além disso, desenvolveu criticamente sua consciência, passando para sua filha o conhecimento crítico, e essa arma que a heroína sabe como usar. Os perigos existem, cabe à jovem não ser mais a vítima.

Diferente de Chapeuzinho Vermelho, essa heroína não possui uma capa vermelha, mas um casaco de pele de cordeiro para se proteger do frio: “the child had a scabby coat of sheepskin to keep out the cold [...]”⁷¹ (CARTER, 2011c, p. 138). Mais uma ironia é construída por Carter nesse trecho: a heroína, uma menina supostamente frágil, que está vestida em pele de cordeiro. A heroína de “The Werewolf”, como se verá, não é uma menina frágil, ela é uma guerreira, destemida e independente. Uma guerreira que veste uma capa de pele de cordeiro. Note-se como nas entrelinhas Carter vai construindo suas significações – há, aqui, uma referência ao dito popular: “lobo em pele de cordeiro”. A heroína é, como se verá, de fato, um “lobo em pele de cordeiro”, pois ela é forte, destemida e dona de seu destino. A heroína de “The Werewolf” é uma representação irônica de Chapeuzinho e logo confirma-se sua diferença em relação à Chapeuzinho Vermelho e o conhecimento que essa jovem detém, ela não é apenas uma menina se aventurando ao redor da floresta: “she knew the forest too well to fear it but she must always be on her guard”⁷² (CARTER, 2011c, p. 138). Essa jovem conhece bem os perigos que a espreitam, não os teme, mas deve se manter sempre em guarda. Deter os conhecimentos não é garantia de não ser mais uma vítima, por isso, deve-se sempre manter em guarda e, se necessário, se defender. Considerando-se a realidade feminina, em que hoje a mulher detém mais conhecimento e a história da luta de mulheres para que hoje fosse possível que se debatesse mais abertamente sobre a mulher e a violência contra ela, a heroína carteriana é o exemplo da mulher contemporânea. Angela Carter viveu e escreveu em uma época em que as mulheres já haviam conquistado diversos direitos sociais e políticos, em que os debates feministas estavam em todo o meio acadêmico – contudo, ainda havia muito a ser debatido e conquistado, como ainda há. Nessa perspectiva, a heroína carteriana é o protótipo da mulher contemporânea – aquela que tem conhecimento crítico, “um teto todo seu”, é

⁷¹ Na tradução de Carlos Nougué: A criança leva um grosso casaco de pele de ovelha para se proteger do frio. (p. 194)

⁷² Na tradução de Carlos Nougué: conhecia demasiado bem a floresta para a temer, mas tinha de estar sempre alerta. (p. 194)

independente política e economicamente – mas como Carter pretende mostrar, não basta ter o conhecimento, isso não deixa a mulher fora de perigo, a mulher precisa se defender, não ser mais vítima de um sistema que a inferioriza, humilha e mata. Em outra perspectiva, a mulher precisa agir. E ficar em guarda é uma das formas de se proteger dos perigos ainda impostos pelo sistema patriarcal. A floresta que a heroína conhece muito bem é uma metáfora ao patriarcado, ao qual ela conhece muito bem para temê-lo, ela sabe quais armas ele utiliza e sabe como enfrentá-lo. Virgínia Woolf diz em **Um teto todo seu** que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção.” (WOOLF, 1990, p.8). Angela Carter acrescenta ao teto e ao dinheiro a necessidade de se conhecer muito bem o patriarcado e manter-se sempre em guarda contra ele. Esse conhecimento crítico implica em conhecer também a si mesma para poder manter-se em guarda e agir quando for necessário.

É nesse caminho já conhecido que a heroína carteriana percebe a presença da besta:

When she heard that freezing howl of a Wolf, she dropped her gifts, seized her knife and turned on the beast.

It was a huge one, with red eyes and running, grizzled chops; any but a mountaineer’s child would have died of fright at the sight of it. It went for her throat, as wolves do, but she made a great swipe at it with her father’s knife and slashed off its right forepaw⁷³ (CARTER, 2011c, p. 138).

Qualquer outra criança da montanha teria morrido de medo, mas não a heroína carteriana, pois ela conhece bem a floresta e seus perigos, ela detém conhecimento crítico, está armada com a faca, com uma arma do patriarcado, e está em guarda. E é com essa faca que a jovem corta a pata dianteira do lobo. “The wolf let out a gulp, almost a sob, when it saw what had happened to it; wolves are less brave then they seem”⁷⁴ (CARTER, 2011c, p. 138). Metaforicamente, é através do conhecimento crítico e do conhecimento de si mesma que a jovem se defende e não se torna mais uma vítima do sistema patriarcal. A heroína de “The Werewolf” não apenas detém o conhecimento, ela tem coragem para usá-lo – ela é independente e uma guerreira – um lobo em pele de

⁷³ Na tradução de Carlos Nougé: Quando ouviu o uivo gélido de um lobo, deixou cair os presentes, pegou a faca e voltou-se para o animal. Era enorme, de olhos vermelhos e queixadas grisalhas e cheias de baba; qualquer criança que não fosse filha de montanhês teria morrido de medo ao vê-lo. 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. (p.194)

⁷⁴ Na tradução de Carlos Nougé: O lobo deu um grito, quase um soluço, ao ver o que lhe tinha acontecido. (p.194)

cordeiro. Assim como afirma Angela Carter em **The Sadeian Woman** “Existir na passividade é morrer na passividade – isto é, ser morta” (CARTER, 2011b, p. 88). Se a heroína de “The Werewolf” assumisse a passividade e esperasse que alguém a salvasse – como acontece com o caçador, que salva Chapeuzinho e a avó na versão dos Irmãos Grimm - possivelmente ela não teria sobrevivido. Ao contrário do que ocorre nos contos de fadas, na vida real não há salvadores. Carter, dessa forma, mostra que, ao contrário do destino de Chapeuzinho Vermelho na versão dos Irmãos Grimm, o destino da mulher na sociedade patriarcal – se essa assumir a passividade – é a morte. Por isso, a heroína carteriana deve deixar de existir na passividade e sobreviver ao espaço adverso sem deixar que ele a engula. A heroína de “The Werewolf” é o reflexo de Emily – a companheira do sadista Honeybuzzard de **Shadow Dance**. Ela controla o espaço e seu destino – há um caminho até a casa da avó a ser seguido, então “The child wiped the blade of her knife clean on her apron, wrapped up the wolf’s paw in the cloth in which her mother had packed the oatcakes and went on towards her grandmother’s house”⁷⁵ (CARTER, 2011c, p. 138). A heroína guarda a pata como um troféu adquirido através de seu conhecimento e por estar sempre em guarda, uma ironia ao patriarcado. A jovem que deveria ser frágil, assim como Chapeuzinho Vermelho, é uma guerreira, um lobo em pele e cordeiro, que decepa (com uma arma do patriarcado) a pata do lobisomem – representação do sistema patriarcal e dos perigos que ele representa para a mulher – e a leva como um troféu de guerra.

Chegando à casa da avó, a heroína percebe que esta se encontra muito doente:

She found her grandmother was so sick she had taken to her bed and fallen into fretful sleep, moaning and shaking so that the child guessed she had a fever. She felt the forehead, it burned. She shook out the cloth from her basket, to use it to make the old woman a cold compress, and the wolf’s paw fell to the floor⁷⁶ (CARTER, 2011c, p. 138-139).

No momento em que a pata cai ao chão, o sobrenatural maligno acontece:

⁷⁵ Na tradução de Carlos Nougé: a criança limpou a lâmina da faca no avental, embrulhou a pata do lobo no pano em que a mãe tinha embrulhado os bolos de aveia e continuou seu caminho para a casa da avó. (p.195)

⁷⁶ Na tradução de Carlos Nougé: Encontrou a avó muito doente. Ela tinha ido para a cama e estava mergulhada num sono agitado, gemendo e tremendo tanto, que a criança supôs estivesse febril. Pôs-lhe a mão na testa – queimava. Tirou o pano do cesto para fazer uma compressa fria para a velha, e a pata do lobo caiu no chão. (p. 195)

But it was no longer a wolf's paw. It was a hand, chopped off at the wrist, a hand toughened with work and freckled with old age. There was a wedding ring on the third finger and a wart on the index finger. By the wart, she knew it for her grandmother's hand⁷⁷ (CARTER, 2011c, p. 139).

A transformação da pata em uma mão é um evento sobrenatural que garante o maravilhoso dentro do conto. O conto de Carter é uma nova criação com inspiração no conto “Chapeuzinho Vermelho”, mas mesmo assim a autora optou por manter o sobrenatural e também o ambiente da floresta, tão significativo como representação do caminho de desafios que a mulher enfrenta até que alcance a maturidade. E esse evento sobrenatural é de extrema importância e significação: a avó, então, é um lobisomem e, conseqüentemente, o lobo que atacou a menina na floresta não era só um lobo, mas também um ser fantástico e sobrenatural. Nesse momento, Carter novamente – no subtexto de seu conto – traz uma crítica dura ao sistema patriarcal e também às mulheres que decidem viverem na passividade. A avó é um ser ambíguo, ela é dois em um: mulher e lobo, bela e fera, humano e monstro.

Em **The Madwoman in the Attic**, como já discutido, Sandra Gilbert e Susan Gubar trazem para discussão a representatividade feminina falha em textos de autoria masculina, pois as mulheres não conseguiam se ver nesses textos, devido ao fato das mulheres serem representadas apenas pela visão masculina de comportamento feminino, que resumia a mulher a apenas duas facetas: *mulher anjo* e *mulher monstro*. Dentre as duas facetas criadas pelo patriarcado, a representação da mulher ideal para os autores do sexo masculino seria a *mulher anjo*. A mulher anjo é aquela que se resume ao ambiente doméstico, a ser a esposa e mãe ideal, que não questiona seu lugar, aquela que é sensível e desprotegida. Virgem Maria, como já discutido, é a primeira referência a essa mulher ideal – aquela que se cultivou “pura” mesmo dando a luz, pois deu a luz ainda virgem. Nesse sentido, a mulher anjo é aquela ligada ao ambiente doméstico, passiva e desprotegida. A avó, como figura materna mais velha, nesse sentido, seria uma representação dessa *mulher anjo*, pois ela tem conhecimento de vida – mesmo que sejam conhecimentos construídos pelo sistema patriarcal – e deve educar suas filhas e netas a andarem sempre no caminho da moralidade patriarcal. Ensinando-as a serem boas donas de casa e esposas.

⁷⁷ Na tradução de Carlos Nougué: Já não era, porém, pata de lobo. Era mão, amputada no pulso, mão calejada de trabalho cheia e sardas da idade. No terceiro dedo tinha um anel de casamento, e no indicador, uma verruga. Pela verruga, viu que era a mão da avó. (p. 195)

Na contramão da *mulher anjo* está a *mulher monstro* – aquela a que o patriarcado repudia e teme. A mulher monstro é aquela mulher que age fora dos padrões da moralidade patriarcal e cristã. É a mulher que seduz e enfeitiça os homens, a mulher que é independente e que questiona o sistema patriarcal – é a bruxa, a Lilith, a *Femme Fatale*. Ela é monstro à medida que não se adequa ao patriarcado, estando, por isso, às margens da sociedade – ela é aquela que deve ser evitada, silenciada e controlada.

Nesse sentido, a avó de “The Werewolf”, enquanto avó, é a representação da mulher anjo, aquela que se resume ao ambiente doméstico, é sensível e passiva. Por outro lado, ela também encarna um lado monstro, pois ela é um lobisomem – uma criatura que representa o patriarcado, e no caso de “The Werewolf”, considera-se que o lado lobisomem dessa avó é o patriarcado revelado pelas repressões vividas por essa avó durante toda uma vida de dedicação ao lar e à moralidade patriarcal e cristã – que a aprisionou e não permitiu que fosse ela mesma. Essa avó não tinha conhecimento crítico sobre o patriarcado e sobre si mesma. Metaforicamente, pode-se considerar, então, que essa avó – após uma vida inteira de repressão – tenha encarnado o patriarcalismo, tornando-se monstro, mas não um monstro relacionado ao feminino, ela se tornou um lobisomem, um monstro relacionado ao masculino. Uma criatura híbrida relacionada ao irracional, ao instintivo e ao animalesco. Carter coloca o patriarcado no feminino, fazendo da avó um monstro masculino. Angela Carter poderia ter optado por usar *She-wolf*, ao invés de *Werewolf* (Were = homem; Wolf = lobo) como título desse conto, tendo em vista que o lobisomem que representa o perigo para a heroína é a avó, uma mulher. Em português não há uma expressão para designar mulher-lobo, apenas lobisomem (lobo + homem), assim como não há exatamente também em inglês, pois o lobisomem é relacionado ao masculino – ao lado instintivo e animalesco do homem. A autora manteve *Werewolf*, pois essa avó é uma representação do patriarcado – mas o patriarcado que também é constituído por mulheres que reprimem outras mulheres. A avó-lobo é o patriarcado do qual a garota deve sempre se manter em guarda.

Nessa perspectiva, a existência da avó seria impedimento de liberdade da heroína, seria a repressão feminina através de uma mulher vivenciada cotidianamente dentro dos lares. Em uma cultura em que a mulher deve “adequar-se” para não sofrer violências, é comum que a avó e a mãe eduquem para que a jovem ande no caminho da moralidade patriarcal. Por isso que muito se discute sobre discursos machistas que saem de bocas femininas, quando estas deveriam aliar-se. A mãe de Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, ao pedir para que a filha não saísse da trilha estava tolhendo a liberdade da

menina em explorar o espaço externo e a si mesma, enquanto menina que está em transição para se tornar mulher, que está aflorando em seus desejos sexuais. Do mesmo modo, a mãe da heroína de “The Werewolf” também pede para que ela não saia do caminho: “do not leave the path because of the bears, the wild boar, the starving wolves.” (CARTER, 2011c, p. 138). Ela também está, de certa forma, tolhendo a liberdade da heroína de “The Werewolf”

Essa avó, que representa a repressão da jovem, então, deve ser morta:

She pulled back the sheet but the old woman woke up, at that, and began to struggle, squawking and shrieking like a thing possessed. But the child was strong, and armed with her father’s hunting knife; she managed to hold her grandmother down long enough to see the cause of her fever. There was a bloody stump where her right hand should have been, festering already.

The child crossed herself and cried out so loud the neighbours heard her and came rushing in. They knew by the wart on the hand at once for a witch’s nipple; they drove the old woman, in her shift as she was, out into the snow with stick, beating her old carcass as far as the edge of the forest, and pelted her with stones until she fell down dead⁷⁸ (CARTER, 2011c, p. 139).

Note-se a quantidade de significações construídas nesses dois parágrafos. A jovem é forte, pois detém conhecimento crítico e o encontro com a avó é um momento de reconhecimento de que a repressão e os perigos começam no ambiente doméstico. A heroína de “The Werewolf” tinha conhecimentos sobre os perigos e opressões que uma mulher sofre no ambiente externo, mas só reconheceu os perigos e opressões internas, ou seja, no lar, e advindas também do lado materno, ao encontrar com essa avó – que representa o lado materno, o lado feminino, mas que traz em seu íntimo repressões e opressões do patriarcado, tendo em si, dessa forma, um lado masculino. Contudo, ela não temeu, pois uma parte do conhecimento a protegeu e a permitiu fazer esse reconhecimento.

Muito significativo é também quando a jovem grita, seu grito é forte e poderoso, é um grito de guerra, um chamado a que os outros moradores da aldeia atendem. Ela é

⁷⁸ Na tradução de Carlos Nougué: Ela puxou o lençol; a velha acordou e começou a gritar e a lutar, aos guinchos, como possessa. A menina, contudo, era forte, estava armada com o facão do pai e conseguiu manter a avó deitada tempo suficiente para averiguar a causa da febre. Havia um toco sangrento no lugar em que deveria estar a mão, e já estava gangrenando.(p. 195)

A criança benzeu-se e gritou tão alto, que os vizinhos a ouviram e vieram correndo. Viram imediatamente que a verruga na mão era um mamilo de bruxa; levaram a velha, tal como estava, para fora, para a neve, com paus, batendo na velha carcaça até chegarem à orla da floresta, onde a apedrejaram até cair morta. (p. 195)

senhora da guerra e adquiriu autonomia política na aldeia ao descobrir um lobisomem disfarçado e livrar a aldeia desse ser. E quem vem em seu socorro são vizinhos – indistintamente. Não se sabe se entre eles havia homens e mulheres, ou apenas mulheres, ou apenas homens. Não se sabe quem são os vizinhos, mas quem iniciou a morte dessa avó foi a jovem, que decepcionou a pata do lobo na floresta. Ademais, essa avó encarna outra monstruosidade: ela é uma bruxa, segundo as crenças do povoado desse vilarejo – e segundo o **Malleus Maleficarum** -, pois os vizinhos reconheceram em sua verruga um mamilo de bruxa. Dessa forma, novamente a ambiguidade se faz presente, pois essa avó é monstro por encarnar o patriarcado e ser um lobo, mas é monstro também por ser uma mulher, logo, por ser uma bruxa – dessa forma essa avó é plural e não duo. Na tradição popular, dizia-se que bruxas se transformavam em gatos para perambularem pela noite. No caso de “The Werewolf” a avó transforma-se em lobo para perambular pela noite, o lobo é parente do cão, e na mística europeia, o cão é um presságio de morte. Um mal que deve ser evitado e a heroína guerreira evita ao declarar guerra a esse lobisomem. Dessa forma, Carter traz na figura dessa avó-lobo, também, as crenças que deram origem à figura do lobisomem na antiguidade, discutidas por Peter Penzoldt em **The supernatural in fiction** e também no primeiro capítulo deste trabalho. Penzoldt aponta para na antiguidade haver a crença de que bruxas e bruxos transformavam-se em bestas e em maldições que obrigavam pessoas inocentes a tomarem a forma de bestas. Além da questão da repressão sexual, que fazia com que algumas pessoas imaginassem-se como bestas para sentirem algum tipo de prazer. Essa avó é uma bruxa, mas também é um lobisomem. Ou seja, pela crença discutida por Penzoldt, ela seria primeiramente uma bruxa que, posteriormente, se transformou em um lobo.

Apesar de já estar pré-determinado pelas crenças desse povoado que as bruxas são apedrejadas até a morte – não é apenas o feminino que está sendo morto pelos vizinhos, mas também o masculino – que é o patriarcado que é parte constituinte dessa avó. Nessa perspectiva, essa avó é morta três vezes: uma vez pelo golpe da neta e duas vezes pela sociedade (vizinhos). Em uma primeira vez, a sociedade a condicionou a matar o feminino dentro de si mesma e encarnar o masculino; e nesse momento final da narrativa, essa sociedade mata novamente o resto de feminino que ainda abriga o corpo da velha, mas também mata o masculino – talvez inconscientemente – contudo, essa sociedade mata uma construção própria, pois essa avó é a representação do patriarcado

encarnado pelo feminino, ela é um monstro criado pelo patriarcado através das repressões que viveu durante sua vida.

Interessante como no subtexto Angela Carter consegue criticar o sistema patriarcal ironizando-o, pois foi esse sistema que criou hierarquias e marginalizou as mulheres, logo, transformando-as em monstros, como já discutido, e, ao mesmo tempo em que ele deu vida a esses “monstros”, ele tenta matá-los, pois não se adequam ao sistema. A avó de “The Werewolf”, ao tornar-se também lobisomem, encarna em si toda uma vida de repressão – que, nesse caso, tornou-a uma monstruosidade. Ao mesmo tempo, a sociedade que a criou também deseja matá-la, pois ela é um monstro – inferior e fora dos padrões sociais. Semelhante ao que acontece em **Frankenstein**, de Mary Shelley, com a Criatura, que foi criada por Victor Frankenstein, que o marginalizou e mais tarde desejou matá-lo. Uma *síndrome de Frankenstein* que cotidianamente faz mulheres vítimas de abusos e do feminicídio. Por isso que, para Carter, a mulher não pode assumir a passividade e ser vítima, pois isso a levará à morte.

Nessa perspectiva, em “The Werewolf” o patriarcado volta-se contra si mesmo, pois com a morte da avó a jovem prospera depois de ter ganhado a absoluta independência, independência esta em parte conquistada por meio de uma ironia que o patriarcado impõe a si mesmo ao matar a avó-lobisomem, que é sua criação monstruosa: “Now the child lived in her grandmother’s house, she prospered”⁷⁹ (CARTER, 2011c, p. 139). Essa avó que em sua multi-personalidade representava a repressão e opressão do patriarcado em relação à mulher, ao morrer, deixa o caminho da liberdade para a garota: ela é agora independente econômica, social, sexual e imaginariamente – ou seja, essa jovem que já detinha o conhecimento passa agora a ter independência total – conquistando, assim, um prazer que é todo, a *Jouissance*. Isso, claro, não acaba com o patriarcado, contudo, “muda-se o jogo”, e a jovem, que não foi vítima, que saiu do papel passivo, e que tinha conhecimento crítico e o usou a seu favor, conseguiu conquistar seu lugar. Nesse sentido, a neta toma o lugar da avó, que metaforicamente representa repressões e opressões ao feminino – mas essa tomada de lugar da avó é significativamente uma retomada do lugar do feminino. A heroína detinha o conhecimento e tinha coragem para usá-lo, ela saiu da passividade, ela deixou de ser uma vítima.

⁷⁹ Na tradução de Carlos Nougué: A criança vive desde então na casa da avó, e prosperou. (p.195)

4.1.2 “THE COMPANY OF WOLVES”

Da mesma forma que “The Werewolf”, “The Company of Wolves” revisita “Chapeuzinho Vermelho”. Esse conto, que é o fio condutor da trilogia dos lobos, também traz em sua temática a independência feminina. Desde o início do conto a atmosfera é de pura sedução. A atmosfera criada por Angela Carter também é fria e sombria, contudo seu foco é na figura do lobo. “The Company of Wolves” parece estar dividido em duas partes, como se fossem contos separados, mas com significações que se completam. A primeira parte destina-se a descrever o lobo e seus aspectos ctônicos e infernais, além de histórias que o envolvam. No filme **The Company of Wolves** a avó é quem aparece contando as histórias sobre os lobos para suas netas. Considerando-se que Carter foi co-roteirista desse filme, sabe-se que se trata de uma figura materna o narrador dessa primeira parte, possivelmente a avó. Aqui, novamente, há a presença do narrador típico dos contos de fadas, aquele que tenta alertar e dar conselhos. E que também envolve o leitor/ouvinte no enredo.

A descrição do lobo é assustadora e destaca os aspectos ctônicos e instintivos da criatura: “One beast and only one howls in the woods by night. The wolf is carnivore incarnate and he’s as cunning as he is ferocious; once he’s had taste of flesh then nothing else will do”⁸⁰ (CARTER, 2011a, p. 141). Aqui, Carter faz um jogo de palavras que trará para a figura do lobo a ambiguidade de seu símbolo na literatura. A autora refere-se à *flesh* – a carne viva e tipicamente humana – e não a *meat* – a carne morta e tipicamente animal – como o desejo desse lobo, que uma vez provada essa carne nada mais o satisfará. Nessa perspectiva, Carter traz à tona a figura do lobisomem como uma metáfora ao homem sedutor do ocidente, mas que, ao mesmo tempo, essa criatura é também animal e é faminta, e se alimenta de carne, literalmente – ou seja, uma criatura ambígua, híbrida. Ao se considerar a época em que “Chapeuzinho Vermelho” era um conto de literatura oral, era comum que as pessoas fossem atacadas por animais, especialmente por lobos, quando se tratava de vilarejos em regiões geladas. Contudo, esse jogo com a palavra *carne*, que possui distinção em inglês, abre a possibilidade de interpretação e, considerando-se o caminho que o conto tomará, esse jogo de palavras é muito oportuno.

Destaca-se no reconhecimento do lobo seus olhos:

⁸⁰ Na tradução de Carlos Nogueira: Um animal só, e só um, uiva de noite nos bosques. O lobo é carnívoro personificado e é tão astuto quanto feroz; se provou carne uma só vez, nada mais o satisfará. (p. 199)

At night, the eyes of wolves shine like candle flames, yellowish, reddish, but that is because the pupils of their eyes fatten on darkness and catch the light from your lantern to flash it back to you – red for danger; if a wolf’s eyes reflect only moonlight, then they glean a cold and unnatural green, a mineral, a piercing colour. If the benighted traveller spies those luminous, terrible sequins stitched suddenly on the black thickets, then he knows he must run, if fear has not struck him stock-still.

But those eyes are all you will be able to glimpse of the forest assassins as they cluster invisibly round your smell of meat as you go through the wood unwisely late⁸¹ (CARTER, 2011a, p. 141).

Os olhos dos lobos não mudam com a metamorfose, e é por eles que são reconhecidos, por isso, deve-se sempre estar atento aos olhos – olhos vermelhos, cor do sangue, que indicam fome e perigo –, assim como os olhos da avó-lobo de “The Werewolf”. Além disso, Carter faz novamente o jogo com as palavras *flesh* e *meat*. Dessa vez, as pessoas que estiverem na floresta, no momento errado, são *meat*, e é seu cheiro que os lobos seguem. Note-se que há uma “confusão” (proposital?) entre as palavras *flesh* e *meat*: em um primeiro momento há uma afirmação de se estar falando de carne humana; já neste segundo momento, a carne humana torna-se *meat* – *meat* porque ela logo será morta e devorada. Há, aqui, a transformação de *Flesh* em *Meat* apontada por Carter em **The Sadeian Woman**: quando o ato sexual passa a ser visto como não humano, *flesh* transforma-se em *meat* “por uma transição mágica sobre a qual não há nada natural” (CARTER, 2011b, p.166). “The Company of Wolves” é um texto repleto de metáforas que coloca suas significações em uma linha tênue entre o que é tipicamente animal e o que é uma metáfora do ato sexual e da sedução. Apesar de, em um primeiro momento, parecer se tratar do lobo como um ser exclusivamente animal, Carter traz em seu subtexto questões sexuais que serão de extrema importância para o desenrolar da história, de modo que o jogo com as palavras existe para dizer que não é apenas isso, que há algo a mais. Nessa perspectiva, tem-se que considerar que, nesse conto, Carter traz à tona todo o conteúdo latente de “Chapeuzinho Vermelho” enquanto conto de fadas que trata da transformação da menina em mulher, sua sexualidade e os perigos que há no espaço externo para essa menina que está aflorando em sua

⁸¹ Na tradução de Carlos Nougé: À noite, os olhos dos lobos brilham como chamas de velas, amarelados, avermelhados, mas isso acontece porque a pupila de seus olhos crescer na escuridão e capta a luz da lanterna para refleti-la para nós – vermelho quer dizer perigo; se os olhos do lobo refletem apenas o luar, brilham com uma cor penetrante, mineral, de um verde-frio que não é natural. Se o caminhante noturno vê essas lantejoulas terríveis e luminosas repentinamente pregadas a arbustos negros, sabe que tem que correr, se o medo não o imobilizar. (p.199)

sexualidade. Angela Carter vai tratar do lobo e de sua fome, enquanto animal, e enquanto uma metáfora do homem sedutor e sua fome por sexo.

It is winter and cold weather. In this region of mountain and forest, there is now nothing for the wolves to eat. Goats and sheep are locked up in the byre, the deer departed for the remaining pasturage on the southern slopes – wolves grow lean and famished. There is so little flesh on them that you could count the starveling ribs through their pelts, if they gave you time before they pounced. Those slavering jaws; the lolling tongue; the rime of saliva on the grizzled chops – of all the teeming perils of the night and the forest, ghosts, hobgoblins, ogres that grill babies upon gridirons, witches that fatten captives in cages for cannibal tables, the wolf is worst for he cannot listen to reason⁸² (CARTER, 2011a, p. 142).

O espaço de “The Company of Wolves” é montanhoso e rodeado pela floresta, um espaço sombrio e gótico, igual ao espaço enfrentado pela heroína de “The Werewolf”. O tempo descrito é de inverno, frio e, portanto, sem comida para os lobos, que estão famintos. Nesse parágrafo, Angela Carter traz todas as criaturas da floresta, que causam medo e que matam, mas o narrador enfatiza que de todos o lobo é o pior, pois ele não ouve a razão. Além disso, a carne do lobo é referida como *flesh*, ela é viva, mas continua sendo animal e não humana. Dessa forma, Carter *antropomorfiza* o animal ao dar a ele uma razão, mesmo não sendo escutada, e ao caracterizar sua carne como *flesh*. Metaforicamente, esse lobo, que é homem, portanto híbrido – um lobisomem – e que seduz, sente fome enquanto animal, mas sente também fome de sexo enquanto figura humana. Considerando-se o estuprador como um exemplo da irracionalidade frente ao desejo, é possível estabelecer a relação entre o racional e o irracional da figura do lobo: enquanto representação do homem sedutor, o lobo é irracional em sua fome por sexo, pois ele estupra e ele mata, ele é o lado animalesco e instintivo do ser humano.

As descrições do lobo e de seus instintos são informações que demonstram os perigos aos quais a heroína carteriana está sujeita ao se aventurar pelo espaço externo da floresta. Por isso

⁸² Na tradução de Carlos Nougué: É inverno e tempo frio. Nesta região de montanhas e florestas, nada há para os lobos comerem. As cabras e as ovelhas estão fechadas nos redes, os veados partiram para as pastagens que ainda restam nas encostas do Sul – os lobos emagrecem e ficam esfomeados. Têm tão pouca carne, que se poderiam contar as costelas esfaimadas sobre a pele, se eles dessem tempo antes de saltar. As mandíbulas gotejantes de baba; a língua de fora; a orla de saliva mas queixadas grisalhas; e todos os temíveis perigos da noite e da floresta – fantasmas, duendes, ogros que grelham bebês em fogareiros, bruxas que engordam as presas em gaiolas para mesas canibais – o lobo é o pior, porque não dá ouvidos à razão. (p.200)

The grave-eyed children of the sparse villages always carry knives with them when they go out to tend the little flocks of goats that provide the homesteads with acrid milk and rank, maggoty cheeses. Their knives are half as big as they are, the blades are sharpened daily⁸³ (CARTER, 2011a, p. 142).

Nos vilarejos as crianças sabem dos perigos que há nas florestas, por isso, carregam facas consigo sempre que saem de suas casas. Mais um ponto de intertextualidade entre “The Werewolf” e “The Company of Wolves”, a faca – arma patriarcal e símbolo fálico – que é usada para matar as bestas da floresta. Note-se que, nesse ponto, não há distinção entre gêneros – são apenas crianças, indistintamente. Há aqui uma menção aos perigos da floresta enquanto ambiente que abriga animais selvagens que caçam para sobreviver, e nesse espaço inóspito todos podem ser vítimas, meninas e meninos. Aparentemente, a todo o momento Angela Carter parece trabalhar as duas possibilidades: a da morte real por um animal e a metafórica, qual seja desse animal não ser em si um verdadeiro animal, mas mais do que parece ser, como acontece no próximo parágrafo:

But the wolves have ways of arriving at your own hearthside. We try but sometimes we cannot keep them out. There is no winter's night the cottager does not fear to see a lean, grey, famished snout questing under the door, and there was a woman once bitten in her own kitchen as she was straining the macaroni. Fear and flee the wolf; for, worst of all, the wolf may be more than he seems⁸⁴ (CARTER, 2011a, p. 142).

Ao tratar dos meios a que o lobo tem acesso ao lar, Carter está trazendo para discussão os perigos que existem para mulheres dentro do ambiente doméstico. Uma mulher foi mordida em sua cozinha enquanto escorria macarrão. Essa “mordida” representa, metaforicamente, uma violência doméstica. Note-se, a violência do patriarcado contra o feminino não se encontra apenas no ambiente externo ao lar, mas também no ambiente doméstico, onde se encontram pais e maridos, representações

⁸³ Na tradução de Carlos Nogué: As crianças de olhos graves das aldeias sempre portam facas quando vão tomar conta dos pequenos rebanhos e cabras que dão à família um leite acre e queijos bichados e rançosos. As facas são parte delas; as lâminas, afiadas todos os dias. (p.200)

⁸⁴ Na tradução de Carlos Nogué: Os lobos, contudo, têm meios de se imiscuir em nosso lar. Tentamos e tornamos a tentar, mas muitas vezes não conseguimos. Não há noite de inverno em que o camponês não receie ver um focinho esfomeado, cinzento, magro, a espreitar por baixo da porta, e uma vez aconteceu de uma mulher ser mordida na própria cozinha quando estava escorrendo o macarrão. Receie e fuja do lobo; porque, pior que tudo, o lobo pode ser mais do que parece. (p.201)

patriarcais dentro do lar. Como o narrador de “The Company of Wolves” aponta: “o lobo é mais do que parece ser.”

Até esse momento a voz do narrador alertou sobre o lobo e sobre como reconhecê-lo, sobre os perigos de se encontrar uma criatura tão instintiva, mas ao mesmo tempo tão astuta, que é mais do que parece, que engana, pois ele pode ser um lobisOMEM. A partir daí esse narrador passa, então, a contar histórias sobre lobos que aconteceram próximas e no vilarejo aonde vive. A primeira refere-se a um caçador que certa vez apanhou um lobo em uma armadilha, um lobo que havia acabado com as ovelhas e cabras; tinha comido um velho homem e atacado uma moça, que fez escândalo e os homens apareceram com suas armas assustando o lobo. Tentaram persegui-lo, mas ele os enganara; o caçador, então,

dug a pit and put a duck in it, for bait, all alive-oh; and he covered the pit with straw smeared with wolf dung. Quack, quack! Went the duck and a wolf came slinking out of the forest, a big one, a heavy one, he weighed as much as a grown man and the straw gave away beneath him – into the pit he tumbled. The hunter jumped down after him, slit his throat, cut off all his paws for a trophy. And then the wolf at all lay in front of the hunter but the bloody trunk of a man, headless, footless, dying, dead⁸⁵ (CARTER, 2011a, p. 143).

Assim como aconteceu com a avó de “The Werewolf”, nessa história contada pelo narrador, ao ser esquarterado pelo caçador, o lobo tomou sua forma humana, mais uma vez o sobrenatural maligno se manifesta em um conto de Angela Carter. Além disso, assim como a heroína de “The Werewolf”, o caçador pega para si, como um troféu, a cabeça e as patas do lobisOMEM. Há, também, nessa primeira parte de “The Company of Wolves”, uma segunda narrativa que faz mais uma referência às crenças da antiguidade apontadas por Penzoldt, quando este diz que pessoas acreditavam que bruxas e bruxos transformavam pessoas inocentes em bestas:

A witch from up the valley once turned an entire wedding party into wolves because the groom had settled on another girl. She used to order them to visit her, at night, from spite, and they would sit and

⁸⁵ Na tradução de Carlos Nogueira: cavou um poço e pôs dentro um pato como isca, vivinho, ah! sim; e cobriu a cova com palha, que besuntou com fezes de lobo. Quá, quá! gritava o pato, e um lobo esgueirou-se sorratamente da floresta, um lobo grande, pesado como um homem, a palha cedeu com seu peso – e ele caiu no alçapão. O caçador saltou logo atrás dele, cortou-lhe a cabeça e as patas de troféu. No entanto, não era lobo o que estava diante do caçador, e sim o tronco sangrento de um homem, sem cabeça nem pés e mãos, morrendo, morto. (p. 201)

howl around her cottage for her, serenading her with their misery⁸⁶ (CARTER, 2011a, p. 143).

Três histórias são contadas por esse narrador, porém a mais longa é a terceira, que trata do casamento de uma jovem da mesma aldeia que esse narrador: “Not so very long ago, a young woman in our village married a man who vanished clean away on her wedding night”⁸⁷ (CARTER, 2011a, p. 143). Note-se como, assim como o narrador de “The Werewolf”, o narrador dessa parte do conto tenta criar um ar de veracidade na história, visto que elas sempre ocorreram no vilarejo ou próximo a ele. Assim como já foi apontado, as histórias de contos de fadas, antes de serem compiladas e modificadas, tinham a intenção de passar uma moral e aconselhar. Essas histórias seriam exemplos do que se deve e do que não se deve fazer – por isso, muitos discursos presentes nesses contos tem cunho machista e opressor para com a mulher, que por muitos anos teve que usar a máscara de anjo e não sair da trilha. Ao aproximar essas histórias do espaço em que vive o narrador, dá-se veracidade a elas. Além disso, se esse narrador for mesmo a avó, ela, então, como uma pessoa mais velha, é detentora de conhecimentos – conhecimentos de vida e não necessariamente advindos de estudos.

Essas histórias estão sendo contadas para alertar e trazer elementos cruciais para o entendimento do que acontecerá na trajetória da heroína de “The Company of Wolves”. Essa jovem que foi abandonada na noite de núpcias ouviu um uivo vindo de longe, um uivo que, apesar de alto, tinha uma certa tristeza “as if the beasts would love to be less beastly if only they knew how and never cease to mourn their own condition”⁸⁸ (CARTER, 2011a, p. 143). A jovem, então, esperou por seu marido por muito tempo, seus irmãos foram à procura do noivo e não o encontraram, até que a jovem casou-se novamente e teve dois filhos. Uma noite, a do solstício de inverno – há aqui uma atmosfera gótica por se tratar de um dia em que a noite dura mais tempo, um dia em que as trevas se perpetuam com mais vigor e no calendário céltico, o solstício de inverno é marcado pela festa de Halloween –, o primeiro marido retornou. Ele chegou como se ainda fosse o marido e exigindo um prato de caldo; contudo, o segundo marido

⁸⁶ Na tradução de Carlos Nougé: Uma bruxa que vivia um pouco acima do vale transformou certa vez todas as pessoas que estavam num casamento em lobos porque o noivo tinha casado com outra moça. Ela costumava ordenar-lhes que a visitassem de noite, por despeito, e eles sentavam-se e uivavam em volta da cabana, fazendo-lhe serenatas em meio à sua miséria. (p. 202)

⁸⁷ Na tradução de Carlos Nougé: Há muito tempo, uma jovem de nossa aldeia casou com um homem que desapareceu na noite de núpcias. (p. 202)

⁸⁸ Na tradução de Carlos Nougé: como se os animais quisessem ser menos animais e nunca deixassem de lamentar sua condição. (p. 202)

chegou e então o primeiro marido percebeu que ela havia dormido com outro homem e que havia dado à luz duas crianças. Em um acesso de raiva ele desejou ser um lobo novamente: “I wish I were a wolf again, to teach this whore a lesson”⁸⁹ (CARTER, 2011a, p. 144). A carga de significações nessa fala do primeiro marido alerta para o lado animalesco e violento da figura do lobo. Enquanto homem ele não pode dar a lição, mas sob a forma de uma besta – que não age pela razão –, ele daria a ela uma lição. Nota-se como as desculpas que cotidianamente justificam as violências contra a mulher aparecem nas entrelinhas desse conto – quando um homem agride uma mulher a desculpa é sempre a mesma: “você me fez perder a razão”. Enquanto homem, o primeiro marido ainda ouvia a razão, mas os lobos não dão ouvidos à razão, logo, eles “têm permissão” para agredir a mulher. Assim, desejando tornar-se lobo, o desejo do primeiro marido se realizou:

So a wolf he instantly became and tore off the eldest boy’s left foot before he was chopped up with the hatchet they used for chopping logs. But when the wolf lay bleeding and gasping its last, the pelt peeled off again and he was just as he had been, years ago, when he ran away from his marriage bed, so that she wept and her second husband beat her⁹⁰ (CARTER, 2011a, p. 144).

Mesmo o segundo marido, que não é um lobo, agride a jovem da aldeia. Mais uma vez Carter tece suas críticas nas entrelinhas, mas dessa vez aos “bons” homens, que não assumem sua “animalidade”, como fez o primeiro marido, mas revestem-se de falsa bondade e razão, culpando sempre a mulher por seus atos violentos. Além disso, o sobrenatural maligno mais uma vez se faz presente com a transformação do lobo em sua forma humana original, a forma do noivo que sumiu na noite de núpcias.

As histórias contadas por esse narrador levarão a conclusões sobre como identificar o lobo:

Seven years is a werewolf’s natural span but if you burn his human clothing you condemn him to wolfishness for the rest of his life, so old wives hereabouts think it some protection to throw a hat or an apron at the werewolf, as if clothes made the man. Yet by the eyes, those

⁸⁹ Na tradução de Carlos Nougé: Gostaria de voltar a ser lobo para dar uma lição a essa prostituta. (p.203)

⁹⁰ Na tradução de Carlos Nougé: Transdormou-se imediatamente num lobo e arrancou a cabeça do menino mais velho, antes de ser abatido com o machado de cortar lenha. Estirado o lobo no chão, sangrando e exalando o derradeiro suspiro, o pêlo desapareceu-lhe e ele tornou a ser como tinha sido, anos atrás, quando fugira do leito nupcial. Ela chorou, e o segundo marido bateu-lhe. (p.203)

phosphorescent eyes, you know him in all his shapes; the eyes alone unchanged by metamorphosis.

Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you (CARTER, 2011a, p. 145)⁹¹.

São dadas pelo narrador duas dicas finais de como reconhecer o lobo: pelos olhos, que são fosforescentes e não mudam com a metamorfose, além de ele se despir antes da transformação. Então, se a garota vir um homem nu pela floresta ela deve correr como se o próprio Diabo estivesse atrás dela. Essas duas formas de reconhecimento do lobo encerram a primeira narrativa do conto, que apesar de separada, tem elementos importantes para o desenrolar da trajetória da heroína de “The Company of Wolves”.

A introdução à trajetória da heroína é dada através do tempo, assim como acontece em “The Werewolf”:

It is midwinter and the robin, the friend of man, sits on the handle of the gardener's spade and sings. It is the worst time in all the year for wolves but this strong-minded child insists she will go off through the wood. She is quite sure the wild beasts cannot harm her although, well-warned, she lays a carving knife in the basket her mother has packed with cheeses⁹² (CARTER, 2011a, p. 145).

Assim como em “The Werewolf”, a heroína de “The Company of Wolves” tem um caminho longo e perigoso pela floresta até a casa da avó, em meio a um inverno rigoroso, que é a pior época para os lobos, e que, como apontado pelo narrador da primeira narrativa de “The Company of Wolves”, estão famintos, pois não há nada para comerem. Além disso, essa garota também possui uma faca, que coloca em seu cesto, mesmo acreditando que as bestas da floresta não lhe farão nenhum mal. Essa garota, que também porta uma arma que é um símbolo fálico, assim como a heroína de “The Werewolf”, também é detentora de conhecimentos, contudo, parece haver nas entrelinhas um conhecimento a mais, um conhecimento que lhe permite saber que nada

⁹¹ Na tradução de Carlos Nogueé: O lobisomem vive cerca de sete anos, mas, se lhe queimarmos as roupas de homem, condenamo-lo a ser lobo pelo resto da vida; por isso as velhas daqui pensam que se protegem atirando um chapéu ou avental a um lobisomem, como se as roupas fizessem o homem. É possível, no entanto, reconhecê-lo, seja qual for sua forma, pelos olhos, por esses olhos fosforescentes; só os olhos não mudam com a metamorfose.

Antes de se tornar lobo, o licantropo despe-se completamente. Se virmos um homem nu entre os pinheiros, corramos como se o Diabo estivesse atrás de nós... (p. 204)

⁹² Na tradução de Carlos Nogueé: Estamos no meio do inverno, e o pintarroxo, o amigo do homem, está catando pousado na pá do jardineiro. 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. (p. 204)

lhe fará mal durante o caminho até a casa da avó. Ela é destemida, pois “The malign door of the solstice still swings upon its hinges but she has been too much loved ever to feel scared”⁹³ (CARTER, 2011a, p. 145). Há aqui uma reafirmação do tempo sombrio e perigoso, pois o narrador se refere à porta maligna do solstício estar aberta, assim como acontece na última narrativa da primeira parte de “The Company of Wolves”, quando o primeiro marido da jovem volta depois de anos, em um solstício de inverno. A heroína, entretanto, não teme os perigos que a cercam, pois ela tem sido muito amada para sentir-se com medo. Pode-se pensar que o ser muito amada esteja relacionado com a transferência de conhecimentos que essa garota recebeu de uma figura materna. Se for considerada a primeira parte do conto como narrativas contadas pela avó para a menina, como acontece no filme **The Company of Wolves**, do qual Angela Carter foi roteirista, talvez seja a esse conhecimento que ela tenha acesso: o conhecimento sobre o lobo, como ele é, como ele age e como deve se “defender” caso o encontre pelo caminho.

O narrador dessa segunda parte do conto vai trazer informações sobre as crianças desse vilarejo e como elas têm que se tornarem adultas muito cedo. A heroína é uma garota que está passando pela fase de transição menina/mulher, seu corpo está se preparando para gerar outra vida, seus instintos sexuais estão aflorando:

Children do not stay young for long in this savage country. There are no toys for them to play with so they work hard and grow wise but this one, so pretty and the youngest of her family, a little late-comer, had been indulged by her mother and the grandmother who’d knitted her the red shawl that, today, has the ominous if brilliant look of blood on snow. Her breasts have just begun to swell; her hair is like lint, so fair it hardly makes a shadow on her pale forehead; her cheeks are an emblematic scarlet and white and she has just started her woman’s bleeding the clock inside her that will strike, henceforward, once a month⁹⁴ (CARTER, 2011a, p. 145-146).

Assim como em “The Werewolf”, em “The Company of Wolves” há as duas figuras maternas – a mãe e a avó – que mimam a garota, a última dando a ela uma

⁹³ Na tradução de Carlos Nougué: a maligna porta do solstício gira nos gonzos, mas ela sempre foi por demais amada para sentir medo. (p.205)

⁹⁴ Na tradução de Carlos Nougué: As crianças não se mantêm crianças muito tempo nesta terra selvagem. Não há brinquedos com que possam brincar; por isso trabalham muito e tornam-se sérias, mas esta, tão bonita e caçula temporã, teve todos os mimos da mãe e a avó, que lhe fez o xale vermelho que hoje tem o aspecto brilhante e ominoso de sangue na neve. Os seios começam a despontar; o cabelo parece linho, tão louro que mal forma sombra na testa, e já lhe começaram as regras, esse relógio dentro dela que dará sinal uma vez por mês. (p. 205)

capinha vermelha, assim como a capinha vermelha recebida de presente da avó por Chapeuzinho Vermelho. Uma capinha vermelha como o sangue, que passará a aparecer mensalmente durante suas menstruações. Segundo Bruno Bettelheim em **A Psicanálise dos Contos de Fadas**, a capinha vermelha que a avó dá de presente a Chapeuzinho Vermelho “pode ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual, que, além disso, é acentuada pelo fato da avó estar velha e doente, demais até para abrir a porta.” (BETTELHEIM, 1980, p. 209). De fato, assim como a avó de “Chapeuzinho Vermelho”, a avó de “The Company of Wolves” também está muito velha e sem forças. Além disso, a garota de “The Company of Wolves”, assim como Chapeuzinho, está aflorando em sua sexualidade. A referência à menstruação e ao ciclo mensal é uma referência, também, à ligação que a mulher tem com a natureza, essa ligação que fez com que homens a temessem e a tornassem anjos e monstros em sua sexualidade; essa ligação que, segundo Camille Paglia, jamais permitirá que a mulher seja completamente livre, pois ela sempre será refém de sua natureza: “O ciclo menstrual é um despertador que não pode ser parado enquanto a natureza não quiser” (PAGLIA, 1992, p. 21). Assim como Angela Carter, Paglia também se refere à menstruação como um despertador mensal. Um despertador que indica o período de fertilidade e a geração ou não de outra vida dentro do corpo feminino. E essa garota de “The Company of Wolves” está se tornando mulher, seu corpo está se desenvolvendo. Ela, porém, ainda precisa descobrir seu corpo, pois é virgem:

She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing⁹⁵ (CARTER, 2011a, p. 146).

O corpo dela é fechado, oculto e guarda o sagrado:

O corpo da mulher é um lugar secreto, sagrado. [...] A virgindade é categoricamente diferente para os sexos. Um menino que se torna homem busca experiência. O pênis é como o olho ou a mão, uma extensão do ego que se projeta para fora. Mas a menina é um vaso lacrado, que tem de ser arrombado pela força. O corpo feminino é o

⁹⁵ Na tradução de Carlos Nougué: 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 arrepiar-se. Tem a faca e não tem medo de nada. (p.205)

protótipo de todos os espaços sagrados, do santuário na caverna ao templo e à igreja (PAGLIA, 1992, p. 33).

Essa menina que agora está se tornando mulher ainda está fechada em sua virgindade, seu corpo ainda não foi descoberto e violado, ele apenas se prepara para esse momento. Quando Carter discute Justine de Sade em **The Sadeian Woman**, a autora aponta para a virtude buscada por Justine, uma virtude que está em não praticar o ato sexual. Justine repreende sua sexualidade e busca desculpas que não a comprometam diante dos valores cristãos: “Depois de ter perdido sua virgindade, ela irá contar a si mesma que não há nada para que se repreenda, mas um estupro, considerando que foi involuntário, não foi um pecado”⁹⁶ (CARTER, 2011b, p. 54). Justine é o exemplo da virgem violada, da mulher que teve seu templo violado através do estupro. Segundo Carter, “Justine é o coração quebrado, o amor apunhalado, o sepulcro violado, a moça solteira perseguida cuja virgindade é perpetuamente revigorada pelo estupro [...] ela parece um monstro do medo da sexualidade”⁹⁷ (CARTER, 2011b, p. 55). A atitude de negação de sua sexualidade e a busca constante por desculpas que a fizessem inocente fizeram com que Justine sofresse. Ela assume uma posição masoquista de sofrimento que não dá a ela controle sobre sua própria vida. A heroína de “The Company of Wolves” também é virgem, ainda se encontra inviolada, mas, diferente de Justine, ela não teme, pois ela tem conhecimento crítico e sabe seu lugar, e é esse conhecimento que permitirá que ela não seja uma vítima, que permitirá que ela encontre sua identidade e liberdade em sua sexualidade.

É em seu caminho para a casa da avó que a garota ouve um uivo e se prepara:

When she heard the freezing howl of a distant Wolf, her practised hand sprang to the handle of her knife, but she saw no sign of a Wolf at all, nor of a naked man, neither, but then she heard a clattering among the brushwood and there sprang on to the path a fully clothed one, a very handsome young one, in the green coat and wideawake hat of a Hunter, laden with carcasses of game birds. She had her hand on her knife at the first rustle of twigs but he laughed with a flash of white teeth when he saw her and made her a comic yet flattering little bow; she'd never seen such a fine fellow before, not among the rustic

⁹⁶ Na tradução consultada: Later, her virginity gone, she will tell herself that she has nothing to reproach herself with but a rape and, since that was involuntary, it was not a sin.

⁹⁷ Na tradução consultada: Justine is the broken heart, the stabbed dove, the violated sepulchre, the persecuted maiden whose virginity is perpetually refreshed by rape. [...] She seems almost a monster of the fear of sexuality.

clowns of her native village. So on they went together, through the thickening light of the afternoon⁹⁸ (CARTER, 2011a, p. 146).

A garota, armada com sua faca, prepara-se para se defender quando escuta um uivo, mas ela não vê nenhum sinal de lobo nem de um homem nu. Ela não vê nenhum sinal que a cultura patriarcal a ensinou a reconhecer como característica da presença de um lobisomem. De todas as informações dadas pelo narrador da primeira narrativa de “The Company of Wolves” sobre como identificar um lobo, apenas o fato do licantropo despir-se antes da transformação que a heroína levou em conta. Os olhos, que são vermelhos e fosforescentes e que não mudam com a metamorfose, foram ignorados pela heroína. Além disso, o belo jovem que aparece não poderia lhe fazer mal, visto que se trata de um caçador, pois ele veste um chapéu de caçador e traz consigo carcaças de pássaros. Há nesse jovem lobisomem uma ambiguidade, pois ele é ao mesmo tempo o caçador – que em “Chapeuzinho Vermelho” dos irmãos Grimm salva a avó e a menina –, mas é também um lobo. Ele tem dentro de si a caça e o caçador, o assassino e o herói. Assim como a avó de “The Werewolf”, que possui dentro de si a bela e a fera. E os dois são os perigos para as heroínas carterianas.

Logo, os dois jovens começam a “brincar” e rir como se fossem velhos amigos: “Soon they were laughing and joking like old friends. When he offered to carry her basket, she gave to him although her knife was in it because he told her his rifle would protect them”⁹⁹ (CARTER, 2011a, p. 146). Não é inconscientemente que a garota dá ao jovem sua cesta com sua faca, mas como ele é astuto e matreiro, oferece sua proteção contra os perigos que há na floresta. Há aqui uma clara referência à proteção masculina em um ambiente externo ao doméstico. O jovem rapaz também possui uma arma, um rifle, símbolo fálico, que ele oferece à heroína como proteção. E essa jovem, que está atravessando a floresta, e está também se tornando mulher, está em processo de amadurecimento. Contudo, diferente de muitas jovens, ela não é de todo inocente, ela detém conhecimentos. A entrega da cesta e da faca não significa que ela precise de

⁹⁸ Na tradução de Carlos Nougé: Quando ouviu o uivar de um lobo ao longe, a mão prática saltou para o cabo da faca, mas não viu sinal de lobo nem de homem nu. Ouviu, porém, um barulho no matagal, e eis que saltou para o caminho um jovem completamente vestido, jovem e muito belo, com um casaco verde e um chapéu de abas largas, de caçador, carregado e carcaças de aves. Ela tinha a mão no cabo a faca quando ouviu o primeiro rumorejar das folhas, mas, quando a viu, ele soltou o riso, mostrando uma bela fiada de dentes brancos, e fez uma pequena vênua, cômica, mas lisonjeira; ela nunca tinha isto um rapaz tão fino, não entre os rústicos palhaços da aldeia natal. E, agora juntos, continuaram a caminhar através da luz da tarde, cada vez mais densa. (p. 206)

⁹⁹ Na tradução de Carlos Nougé: Estavam em breve a rir e brincar como velhos amigos. Quando ele se ofereceu para levar-lhe o cesto, ela concordou, embora a faca estivesse aí, porque o rapaz disse que a espingarda os protegeria. (p. 206)

proteção masculina, uma vez que ela faz essa entrega conscientemente. A heroína carteriana começa nesse momento seu jogo de sedução – entregando ao jovem lobisomem sua virgindade e sua imaturidade.

O jovem rapaz possui uma bússola, que atrai a atenção da jovem:

The young man had a remarkable object in his pocket. It was a compass. She looked at the little round glass face in the palm of his hand and watched the wavering needle with a vague wonder. He assured her this compass had taken him safely through the wood on his hunting trip because the needle always told him with perfect accuracy where the north was. She did not believe it; she knew she should never leave the path on the way through the wood or else she would be lost instantly¹⁰⁰ (CARTER, 2011a, p. 147).

Note-se como a crítica de Carter vai se construindo nas entrelinhas. A jovem possui certo conhecimento, mas de alguma forma ainda está condicionada a não sair da trilha, pois pode se perder instantaneamente. Além disso, a bússola significa, aqui, um objeto mágico que permite que o jovem lobisomem se desloque sem se perder pelo espaço feminino da floresta, sempre apontando para o norte, nesse caso, metáfora do feminino. O que está em jogo aqui é a capacidade feminina de explorar o ambiente externo, de se defender dos perigos e salvar a si mesma quando necessário. A heroína de “The Company of Wolves” tem coragem suficiente para explorar o ambiente externo e natural da floresta – ambiente esse que está diretamente ligado com a mulher – e também tem capacidade de se defender, mas ainda há um certo aprisionamento em seu pensamento, condicionado, possivelmente, pela figura materna que narra a primeira parte do conto, uma figura que não ensina a lidar com o lobo, mas apenas a reconhecê-lo e a fugir dele como se “the Devil were after you” (CARTER, 2011a, p. 147). O caminho até a casa da avó vai servir de ensinamento e amadurecimento para essa heroína que está passando pela transição menina/mulher.

He said, if he plunged off the path into the forest that surrounded them, he could guarantee to arrive at her grandmother’s house a good quarter of an hour before she did, plotting his way through the

¹⁰⁰ Na tradução de Carlos Nougué: O rapaz tinha no bolso um objeto extraordinário – uma bússola. Ela olhou para a pequenina face redonda de vidro na palma da mão dele e com vago espanto observou a trêmula agulha. Ele assegurou-lhe que a bússola o tinha guiado sem erro pelos bosques em sua expedição de caça, porque a agulha lhe mostrava com precisão e exatidão onde ficava o norte. Ela não acreditou; sabia que ou não saía nunca do caminho quando atravessava o bosque ou se perdia imediatamente. (p. 206-207)

undergrowth with his compass, while she trudge the long way, along the winding path.

I don't believe you. Besides, aren't you afraid of the wolves?

He only tapped the gleaming butt of his rifle and grinned.

Is it a bet? He asked her. Shall we make a game of it? What will you give me if I get to your grandmother's house before you?

What would you like? she asked disingenuously.

A kiss.

Commonplaces of a rustic seduction; she lowered her eyes and blushed¹⁰¹ (CARTER, 2011a, p. 147).

A heroína de “The Company of Wolves” pode ainda ter uma parte de seu inconsciente condicionado a não sair da trilha, mas ela detém um certo conhecimento crítico. Quando ela pergunta “desingenuamente” o que o lobo gostaria, ela sabe que está dentro de um jogo de sedução – do qual ela participa ativamente. A heroína de “The Company of Wolves” não é ingênua, pois possui uma consciência crítica, e sabe qual é seu lugar nesse jogo de sedução – seu lugar é ativo. Não há um jovem lobisomen seduzindo uma garota, mas dois jovens se seduzindo – um jogo de sedução mútuo –, os dois querem fazer esse jogo. Ela quer seduzir e também quer ser seduzida. Em uma perspectiva patriarcal, essa heroína estaria agindo na contramão da moral e dos bons costumes; afinal, uma mulher não pode seduzir e nem se deixar seduzir. Uma mulher sedutora é uma bruxa, uma prostituta, uma *Femme Fatale*, enquanto uma mulher seduzida é decaída. Há, aqui, o dilema da sexualidade feminina sendo controlada constantemente pelo sistema patriarcal, pois a mulher não pode fazer sexo por prazer, apenas para a reprodução. Carter, em sua busca pela desnaturalização do sexo, pela liberdade sexual, vai lançar no seu subtexto a crítica a esse sistema que controla a mulher e sua sexualidade, apresentando uma heroína que tem liberdade sexual, pois ela quer e ela sabe lidar com isso. Por esse motivo que ela joga com a sedução – ela deixa-se seduzir para depois seduzir ao jovem lobisomen, ela sabe lidar com sua sexualidade. Essa heroína carteriana é perigosa porque ela sabe de seu poder em sua sexualidade, afinal, “Sexo é poder” (PAGLIA, 1992, p. 14). É a identidade feminina que está em

¹⁰¹ Na tradução de Carlos Nougué: Disse que, se saísse do caminho e penetrasse agora na floresta que os rodeava, chegaria à casa da avó um bom quarto de hora antes dela, descobrindo o caminho pelo matagal com a bússola, enquanto ela se arrastaria ao longo do caminho enorme e cheio de curvas.

- Não acredito. E, além disso, você não tem medo de lobo?

Ele só deu uma palmadinha no cano da espingarda e sorriu.

- É uma aposta? – perguntou-lhe ele. – Vamos fazer disto um jogo? Que é que você me dará se eu chegar antes à casa de sua avó?

- Que é que você quer? – perguntou ela, ingenuamente.

- Um beijo.

Lugares-comuns de uma rústica sedução; ela baixou os olhos e corou. (p.207)

jogo – identidade essa ligada à natureza e à sexualidade –, tudo que o sistema patriarcal tenta constantemente controlar através da cultura e da ordem. A heroína carteriana de “The Company of Wolves” quer seduzir e também quer ser seduzida:

He went through the undergrowth and took her basket with him but she forgot to be afraid of the beasts, although now the moon was rising, for she wanted to dawdle on her way to make sure the handsome gentleman would win his wager¹⁰² (CARTER, 2011a, p. 147).

De fato, o jovem chega primeiro à casa da avó, contudo, a heroína em nenhum momento diz para o jovem onde fica a casa dessa avó. Aparentemente, ele conhece bem o caminho – o que pode significar que, em algum momento, o jovem lobisomem e essa avó já haviam se encontrado. Se essa avó for, como no filme **The Company of Wolves**, a figura materna que narra a primeira parte deste conto, então é provável que essa avó já tenha tido uma experiência com o jovem lobo – devido ao vasto conhecimento que ela tem da astúcia do lobisomem e de seu corpo. A avó está velha e mantém seus costumes, que também lhe garante manter os lobos fora de sua casa:

Aged and frail, granny is three-quarters succumbed to the mortality the ache in her bones promises her and almost ready to give in entirely. [...] She has her Bible for company, she is a pious old woman. She is propped up on several pillows in the bed set into the wall peasant-fashion, wrapped up in the patchwork quilt she made before she was married, more years ago than she cares to remember. We keep the wolves outside by living well¹⁰³ (CARTER, 2011a, p. 148).

Há nas entrelinhas uma crítica de Carter à crença de que viver de acordo com a moral, mas a moral patriarcal, é garantia de manter os lobos fora de casa. Sabe-se, contudo, que muitas vezes os lobos estão dentro de nossas casas e que essa crença vai de encontro com a culpabilização da vítima, tão naturalizada na sociedade patriarcal – em que a mulher é que deve saber se vestir e “se dar o respeito”, colocando-se em “seu

¹⁰² Na tradução de Carlos Nougé: Ele foi pelo matagal e levou-lhe o cesto, mas ela esqueceu-se de ter medo dos animais, conquanto a Lua se estivesse levantando, porque queria demorar ao caminho para ter certeza de que o lindo rapaz ganharia a aposta. (p.207)

¹⁰³ Na tradução de Carlos Nougé: Idosa e frágil, três quartos da vovozinha estão dominados pelo falecimento que a dor nos ossos lhe promete, e ela está quase pronta para render-se inteiramente. [...] Tem por companhia a Bíblia, é uma velha devota. Está recostada em vários travesseiros na cama – que é engastada na parede à boa maneira camponesa – e embrulhada na colcha de retalhos que fez antes de casar, há mais anos que aqueles que lhe importa recordar. [...] Mantemos os lobos lá fora para vivermos tranquilos. (p. 208)

lugar”, para que não sofra violências do sexo oposto. Entretanto, essa avó possivelmente já se encontrou com esse jovem lobo – considerando-se o vasto conhecimento que ela tem sobre como identificá-lo – e sua vida atual, pautada na moral do sistema patriarcal, chega a ser como um “esconderijo” de tudo o que há fora do seu lar, de tudo o que está no espaço externo, que por muito tempo foi dominado apenas pelos homens. Mas, apesar dos esforços para manter os lobos fora de casa, o jovem lobisomem – usando de sua astúcia – bate à porta:

He rapped upon the panels with his hairy knuckles.
 It is your granddaughter, he mimicked in a high soprano.
 Lift up the latch and walk in, my darling.
 You can tell them by the eyes, eyes of a beast of prey, nocturnal,
 devastating eyes as red as wound; you can hurl your Bible at him and
 you apron after, granny, you thought that as a sure prophylactic
 against these infernal vermin... now call on Christ and his mother and
 all the angels in heaven to protect you but it won't do you any good¹⁰⁴
 (CARTER, 2011a, p. 148).

O lobo é astuto e sabe enganar, seus olhos não mudam com a metamorfose, são vermelhos e noturnos – indicam perigo. Nesse parágrafo, Carter deixa claro, através de seu narrador, seu ideal da mulher ser sua própria heroína, retomar seu lugar através do conhecimento (um amadurecimento geral e pessoal da personagem) – amadurecimento, nesse caso, de sua sexualidade. Quando o lobo aparece, diz o narrador, você pode chamar por quem quiser, mas nada lhe fará bem. No subtexto, Carter está justamente criticando a comodidade com a qual muitas mulheres aceitam viver sob a moral do patriarcado – deixando de serem si mesmas – para que fiquem em segurança. Há uma crítica direta, também, ao patriarcado, através do cristianismo – que foi severamente criticado em “The Werewolf” – ao fazer menção a Cristo e à Virgem Maria. Porém, essas mulheres não estão em segurança, apesar de assim se sentirem. Os perigos estão em todo lugar, no lar, no trabalho, na rua, e quando o lobo aparece, não importa a quem essa mulher chame, ninguém poderá realmente salvá-la além dela mesma, isso porque, mesmo quando alguém a salva – pensando principalmente nos homens, que são os heróis das donzelas nos contos de fadas e também na literatura gótica –, ela não está

¹⁰⁴ Na tradução de Carlos Nougué: Bateu à porta com os nós dos dedos peludos.

- É sua neta – imitou ele, num alto soprano.

- Levante a aldabra e entre, querida.

Podemos reconhecê-los pelos olhos, olhos de animal de rapina, noturnos, olhos devastadores, vermelhos qual ferida; pode atirar-lhe a Bíblia e a seguir o avental, vovozinha, você pensou que essa era uma profilaxia segura contra esses vermes do inferno... agora chame por Cristo, por sua mãe e por todos os anjos do céu, para que a protejam, mas isso de nada adiantará. (p. 208)

realmente salva, pois o patriarcado ainda se mantém, e, usualmente, ela será culpada pela violência que sofreu e da qual foi salva. Logo, a mulher só deixará de ser vítima quando a sociedade, e principalmente ela mesma, deixarem de naturalizar a vitimização do sexo feminino. Isso não significa que a mulher deverá agir como um homem, mas que, através de conhecimento – e isso implica o encontro de sua identidade –, ela será capaz de retomar seu lugar e deixar de ser um ser passivo nas mãos do sistema patriarcal. A avó de “The Company of Wolves” é o protótipo da mulher que não soube lidar com o perigo e que, apesar de conhecê-lo muito bem, ao se deparar na mesma situação depois de alguns anos, ainda não sabe como lidar com a situação, pois ela ainda não é livre em sua sexualidade, ela ainda não encontrou sua identidade – da mesma forma que acontece com a avó de “The Werewolf”.

Contudo, o conhecimento que essa avó tem permite que ela perceba que se trata de um lobo e que ele já esteve com sua neta pelo caminho: “His feral muzzle is sharp as a knife; he drops his golden burden of gnawed pheasant on the table and puts down your dear girl’s basket, too. Oh, my God, what have you done with her?”¹⁰⁵ (CARTER, 2011a, p. 148). Em seu reconhecimento do lobo, a atmosfera se transforma: de um lugar calmo e aconchegante, como a casa de uma avó, para um lugar sombrio e selvagem, como a floresta. “The sticks in the hearth shift and hiss; night and the forest has come into the kitchen with darkness tangled in its hair”¹⁰⁶ (CARTER, 2011a, p. 148). A atmosfera gótica, que indica perigo, então, se instaura, e o lobisomem metáfora do homem sedutor, começa a se despir. Tudo acontece da forma como a figura materna da primeira parte do conto descreve: “Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked” (CARTER, 2011a, p. 145).

He strips off his shirt. His skin is the colour and texture of vellum. A crisp stripe of hair runs down his belly, his nipples are ripe and dark as poison fruit but he’s so thin you could count the ribs under his skin if only he gave you the time. He strips off his trousers and she can see how hairy his legs are. His genitals, huge. Ah! huge.
The last thing the old lady saw in all this world was a young man, eyes like cinders, naked as a stone, approaching her bed.
The wolf is carnivore incarnate¹⁰⁷ (CARTER, 2011a, p. 149).

¹⁰⁵ Na tradução de Carlos Nougué: O focinho da fera é aguçado como faca; deixei em cima da mesa o fardo dourado de faisões já trincados e também o cestinho da sua querida menina. Oh, meu deus, o que foi que você fez a ela? (p. 209)

¹⁰⁶ Na tradução de Carlos Nougué: As toras na lareira mexem-se e assobiam; a noite e a floresta entraram na cozinha com as trevas entrelaçadas nos cabelos. (p.209)

¹⁰⁷ Na tradução de Carlos Nougué: Ele tira a camisa. A pele tem a cor e a textura do pergaminho. Uma linha de pêlo áspero corre-lhe barriga abaixo, os mamilos estão maduros como fruta venenosa, mas ele

Note-se a carga erótica criada por Carter nesse parágrafo: o jovem lobisomem, viril, se despe – faz um *strip tease* – para a avó, uma velha doente, e também para o leitor. Isso implica que ele fará sexo com ela, antes de devorá-la. A prática de sexo com a avó tem também uma conotação de estupro – sendo ela doente e incapaz de se defender. Além disso, indícios dados pelo narrador da primeira narrativa de “The Company of Wolves” aparecem no momento do ataque: o jovem lobo se despe, suas costelas estão à mostra – podendo ser contadas, se ele der tempo. Esses indícios reforçam o quão bem essa avó conhecia esse lobo, a ponto de saber cada detalhe de sua transformação e de seu corpo. Como já apontado, provavelmente essa avó já havia passado por essa situação no passado e não soube lidar, pois não estava livre em sua sexualidade – que é reprimida e naturalizada pelo patriarcado. Nesse segundo momento de encontro com o lobo, a avó novamente não sabe lidar com a situação, pois ainda não se encontra livre, pois ainda acredita na moral patriarcal, que pode a manter viva – e porque já está velha e doente. E como se pode notar, ela morre, pois vive em sua passividade, em uma redoma doméstica, que o patriarcado impôs como proteção à mulher – mas que tem nas entrelinhas a intenção clara de controlar a mulher e sua sexualidade. Bruno Bettelheim vai dizer, em **A psicanálise dos contos de fadas**, que, ao dar as direções para que o lobo chegasse à casa da avó, Chapeuzinho estaria inconscientemente contribuindo para que a avó fosse morta. Mas essa avó, assim como a avó de “The Werewolf”, foi morta pela sociedade patriarcal efetivamente – pois a neta não deu as direções para o lobo – que a condicionou a uma vida de repressões e à crença em muros falsos de proteção, que nada mais eram que prisões e maneiras de manter a mulher sob controle.

Não tendo conseguido lidar novamente com sua sexualidade, essa avó foi morta e o lobo ajeitou tudo para esperar pela neta:

When he had finished with her, he licked his chops and quickly dressed himself again, until he was just as he had been when he came through her door. He burned the inedible hair in the fireplace and wrapped the bone up in a napkin that he hid away under the bed in the wooden chest in which he found a clean pair of sheets. These he

está tão magro que se lhe podiam contar as costelas por baixo a pele se ele desse tempo para isso. Ele despe as calças, e ela vê como são peludas as pernas. O sexo enorme. Oh! Enorme.

A última coisa que a senhora de idade viu neste mundo foi um jovem, olhos como cinza, nu como veio ao mundo, aproximar-se da cama.

O lobo é carnívoro personificado. (p. 209)

carefully put on the bed instead of the tell-tale stained ones he stowed away in the laundry basket. He plumped up the pillows and shook out the patchwork quilt, he picked up the Bible from the floor, closed it and laid it on the table. All was as it had been before except that grandmother was gone¹⁰⁸ (CARTER, 2011a, p. 149).

Sem vestígios da avó, o jovem lobisomem se sentou perto da cama para esperar que a neta chegasse. E assim como fez com a avó, ele imitou a voz da velha para enganar a jovem garota: “Who’s there, he quavers in granny’s antique falsetto”¹⁰⁹ (CARTER, 2011a, p. 149). Em sua entrada a garota demonstra desapontamento ao ver apenas a avó – há aqui um indício claro do desejo sexual da garota, um indício que pode significar que ela realmente não esteja sendo seduzida, mas que esteja fazendo um jogo de sedução: “she was a little disappointed to see only her grandmother sitting beside the fire”¹¹⁰ (CARTER, 2011a, p. 149). Contudo, a garota, que provavelmente frequentava a casa da avó com frequência, começou a reparar que nem tudo estava no lugar:

The girl looked round the room and saw there was not even the indentation of a head on the smooth cheek of the pillow and how, for the first time she’d seen it so, the Bible lay closed on the table. The tick of the clock cracked like a whip. She wanted her knife from her basket but she did not dare reach for it because his eyes were fixed upon her – huge eyes that now seemed to shine with a unique, interior light, eyes the size of saucers, saucers full of Greek fire, diabolic phosphorescence¹¹¹ (CARTER, 2011a, p. 150).

A jovem conhece bem a avó e seus costumes, conhece as crenças que a avó acreditava que a protegeriam dos perigos externos ao lar – foi a Bíblia fechada que denunciou o que havia acontecido com a avó. É interessante como a Bíblia – um texto que fundamenta o patriarcado seja o alerta para que a jovem notasse que algo estava

¹⁰⁸ Na tradução de Carlos Nougé: quando acabou com ela, lambeu a beijada e vestiu-se rapidamente, até ficar exatamente como estava quando entrou pela porta. Queimou o cabelo, que não se podia comer, na lareira, embrulhou os ossos num guarda-napo e escondeu-o debaixo da cama, numa gaveta de madeira em que encontrou um jogo de lençóis limpos. Cuidadosamente os pôs na cama em lugar dos sujos, que aparecem nos contos de ferro, e enfiou estes no cesto de roupa suja. Ajeitou os travesseiros e sacudiu a colcha de retalhos, apanhou a Bíblia do chão, fechou-a e colocou-a em cima da mesa. Estava tudo tal como estava antes, exceto a avó, que tinha desaparecido. (p. 209-210)

¹⁰⁹ Na tradução de Carlos Nougé: - Quem é? – diz ele no velho falsete da vovozinha. (p.210)

¹¹⁰ Na tradução de Carlos Nougé: e talvez ela estivesse um pouco desapontada por ver apenas a avó sentada ao lado da lareira. (p.210)

¹¹¹ Na tradução de Carlos Nougé: A menina olhou em volta do quarto, viu que não havia a mais leve marca de cabeça na face macia do travesseiro e reparou que pela primeira vez a Bíblia estava fechada em cima da mesa. O tique-taque do relógio parecia um chicote. Queria a faca que estava no cesto, mas não ousou estender a mão porque ele tinha os olhos fixos nela – olhos enormes, que agora pareciam brilhar como uma luz interior e única, olhos do tamanho de pires, pires com o fogo da Grécia, fosforescência diabólica. (p. 210)

errado – que o patriarcado estava “atacando”. E nesse momento de reconhecimento a jovem desejou sua faca, aquela que havia entregado de bom grado ao jovem lobisomem na floresta – há aqui, provavelmente, uma busca por seus conhecimentos, presentes nas atitudes da jovem que, diferente da avó, sabe lidar com o perigo e com sua sexualidade. É no momento em que ela deseja sua faca que ela reconhece a principal característica de reconhecimento do lobo dada pelo narrador da primeira narrativa: os olhos, que não mudam com a metamorfose. A partir desse momento, Carter instaura uma atmosfera erótica em seu conto, em que, através das famosas perguntas feitas por Chapeuzinho Vermelho no momento de reconhecimento do lobo, um forte jogo de sedução se inicia:

What big eyes you have.
All the better to see you with.
No trace at all of the old woman except for a tuft of white hair that had caught in the bark of an unburned log. When the girl saw that, she knew she was in danger of death¹¹² (CARTER, 2011a, p. 150).

O reconhecimento da situação de perigo indica que é o momento da jovem tornar-se heroína de si mesma, de usar seus conhecimentos e não deixar que sua vitimização e nem sua sexualidade sejam naturalizadas:

Where is my grandmother?
There's nobody here but we two, my darling.
Now a great howling rose up all around them, near, very near, as close as the kitchen garden, the howling of a multitude of wolves; she knew the worst wolves are hairy on the inside and she shivered, in spite of the scarlet shawl she pulled more closely round herself as if it could protect her although it was red as the blood she must spill.
Who has come to sing us carols, she said.
Those are the voices of my brothers, darling; I love the company of wolves. Look out of the window and you'll see them¹¹³ (CARTER, 2011a, p. 150).

¹¹² Na tradução de Carlos Nougué: - Que olhos grandes você tem! – São para te ver melhor! Não havia vestígios a velha senão um tufo de cabelo branco que se tinha agarrado à casca de um tronco que não tinha ardido. Ao reparar nisso, a menina apercebeu-se de que corria perigo, de que a morte se avizinhava. (p.210)

¹¹³ Na tradução de Carlos Nougué: - Onde está minha avó?
- Aqui não há mais ninguém, só nós dois, meu amor.
Elevou-se então ao redor deles um imenso uivo de uma multidão de lobos; ela sabia que os piores lobos são peludos na parte de baixo e teve um arrepio apesar do xale encarnado, que ela aconchegou mais a si como se a pudesse proteger, embora fosse tão vermelho como o sangue que teria de derramar.
- Quem é que nos veio cantar canções de Natal? – perguntou ela.
- Aquelas são as vozes dos meus irmãos, querida; amo a companhia dos lobos; olhe pela janela e verá. (p.210-211)

A certeza de estarem apenas os dois na casa e, ainda, rodeados de lobos é motivo de medo, mas a heroína carteriana sabe que o medo não a protegerá e que sua possível salvação virá de si mesma. Não há caçador – inclusive, o lobo é o caçador, é ambíguo, pois é o resultado de uma metamorfose, o homem tornado lobo, além de ser ao mesmo tempo besta e caçador – o herói e o vilão. E, assim como a avó de “The Werewolf”, também abriga em si dois lados, um lado monstruoso e um lado herói – o caçador, também relacionado ao lado paterno, como aponta Bruno Bettelheim: “caçador, a figura paterna responsável, forte e salvadora” (BETTELHEIM, 1980, p. 208). Nas entrelinhas, Carter está enfatizando o pensamento de que não há salvação pelo patriarcado, que camufla em discursos protetivos toda uma opressão destinada à mulher, visto que, mesmo nos lares – e com uma frequência assustadora –, as mulheres são vítimas de seus maridos, pais, padrastos, e são sempre julgadas culpadas pelas violências sofridas. A salvação está na própria mulher, pois pai e caçador também têm seu lado monstruoso. Mas a jovem precisa deixar de lado seu medo, um medo que, no subtexto, também se refere à liberdade sexual da mulher. Essa jovem que teve, desde o início do conto, indicações sobre como se portar moralmente, sempre fugindo do lobo e não o enfrentando, tem em sua inconsciência o medo de sua sexualidade, condicionada desde seu nascimento até aquele momento crucial de sua existência. Essa jovem heroína está em transição de menina para mulher – um momento de descobertas sexuais e também repressões, afinal, o sistema patriarcal lhe impõe que ela não pode fazer sexo por prazer, sexo pelo sexo. A jovem heroína carteriana tem medo de seus desejos e de dar rédeas soltas a eles, pois do lado de fora está *a alcatéia dos lobos*, uma representação da sociedade patriarcal, que está observando e esperando o deslize dessa jovem para devorá-la, ou sua conformidade para sufocá-la ainda mais em seus deveres de mulher perante o patriarcado. Contudo, ela detém certo conhecimento e sabe que o medo apenas lhe fará mal e lhe condicionará à posição passiva que a matará de qualquer forma, assim como aconteceu com a avó.

Snow half-caked the lattice and she opened it to look into the Garden. It was a white night of moon and snow; the blizzard whirled round the gaunt, grey beasts who squatted on their haunches among the rows of winter cabbage, pointing their sharp snouts to the moon and howling as if their hearts would break. Ten wolves; twenty wolves – so many wolves she could not count them, howling in concert as if demented or deranged. Their eyes reflected the light from the kitchen and shone like a hundred candles.

It is very cold, poor things, she said; no wonder they howl so.

She closed the window on the wolves' threnody and took off her scarlet shawl, the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses, and, since her fear did her no good, she ceased to be afraid¹¹⁴ (CARTER, 2011a, p. 150).

A primeira peça que a garota retira ao iniciar seu *strip tease* para o lobisomem é sua capinha vermelha, cuja cor é a mesma das papoulas – flor da qual se retira o ópio e que pode representar fertilidade. Ela é também da mesma cor dos sacrifícios – aqueles que são feitos com sangue e da cor de seus ciclos – sua menstruação – seu próprio sangue. Ao retirar a capinha vermelha, a heroína carteriana está se libertando de qualquer forma de impedimento de sua sexualidade, ela está se tornando dona de seu corpo e de seus desejos.

Quando a heroína de “The Company of Wolves” abandona seu medo, ela então começa efetivamente o jogo de sedução com o lobisomem, uma atmosfera erótica, em que a mulher é ativa em sua sexualidade:

What shall I do with my shawl?
 Throw it on the fire, dear one. You won't need it again.
 [...]
 What shall I do with my blouse?
 Into the fire with it, too, my pet.
 The thin muslin went flaring up the chimney like magic bird and now off came her skirt, her woollen stockings, her shoes, and on to fire they went, too, and were gone for good. The firelight shone through the edges of her skin; now she was clothed only in her untouched integument of flesh. This dazzling naked she combed out her hair with her fingers; her hair looked white as the snow outside. Then went directly to the man with red eyes in whose unkempt mane the lice moved; she stood up on tiptoe and unbuttoned the collar of his shirt.
 What big arms you have.
 All the better to hug you with.
 Every wolf in the world now howled a prothalamion outside the window as she freely gave the kiss she owed him¹¹⁵ (CARTER, 2011a, p. 151).

¹¹⁴ Na tradução de Carlos Nogueé: A neve tinha-se aglomerado na gelosia, e ela abriu-a para olhar para o jardim. Era uma noite branca de lua e neve; o vento soprava por entre os animais cinzentos e escanzelados, que estavam sentados nas patas traseiras entre as fileiras de vegetas de inverno e com os focinhos pontiagudos virados para a Lua, uivando como se estivessem com o coração partido. Dez lobos; vinte lobos – tantos que ela não os pode contar, uivando num concerto que parecia de dementes, de perturbados mentais. Os olhos deles refletiam a luz da lareira e brilhava como cem velas.

- Está tão frio, coitadinhos! – disse ela. – Não admira que uivem assim.

Fechou a janela diante do lamento dos lobos e tirou o xale escarlata, da cor das papoulas, da cor dos sacrifícios, da cor das menstruações, e, uma vez que o medo não a ajudava em nada, deixou-o de lado. (p. 211)

¹¹⁵ Na tradução de Carlos Nogueé: - Que é que vou fazer com o xale?

- Atira-o no fogo, querida. Já não vai precisar dele.

- Que é que vou fazer com a blusa?

A heroína dá ao jovem lobisomem o beijo ganhado pela aposta, mas note-se, ela o faz livremente, porque ela deseja, não porque ela lhe deve algo, mas porque ela quer. A heroína de “The Company of Wolves” é dona de seus desejos. E sendo por vontade própria da garota, a alcatéia de lobos uiva uma canção de matrimônio, como em uma celebração informal e selvagem da união dos dois. Além disso, o ato de despir o lobo indica que a heroína é ativa em sua sexualidade e, assim sendo, ela domina o lobo, domina o patriarcado, que sempre temeu a mulher e seu corpo, que fechado em si mesmo abriga o medo da vagina dentada, o medo da castração. E nesse momento ela sabe que ela não corre mais perigo, pois ela retomou seu lugar de igualdade com o homem em sua independência econômica e sexual:

What big teeth you have!

She saw how his jaw began to slaver and the room was full of clamour of the forest's Liebstdod but the wise child never flinched, even when he answered:

All the better to eat you with.

The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat. She laughed at him full in the face, she ripped off his shirt from him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing. The flames danced like dead souls on Walpurgisnacht and the old bones under the bed set up terrible clattering but she did not pay them any heed.

Carnivore incarnate, only immaculate flesh appeases him.

She will lay his fearful head on her lap and she will pick out the lice from his pelt and perhaps she will put the lice into her mouth and eat them, as he will bid her, as she would do a savage marriage ceremony. The blizzard will die down¹¹⁶ (CARTER, 2011a, p. 151).

- Para o fogo com ela também, meu brinquedo.

A musselina fina esvoaçou chaminé acima como um pássaro mágico, e eis que tira a saia, as meias e lã, os sapatos e também vão parar no fogo e desaparecer para sempre. A luz do fogo brilhava através da orla de sua pele; estava agora vestida apenas com o tegumento intacto da carne. Deslumbramento nu, penteou o cabelo com os dedos; cabelo que parecia tão branco como a neve lá fora. 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.

- Que braços grandes você tem!

- São para abraçá-la melhor!

Todos os lobos do mundo uivaram, lá fora, uma canção nupcial quando ela de livre vontade lhe deu o beijo devido. (p. 212)

¹¹⁶ Na tradução de Carlos Nougué: - Que dentes grandes você tem!

Ela viu-lhe a queixada cobrir-se de baba, o quarto estava cheio de clamor da *Liebestod* da floresta, mas a sábia criança não vacilou nem quando ele disse:

- São para te comer melhor!

A menina desatou a rir, sabia que não era carne para ninguém comer. Riu-lhe em cheio na cara, tirou-lhe a camisa e atirou-a no fogo, na esteira de fogo da roupa que ela própria tinha despido. As chamas dançaram como almas na noite de Wapurgis, e os velhos ossos debaixo da cama começaram um terrível matraqueado, mas ela não lhes deu atenção. Carnívoro personificado, só a carne imaculada o acalma.

Ela colocar-lhe-á no regaço a terrível cabeça, e tirar-lhe-á os piolhos do pêlo, e porá talvez piolhos dentro da boca e comê-los-á, obedecendo-lhe as ordens, numa selvagem cerimônia de casamento.

A tempestade de neve amainará [...]. (p.213)

A heroína ri, pois sabe que não é objeto de ninguém; o lobisomem não pode comê-la – consumi-la no ato sexual –, pois ela é dona de si mesma e de sua sexualidade. Ela não é *meat*, ela é *flesh*, não há nada de morto e animal em seu ser, ela é viva e muito ativa. E essa liberdade sexual é uma liberdade para (re)viver a relação de proximidade com a natureza que foi repreendida pelo patriarcado. A jovem reassume sua posição como mulher que é dona de seus desejos e que pode fazer sexo pelo prazer, o sexo pelo sexo, o *sexe pur*, o vivenciar pleno da *Jouissance*. Ela, então, termina de retirar a camisa do jovem lobo e a atira no fogo, cujas chamas dançam como as almas mortas de Walpurgisnacht – novamente Carter faz menção à festa pagã de fertilidade que foi relacionada ao sabá de bruxas –, pois essa heroína, que se apoderou de sua sexualidade, é, perante a sociedade patriarcal, uma bruxa, pois ela tem uma ligação mais íntima com a natureza, porque ela enfeitiça, porque ela é perigosa, porque ela *seduz*. Há toda uma construção cultural que foi criada para manter a mulher sob controle para afastá-la da natureza e de sua liberdade e que está sendo quebrada por Carter ao dar papel ativo à sua heroína, mas um papel ativo enquanto igual ao homem em direitos e liberdade, não como superior a ele – há igualdade, o que, por si só, é um questionamento ao patriarcado, que, em sua estrutura de oposição e hierarquia, desconhece ou subverte a ideia de igualdade. A cerimônia de casamento selvagem é uma representação desse rompimento com ditames culturais, pois Chapeuzinho deveria ser salva e, como sua avó, viver uma vida dentro da moral do patriarcado, mas ela não foi salva, pois ela não precisou ser salva, porque ela não era uma pessoa passiva, pois ela abandonou seu medo de viver sua liberdade. E quando a liberdade é efetivamente vivida – assim como nas histórias góticas, em que, quando a ordem é reestabelecida, os eventos sobrenaturais cessam – no conto, o tempo volta ao normal, a nevasca cessa, pois a verdadeira ordem foi reestabelecida, a ordem natural, que foi domada e quase inteiramente controlada pelo patriarcado.

The blizzard died down, leaving the mountains as randomly covered with snow as if a blind woman had thrown a sheet over them, the upper branches of the forest pines limed, creaking, swollen with the fall.

Snowlight, moonlight, a confusion of paw-prints.

All silent, all still.

Midnight; and the clock strikes. It is Christmas Day, the werewolves' birthday the door of the solstice stands wide open; let them all sink through.

See! sweet and sound she sleeps in granny's bed, between the paws of the tender wolf¹¹⁷ (CARTER, 2011a, p. 152).

Assim como a heroína de “The Werewolf”, a heroína de “The Company of Wolves” também toma posse da casa da avó, onde dorme com o lobo. Essa heroína de “The Company of Wolves” conquistou um prazer total, pois ela é independente economicamente e sexualmente, ela retomou seu lugar – ela conseguiu atingir a *Jouissance*. A heroína de “The Company of Wolves” não foi mais uma vítima do sistema patriarcal, porque ela se apoderou de sua sexualidade e conseguiu sua liberdade. Não se trata aqui, contudo, de evitar o estupro pelo sexo – ponto polêmico desse conto de Carter –, mas de conhecimento e liberdade sexual que garantem poder à mulher, mas um poder igualitário em que ela deixe de ser vítima, inferior e passiva e assume o mesmo patamar sócio-simbólico que o homem. O estupro nada mais é que uma busca por poder, como bem aponta Camille Paglia em **Personas sexuais**, pois o “sexo é poder”: “O estupro é o poder masculino combatendo o poder feminino”. (PAGLIA, 1992, p. 33). Mas isso acontece porque a mulher não tem conhecimento e está subordinada a uma cultura que foi criada como uma redoma para controlá-la, devido ao medo que o masculino tem do feminino. Por isso a ideia do “pornógrafo moral”, sugerida por Angela Carter, é muito adequada aqui, pois ele construiria uma pornografia em que a mulher também estivesse representada como ser ativo em sua sexualidade, em que não houvesse uma luta por poder, uma hierarquia, mas liberdade sexual para todos os gêneros. Quando há liberdade sexual – bem como igualdade sociopolítica e econômica – não há estupro e sim jogo de sedução, pois os dois lados querem e os dois lados são livres para querer. O que acontece em “The Company of Wolves” é a mulher usando sua sexualidade a seu favor, deixando, conseqüentemente, de ser mais uma vítima e passando a ser senhora absoluta de si mesma.

4.2 A MORAL DOS CONTOS DE FADAS: INTERTEXTUALIDADES E SUBVERSÃO

¹¹⁷ Na tradução de Carlos Nougué: A tempestade de neve amainará, deixando as montanhas fortuitamente cobertas de neve, como se uma velha cega tivesse lançado sobre elas um lençol, e os ramos mais altos dos pinheiros da floresta ficassem enviscados, rangentes, inchados com a queda.

Luz da neve, luz da Lua, uma confusão de pegadas.

Tudo silencioso, tudo imóvel.

Meia-noite; e o relógio. É dia de Natal, aniversário dos lobisomens, a porta do solstício está escancarada; que entrem todos por ela.

Olhem! Ela dorme em paz e docemente na cama da vovozinha, entre as patas do lobo afetuoso. (p.213)

Ao reescrever contos de fadas, Angela Carter inicia um processo de subversão de discursos que estiveram e ainda estão perpetuados na sociedade patriarcal. A maneira pela qual a autora dá vida às suas críticas e a questões polêmicas que envolvem o feminino é uma arma que desestabiliza e subverte gêneros e ideais feministas como o movimento antipornografia. Angela Carter não tem como propósito discutir os conteúdos latentes dos contos de fadas, nem tampouco teorias feministas de liberdade feminina. Sua intenção é desarticular o imaginário ocidental de vitimização da mulher, uma vitimização que está atrelada à liberdade sexual, e, conseqüentemente, à liberdade econômica feminina. Quando há naturalização da sexualidade, há naturalização da mulher como objeto passivo; em consequência disso, há naturalização da mulher como vítima que somente poderá ser salva pelo patriarcado. Contudo, como vem sendo discutido ao longo deste trabalho, o sistema patriarcal criou muros de vidro para proteger as mulheres, muros estes que nada mais são que mentiras e desculpas criadas para manter a mulher e sua sexualidade sob controle. Não há liberdade e nem salvação pelo patriarcado; somente a mulher por si mesma pode deixar de ser vítima, somente ela por si própria pode buscar seu prazer e sua liberdade. Ainda que a pornografia do Marquês de Sade seja literatura escrita por um homem, Carter vê nela um protótipo para a liberdade feminina construída através de personagens como Juliette, que tem controle de seu destino, de seu corpo e de seus desejos. Trata-se realmente de sexo, de poder pelo sexo, de liberdade sexual e de descoberta de identidade.

“The Werewolf” e “The Company of Wolves” tratam de maneiras diferentes a busca pelo prazer, mas se completam e se complementam através das intertextualidades criadas pela autora, intertextualidades que indicam que o caminho é o mesmo, os perigos adversos, mas que o sucesso ao final depende apenas da mulher. Não é fácil para a mulher sair do papel passivo e deixar de ser vítima, como bem aponta Helene Meyers em **Femicidal Fears** quando diz que os textos analisados em seu trabalho – dentre eles **Shadow Dance**, de Angela Carter – afirmam que “recusar a vitimização não é uma história simples, mas, no entanto, é merecedora de ser contada”¹¹⁸ (MEYERS, 2001, p. 155). Não é simples porque normalmente deixar de ser vítima implica tornar-se uma mulher perigosa para o sistema patriarcal – um monstro, uma *Femme Fatale*. E a mulher perigosa deve ser mantida sob controle, pois ela é causadora do caos, ela desestabiliza a ordem. Além disso, lutar contra o patriarcado é difícil e cansativo, pois

¹¹⁸ Na tradução consultada: refusing victimization is not a simple story, but, nevertheless, is one worth telling.

há muita oposição, há muitos desafios, e eles são árduos e perigosos, por isso muitas mulheres decidem viver dentro da moral patriarcal, pois é mais cômodo do que lutar pela liberdade. As avós dos dois contos, especialmente de “The Company of Wolves”, são exemplos da comodidade em viver na passividade, esperando sempre pela salvação dentro do patriarcado, ou acreditando em uma segurança, que na verdade é um falso muro de proteção, pois os perigos e as violências são diversos e acontecem mesmo dentro do lar.

Os pontos de intertextualidade entre os dois textos reforçam as críticas de Angela Carter, as quais estão no subtexto e são repletas de significação em seus propósitos. Ao citar a bruxaria por meio da festa de *Walpurgisnacht*, a autora não está apenas incluindo o maravilhoso em seus textos, mas fazendo uma crítica. Essa festa de fato existiu na cultura nórdica, foi de fato demonizada, e ainda existe como o Dia das Bruxas alemão. Mas há implicações relevantes em relação a essa festa e à bruxaria como uma arte praticada por mulheres. Milhares de mulheres foram mortas na Inquisição por serem consideradas bruxas, mulheres que ou cultuavam outros deuses, ou eram curandeiras, ou, ainda, foram mortas por suas práticas sexuais. Há sempre a sexualidade feminina envolvida, há sempre o medo patriarcal do feminino, do corpo da mulher que é fechado em si, que guarda seus mistérios. Há o medo da vagina dentada, o medo da castração.

Quando a Igreja Católica demonizou as culturas pagãs – muitas delas ligadas à natureza e à fertilidade –, ela associou cultos à fertilidade a sabás de feiticeiras, assim como aconteceu com a *Walpurgisnacht*. Se o sexo é o pecado original e já nascemos desse pecado, a mulher, então, que é “a tentadora do homem, aquela que perturba a sua relação com a transcendência e também aquela que conflitua as relações entre os homens. Ela é ligada à natureza, à carne, ao sexo e ao prazer [...]” (MURARO, 2001, p. 12), precisa ser controlada e as que não podem ser controladas devem ser mortas. Exatamente nesse ponto que está a crítica de Carter, no controle social da sexualidade feminina, na sua naturalização, que coloca a mulher na passividade e a mata por asfixia ou pelo silenciamento, ou a coloca como monstruosidade ativa e a mata violentamente, pelo fogo ou pelo apedrejamento. Nos dois momentos em que a festa aparece nos contos está havendo uma apropriação, ou um começo de apropriação, do outro. Em “The Werewolf” as bruxas alimentam-se de corpos frescos, em um ritual de canibalismo ao lado do ser maligno supremo – o Diabo –, como em um verdadeiro sabá das feiticeiras – e essa referência no início do conto é importante, pois a avó de “The Werewolf” é

também uma bruxa. Em “The Company of Wolves” não há bruxas, mas há um momento erótico de sedução, em que a heroína está despindo o lobo, um momento preliminar ao sexo, em que um se apropria do outro – metaforicamente, tornando-se uma bruxa perante o patriarcado, pois ela seduz um homem. Nessa perspectiva, as heroínas de Carter, assim como todas as bruxas, são descendentes de Lilith, a primeira mulher a desafiar ao Deus Cristão e ao primeiro homem, Adão; aquela que era dona de seus desejos e de seu destino, a que se negou a ser submissa a Adão e ficar por baixo dele, tornando-se um demônio e se auto-exilando da ditadura do Éden; a antítese de Eva, a mulher essencialmente submissa e objeto dos prazeres de Adão.

Ao trazer a bruxaria para seus contos, mesmo que não seja esse seu foco principal, Carter constrói uma linha de raciocínio que podemos chamar *histórica*, na qual abarca desde os mitos bíblicos até a atualidade. Hoje, não se fala especificamente de bruxas, mas se fala de prostitutas, de mulheres que devem “se dar ao respeito”, de mulheres que “pediram para serem estupradas” ou que foram “culpadas” por terem sido violentadas. Essas mulheres herdaram uma “tradição” de julgamentos e culpabilização que teve seu início nos mitos bíblicos e que historicamente vem fazendo mulheres vítimas de um sistema patriarcal que as inferioriza e subjuga. É nessa perspectiva que Angela Carter critica a naturalização da vitimização da mulher. Não é natural a mulher ser agredida; não é natural que ela tenha que sempre esperar um herói que a defenda dos lobos e lobisomens; por isso que há a necessidade da mulher agir e tomar as rédeas de seu destino e de seus desejos.

Além disso, há outros pontos de intertextualidade, estes referentes ao lobo e ao ambiente da floresta e ao tempo. Esses pontos de intertextualidade estão relacionados à atmosfera de terror criada por Carter. Os lobos possuem olhos vermelhos, que representam perigo e, segundo Bruno Bettelheim, a cor vermelha “significa as emoções violentas, incluindo as sexuais” (BETTELHEIM, 1980, p. 209). Os lobos são violentos enquanto animais, mas são também violentos enquanto metáforas do homem sedutor, cujos desejos são perigosos e intensos. Além disso, tanto em “The Werewolf” quanto em “The Company of Wolves”, quando o lobo é ferido ele retoma sua forma original, momento em que o sobrenatural maligno se instaura no conto. Os aspectos ctônicos e infernais dos lobos são descritos em meio a um ambiente extremamente sombrio. A temperatura é sempre muito fria e os acontecimentos sempre ocorrem perto do anoitecer, ou em um solstício de inverno, noite tradicionalmente relacionada à bruxaria, ao maligno, ao Demônio. A escuridão como palco para uma provável morte. A floresta

é hostil e morada de criaturas cruéis e perigosas, um ambiente fechado, no qual as heroínas podem facilmente se perder e mesmo morrer, já que não apenas suas virtudes, mas também suas vidas estão em perigo: “[...] florestas são sombrias, impenetráveis;” (BOTTING, 2014, p. 4).

Contudo, as “Chapeuzinhos Vermelhos” de Carter são diferentes da Chapeuzinho Vermelho de Charles Perrault ou dos Grimm – elas são fortes, destemidas e possuem muitos conhecimentos. Elas não são as vítimas dos monstros, mas os monstros são suas vítimas – considerando esses monstros como metáforas do patriarcado.

4.2.1 FILHAS DE LILITH: A REPRESENTAÇÃO FEMININA DAS HEROÍNAS CARTERIANAS

Dentre os pontos de intertextualidade mais importantes entre os dois contos estão as heroínas. Elas são diferentes no modo de agir e no modo com que fazem o percurso até a casa da avó. Enquanto a heroína de “The Werewolf” é objetiva e não perde tempo com o lobo, cortando sua pata logo que o vê, a heroína de “The Company of Wolves” entra em um jogo de sedução com o lobo, que desenvolverá durante todo o caminho que percorre até chegar à casa da avó, lugar onde efetivamente seduzirá e domará o monstro símbolo dos instintos e violências patriarcais. Contudo, as duas conquistam suas independências e liberdades, as duas prosperam em suas conquistas resultam na emergência da *Jouissance*. Além disso, as duas carregam consigo facas – uma arma patriarcal que, no caso de “The Werewolf”, será usada contra uma criação desse sistema.

É através de suas heroínas que Carter subverterá os gêneros gótico e conto de fadas e, também, os discursos pornográficos e o discurso antipornografia do movimento feminista. A subversão dos gêneros se dá através de ambas heroínas, visto que, tanto no gênero gótico, quanto nos contos de fadas, o que comumente se vê são donzelas em perigo à espera de um salvador. Essa, na verdade, é uma das características do gótico, que, como já apontado, foi utilizada por escritoras como Ann Radcliff, por exemplo, e é utilizado pela própria Angela Carter com finalidades críticas. A donzela em perigo é a representação da passividade feminina, uma mulher que é incapaz de pensar e agir por si própria, que é vítima e, mais, naturaliza sua vitimização, pois pauta sua vida por ela. As heroínas de “The Werewolf” e “The Company of Wolves” vão na contramão dessa

característica, pois não são passivas e nem serão vítimas. São mulheres ativas, que se tornam heroínas de si mesmas, que quando em meio ao perigo sabem como se defender, sabem usar seu conhecimento e suas armas, bem como sobrevivem ao espaço adverso e conseguem conquistar seus lugares sócio-históricos e libertar seus imaginários.

Ambas carregam consigo facas, símbolos fálicos, que no contexto de “The Werewolf” matará a monstrosidade patriarcal da avó-lobisomem. As duas também detêm conhecimentos críticos que garantem a elas a sabedoria para lutar e para chegarem com êxito ao final da trajetória, conhecimentos que, nas mãos dessas heroínas, desnaturalizam a vitimização da mulher. As heroínas de “The Werewolf” e “The Company of Wolves” são donas de si e de seus destinos, elas sabem onde devem chegar e os percalços pelo caminho. Enquanto “Chapeuzinho Vermelho” e a avó na versão dos Irmãos Grimm são engolidas e esperam por um salvador, as heroínas de Carter enfrentam os perigos e deixam de ser vítimas.

Já os discursos pornográficos, e também o discurso antipornografia do movimento feminista, são subvertidos especialmente em “The Company of Wolves”, quando Carter dá à sua heroína a liberdade de ser ativa em sua sexualidade, deixando de ser objeto de desejo e consumo do sexo masculino e participando ativamente e também sentindo prazer com o ato sexual, fazendo um jogo de sedução que amansa/domina o lobo antes de se deitarem. O discurso pornográfico que traz a mulher como passiva é subvertido no momento em que a heroína de “The Company of Wolves” resolve deixar de lado seu medo da sociedade patriarcal e dar “rédeas soltas” ao seu desejo, quando ela é ativa e atinge sua liberdade sexual. Assim como o “pornógrafo moral” proposto por Carter faria.

O pornógrafo moral seria um artista que usaria material pornográfico como parte da aceitação da lógica de um mundo de absoluta licença sexual para todos os gêneros, e projetaria um modelo de como o mundo deveria funcionar (CARTER, 2011b, p. 22).

E essa heroína torna-se ainda mais subversiva no momento em que, tendo liberdade sexual e sendo, portanto, ativa em sua sexualidade, vai na contramão dos discursos feministas antipornografia, pois “Sexo é poder. Identidade é poder” (PAGLIA, 1992, p. 14), e essa é a crítica de Camille Paglia e também de Carter ao discurso antipornografia, que na luta para acabar com a objetificação da mulher na pornografia – que é de fato um discurso perigoso, devido às violências contra as

mulheres – esquecem-se de lutar pela liberdade sexual da mulher, pela desnaturalização do sexo. Como aponta Angela Carter em **The Sadeian Woman**, a pornografia sempre existiu e sempre existirá. Dessa forma, resta à mulher conquistar seu lugar como ser ativo dentro da pornografia e não mais se submeter à objetificação passiva do desejo, para isso, a mulher precisa conquistar sua liberdade sexual, ela precisa quebrar com tabus sociais que foram construídos ao longo da história, caso contrário ela continuará sendo passiva e, conseqüentemente, morta. Em outras palavras, a mulher precisa usar a pornografia a seu favor e como forma de questionamento do patriarcado.

Assim, as duas heroínas, como ativas em seus destinos e desejos, traçam o caminho até a casa da avó, enfrentam desafios e perigos e tornam-se suas próprias heroínas. Heroínas porque elas se salvam e deixam de serem vítimas, porém elas não se salvam apenas dos lobos, mas do sistema patriarcal, subvertendo-o e conquistando um lar, independência econômica e sexual, além de independência do imaginário. Em suma, conquistando a *Jouissance*. As avós das heroínas não foram ativas, nunca foram livres. Elas foram durante toda a vida condicionadas às repressões patriarcais, o que as levou à morte, mesmo que tenha sido na velhice. Esse é outro ponto de intertextualidade entre os dois contos, as avós que viveram aprisionadas pelo sistema patriarcal durante toda a vida e por ele foram mortas. As duas figuras mais velhas tiveram o mesmo fim, um fim diferente das netas, como se Carter sugerisse que se mudasse o discurso, que se avançasse nas discussões sobre liberdade e igualdade entre os gêneros. Como se essas avós representassem o velho, o discurso que ainda, de certa forma, estivesse vinculado ao patriarcado, um discurso alheio à busca da identidade feminina, alheio à sexualidade e à *Jouissance*; e as netas como a renovação, como se fossem representações de liberdade e da busca e encontro de identidade.

As subversões que Carter traz em seus contos aliadas às críticas que constrói nos subtextos das duas obras fazem de sua textualidade uma arma contra o sistema patriarcal, mas não apenas contra ele, mas uma arma contra, também, discursos femininos e feministas que aprisionam a mulher, limitando sua liberdade e sua posição de igualdade em relação ao homem. Seu texto é uma arma à medida que suas críticas estão escondidas e articuladas nas profundidades e tessituras do texto por meio de uma superfície que por vezes reafirma discursos patriarcais que são, ao mesmo tempo, subvertidos no mesmo instante dessa aparente reafirmação. É um tecer de ideias em que os pontos são construídos e desconstruídos para serem novamente construídos, é a técnica pós-estruturalista/desconstrucionista da *Escritura* definida por Barbara Johnson:

Se escritura é vista como a instância da lei, a perda do imediatismo, ou a subversão do original, se ela abre uma postura de dominação, um espaço de exílio, ou uma trilha para liberdade, uma coisa, por último, é clara: a história do papel e natureza das coisas na cultura ocidental continua em processo de ser escrita”¹¹⁹ (1995, p. 48-49).

E é através dessa técnica que Carter consegue trabalhar com ambiguidades e construir uma ideologia do prazer feminino, do prazer total sem que a mulher seja julgada, subjugada ou violentada no percurso para atingir esse prazer. Trata-se do prazer do corpo e do texto, do prazer político e social, do prazer múltiplo. Precisa-se desnaturalizar a sexualidade e a vitimização da mulher para que ela descubra sua identidade e conquiste a *Jouissance*.

¹¹⁹ Na tradução consultada: Whether writing is seen as the instance of the law, the loss of immediacy, or the subversion of the master, whether it opens up a stance of domination, a space of exile, or the pathway to freedom, one thing, at least, is clear: the story of the role and writing in Western culture is still in the process of being written.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se com este trabalho elucidar, através dos contos “The Werewolf” e “The Company of Wolves”, as técnicas de escrita de Angela Carter que subvertem e colocam em reflexão o sistema patriarcal enquanto um sistema logocêntrico que inferioriza a mulher e a mata. Os dois contos discutidos revisitam um dos contos de fadas mais polêmicos da cultura ocidental – “Chapeuzinho Vermelho” – que traz em seu discurso questões sobre a sexualidade feminina, mas de forma a controlá-la. Não há, nem na versão dos Irmãos Grimm e nem de Charles Perrault, uma opção para a menina que está se tornando mulher e está com sua sexualidade afluando – a ela resta apenas a moral de não sair da trilha e não dar ouvidos aos lobos. Discursos desse tipo apenas afirmam a posição passiva e vitimizada da mulher.

Angela Carter, ao visitar, não apenas “Chapeuzinho Vermelho”, mas os demais contos presentes na coletânea **The Bloody Chamber and other stories**, começa um processo de subversão que ganhará vida e trará críticas duras ao sistema patriarcal e também a algumas mulheres no subtexto de seus contos. Críticas que são polêmicas e encontram-se nas profundezas de seu texto, fato que muitas vezes faz com que leitores e críticos argumentem que a autora reafirma os pressupostos patriarcais ao invés de subvertê-los. Mas é justamente o que Carter faz, ela reafirma ao mesmo tempo que subverte os discursos patriarcais incutidos em “Chapeuzinho Vermelho” – ela é irônica e possui, como já apontado, “um humor negro” em suas obras e discussões. Angela Carter não vê outra forma de discutir a liberdade feminina senão discutindo as violências contra a mulher e a naturalização da mulher como vítima. Para Carter, a sobrevivência da mulher em mundo tão hostil e gótico para sua “espécie” só se dará por ela mesma, não haverá heróis do sexo masculino, e sempre que houver, de alguma maneira eles a aprisionarão e a enganarão, prendendo-a dentro de suas casas e tolhendo sua liberdade sexual, econômica e imaginária. Por esse motivo que a mulher deve tomar as “rédeas da situação” e ser heroína de si mesma. Ela deve ter conhecimento e não ter medo de usá-lo, ficar sempre em guarda e defender-se, defender seu lugar e sua identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMITT, Lucie. The fragile frames of *The Bloody Chamber*. In: **The Infernal desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism**. New York: Addison Wesley Longman Limited, 1997. p. 88-99

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BIBLÍA, Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 1981.

BOTTING, Fred. **Gothic**. 2 ed. London; New York: Routledge, 2014.

CARTER, Angela. **Novelists in Interview**, New York: Methuen&Co.Ltd, 1985, p. 76-96. Entrevista concedida a John Haffenden.

_____. Angela. **O Quarto do Barba-Azul**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1999.

_____. Angela. The Company of Wolves. In: **The Bloody Chamber and Other Stories**. New York: Penguin Books, 2011a, p.141-152.

_____. **The Sadeian Woman: an exercise in cultural history**. London: Virago, 2011b.

_____. The Werewolf. In: **The Bloody Chamber and Other Stories**. New York: Penguin Books, 2011c, p.137-139.

CIXOUS, Helene. Sorties. In: **The Newly Born Woman**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008, p. 61-132

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 2000.

GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Trad. Flávia Yacubian. Equipe Balão Editorial, 2015.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: **Critical Terms for Literary Study**. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p: 39-49

KEENAN, Sally. Angela Carter's The Sadeian Woman: feminism as treason. In: **The Infernal desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism**. New York: Addison Wesley Longman Limited, 1997. p. 132 – 148

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**. Trad: Paulo Froés. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MEYERS, Helene. **Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience**. New York: State University of New York, 2001.

MOERS, Ellen. Female Gothic. In: **Literary Women**. New York: Oxford University Press, 1985, p. 90 – 110.

MURARO, Rose Marie. Breve Introdução História. In: **O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991, p. 5 - 41

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PENZOLDT, Peter. **The Supernatural in Fiction**. London: Peter Nevill, 1952.

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: **Contos de mamãe gansa**. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 18-19.

ROSSI, Aparecido Donizete. Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura. In: **Só Letras**. Rio de Janeiro, nº 41, 2014.

SHEETS, Robin Ann. Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's "The Bloody Chamber". In: **Jornal of the History of Sexuality**. University of Texas Press, Vol. 1, nº 4, 1991, p. 633-657

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. London: Penguin Books, 1994.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 7-10.

WISKER, Gina. Revenge of the living doll: Angela Carter's horror writing. In: **The Infernal desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism**. New York: Addison Wesley Longman Limited, 1997. p. 116 - 131

WOOLF, Virginia. Professions for woman. In: **The Death of the Moth and other essays**. London: The Hogarth Press, 1942. p. 149 - 154

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANEXOS

ANEXO 1



Francisco de Goya, **Sabá das bruxas.**

Ano: 1797-1798

Técnica: óleo sobre tela a partir de um afresco

Dimensões: 44 x 31 cm

Localização: Museu Lázaro Galdiano, Madri, Espanha.