

De Lobas E Mulheres: Tessituras Da Subjetividade Na Representação Feminina Em Dois Contos De Angela Carter

Profa. Dra. Cleide Antonia RAPUCCI (UNESP/Assis)

Resumo:

A escritora inglesa Angela Carter (1940-1992) utilizou, em muitos de seus contos, os recursos do realismo mágico, redescobrimdo o folclore e fazendo uma escavação dos aspectos mais enterrados pela civilização. São textos carregados de intertextualidade, por vezes escritos num processo de palimpsesto, raspando-se o texto e escrevendo-se por cima. Nesse processo de escavação, destacam-se em sua obra quatro contos sobre o motivo do lobo, a saber, “The werewolf”, “The company of wolves”, “Wolf-Alice” e “Peter and the wolf”. O propósito deste estudo é uma leitura dos dois últimos, tendo em vista a tessitura da subjetividade na representação feminina nesses dois textos. As protagonistas de “Wolf-Alice” e “Peter and the wolf” caminham em direções opostas, mas ambas parecem traçar uma alegoria da condição feminina no patriarcado.

Palavras-chave: Angela Carter; contos; “Wolf-Alice”; “Peter and the Wolf”; crítica feminista.

Introdução

A escrita de Angela Carter (1940-1992) tem sido vinculada a dois rótulos: realismo mágico e –pós-modernismo. Embora a autora não gostasse de rótulos, podemos nos valer deles para auxiliar nossa leitura. Coube aos realistas mágicos o mérito de redescobrir o folclore e fazer a escavação dos aspectos mais enterrados pela civilização. Os pós-modernos levam ao máximo o recurso da intertextualidade, às vezes num processo de palimpsesto: raspando o texto e escrevendo por cima. Assim, há uma dupla escavação: escava-se o folclore, escavam-se os textos já escritos sobre o folclore. É dessa forma que o conto de fadas é reescrito pelos realistas mágicos pós-modernos: Italo Calvino na Itália, Margaret Atwood no Canadá, Donald Barthelme e Robert Coover nos Estados Unidos e Angela Carter na Inglaterra. O que esses autores fazem ficou conhecido como “*keep the name, change the game*” (mantém-se o nome, vira-se o jogo). Os contos de fadas passam a ser mostrados “pelo avesso”, ou seja, seu conteúdo latente é escancarado ao leitor e, na maioria das vezes, o jogo se passa nos tempos atuais.

Na entrevista a John Haffenden (1985), Angela Carter deixa claros seus propósitos desmistificadores no todo de sua obra. A respeito do uso do folclore, ela afirma que, na Inglaterra, o escritor tem que inventar muito mais do que Márquez ou Rushdie, já que naquele país não há uma classe camponesa supersticiosa e iletrada com uma rica herança ficcional abstrusa. Haffenden diz a Angela Carter, na mesma entrevista, que o uso que ela faz do folclore dá a alguns leitores a impressão de que ela lhes está oferecendo paisagens mentais alternativas (realidades do sonho, fantasias escapistas, excursões encantadas) enquanto deveria estar criticando estruturas e atitudes sociais reais. A resposta de Angela Carter é pronta: “I don’t mind being called a spell-binder. Telling stories is a perfectly honourable thing to do”. Ela diz ainda que os sonhos **são** reais enquanto sonhos. De fato, acreditamos que os leitores mais atentos e maduros não terão dificuldades para perceber que, embora sua prosa seja “encantadora”, não é, em absoluto, escapista. Pelo contrário, está profundamente calcada no real, na crítica ao patriarcado.

No uso que Angela Carter faz dos contos de fadas está ainda sua posição de autora pós-moderna, que não vê fronteiras entre cultura de massa e cultura erudita. Na mesma entrevista, Carter diz que vê todos os aspectos da cultura no mesmo nível: “se os contos de fadas são a ficção dos

pobres, então talvez *Paraíso Perdido* seja o folclore dos educados“ (HAFFENDEN, 1985, p. 85, tradução nossa).

Com frequência Angela Carter coloca-se como uma escritora que é, principalmente, leitora. Ou seja, trata-se de uma escritora que lê para escrever, e escreve **sobre** o que lê. Nas “Notes from the front line” (CARTER, 1983), declara que ler é uma atividade tão criativa quanto escrever e que o desenvolvimento intelectual depende de novas leituras de velhos textos (p.69). Carter diz que é a favor de colocar vinho novo em odres velhos, principalmente se a pressão do vinho novo fizer os odres velhos explodirem.

É o virar do jogo, o novo modo de olhar, uma nova leitura. Nesse mesmo ensaio, Angela Carter reforça mais uma vez sua posição desmistificadora: “Estou interessada em mitos, embora esteja muito mais interessada em folclore, simplesmente porque **são** mentiras extraordinárias destinadas a fazer as pessoas deixarem de ser livres” (CARTER, 1983, p.71). Os críticos que analisam o mito e o folclore na obra de Angela Carter observam que o que ela reverte é justamente a **função** do mito, que é a de um poderoso censor cultural, punidor de todo tipo de desvio. Esse posicionamento faz parte da autoconsciência de Angela Carter de seu papel de escritora: não cabe ao escritor descartar os odres velhos, mas sim enchê-los de vinho novo. Só então, ainda que os odres venham a explodir, ou justamente aí, o escritor terá cumprido sua tarefa.

1 Tetralogia de lobos

Os três últimos contos da coletânea *The Bloody Chamber* (1979), traduzida no Brasil como *O quarto do Barba Azul*, embora tenham aparecido originalmente em diferentes publicações, não estão colocados juntos por acaso. Os três (“The Werewolf”, “The Company of Wolves” e “Wolf-Alice”) estão centrados na figura do lobo e aparecem entrelaçados na peça e no filme “The Company of Wolves”. De certo modo, tanto a peça como o filme explicitam muitos conteúdos daqueles contos, sem, contudo, banalizá-los..

Bettelheim (1988) explica que as figuras masculinas são projetadas com frequência no papel de caçadores nos contos de fadas porque, quando essas histórias se originaram, a caça era um privilégio aristocrático, sendo o caçador uma figura importante, à semelhança do pai. A figura do caçador é uma imagem adequada para uma figura paterna forte e protetora; representa, ainda, aquele que subjuga as tendências animais, associadas, e violentas, representadas pelo lobo.

Bettelheim afirma que as figuras maternas são insignificantes em Chapeuzinho; talvez por isso Angela Carter tenha lhes dado tanta força, principalmente à avó. O macho, diz Bettelheim, tem “importância capital” na história, “dividido em duas figuras opostas”: o sedutor perigoso (o lobo) e o caçador (“a figura paterna responsável, forte e salvadora”). Angela Carter faz da reversão desse aspecto o ponto central de seu conto “ The Company of Wolves “. Para Bettelheim, portanto, o lobo é o sedutor masculino, como também as tendências animais dentro de nós. Bettelheim reforça que o pai está presente em Chapeuzinho de duas formas opostas: como o lobo, que é uma externalização dos perigos de sentimentos edípicos reprimidos, e como o caçador na sua função resgatadora e protetora. Portanto, justifica-se nossa tese de que, na junção da figura do lobo e do caçador, o conto de Angela Carter acrescenta também a figura do pai.

Em “História de uma neurose infantil” (“o Homem dos Lobos”), Freud (1974) qualifica o lobo como o primeiro representante paterno e explica o lobo em Chapeuzinho Vermelho como o “medo infantil do pai”, fazendo ainda associações às “ameaças afetuosas”, brincadeiras de “engolir” que são feitas com crianças. O lobo é, assim, um substituto do pai.

A “brincadeira de engolir” é, para Angela Carter, fator positivo em vez de provocador de ansiedade. Na entrevista a John Haffenden, ela conta que a avó, quando lia para ela o “Chapeuzinho Vermelho”, costumava pular sobre ela e fingir que a devorava: “Como todas as criancinhas, eu ado-

rava cócegas e esfregadelas de nariz: achava uma delícia e implorava a ela para me contar a história só pelo momento de êxtase quando ela pulava em mim” (HAFFENDEN, 1985, p. 83). Angela Carter afirma ter encontrado num fac-símile do manuscrito de Perrault a anotação de que a pessoa que contasse a história deveria pular sobre a criança, como faz o lobo: tudo é um jogo.

Angela Carter, comentando o filme *The Company of Wolves*, enfatiza que os lobos representam muitas coisas, embora sejam basicamente libido no filme (HAFFENDEN, p. 84). O lobo muda de significado durante o filme, segundo ela própria. De fato, o símbolo do lobo no próprio “Chapeuzinho Vermelho” é bastante polêmico. Lilla Veszgy-Wagner (1966) defende que ele é de fato o medo pré-edípico da mãe, sendo, portanto, uma figura materna. Não é este o caso em “The Company of Wolves”, mas é o que acontece no conto “The Werewolf”. Na discussão do ensaio de Lilla Veszgy-Wagner, John W. Markson cita Elizabeth Crawford, em seu “The Wolf as Condensation”, no qual afirma que o lobo enquanto símbolo é múltiplo, protéico. Nele o homem projeta pai, mãe, perigo, segurança e salvação, o bem e o mal, voracidade e nutrição, além do fascínio de sua própria sexualidade. Só conhecendo o lobo dentro de si o homem será livre.

2 “Wolf –Alice”

“Wolf-Alice” é o último conto da trilogia em *The Bloody Chamber* e faz o que faltara fazer nos outros dois: agora o lobo é a própria menina. Temos aqui o motivo do folclore universal, da “criança-lobo” criada por “mães-lobo”. Makinen (1992) aponta nesse conto alusões ao *L’Enfant sauvage* de Truffaut, a Lewis Carroll e Lacan. A menina-lobo, resgatada pela sociedade, começa a “aprender a ser gente”, literalmente. O conto é riquíssimo na descrição do processo de autopercepção pelo qual ela passa, o que faz do conto um verdadeiro caminho da iniciação feminina, da mulher em busca de si mesma.

Pe. Ivo Storniolo, em seu prólogo ao livro de Sylvia B. Perera, *Caminho para a iniciação feminina* (1985) faz a seguinte observação sobre a sociedade patriarcal:

A sociedade patriarcal ou, como diríamos hoje, machista, caracteriza-se pela unilateralidade: dá primazia ao homem em detrimento da mulher, privilegia as dominantes masculinas à custa da rejeição e repressão das dominantes femininas. Chegamos assim a uma forma de sociedade que se afirma nos valores de percepção, pensamento, pesquisa, iniciativa e luta heróica para elaborar o mundo externo - com os conseqüentes corolários da rivalidade, competição e arri- vismo, tão característicos do nosso ocidente capitalista -, a expensas da rejeição dos valores tipicamente femininos, como a intuição, sentimento, sensibilidade, criatividade, receptividade e de esforço paciente para elaborar o mundo subjetivo. (STORNILO, 1985, p.9).

É nesse sentido que “Wolf-Alice” nos parece uma alegoria da condição feminina no patriarcado. O conto começa afirmando que, tivesse essa menina a capacidade de falar, “ela chamaria a si própria de loba”. Mas ela apenas uiva, porque é solitária. Ela não entende a linguagem de seus contrapontos (embora saiba usá-la), porque “ela mesma não é uma loba”.

É nessa crise de identidade que vive a mulher no patriarcado: numa condição intermediária entre lobo e ser humano. Não há comunicação, embora se use a mesma linguagem.

O narrador progressivamente acentua a diferença entre *ela* e *nós*: “*Her pace is not our pace*” [...] “*She can net so much more of the world than we can through the fine, hairy, sensitive filters of her nostrils that her poor eyesight does not trouble her*”. (CARTER, 1981, p.119).

Ela tem, assim, “vista fraca”: não vê com clareza. O conto é a própria elaboração desse despertar, desse enxergar o mundo. O limite entre o humano e o lobo é sutil; o lobo é a ausência do humano: “nothing about her is human except that she is *not* a wolf” (p.119). Não ser lobo nem sempre quer dizer ser humano. Atwood (1994, p. 131) verifica, com propriedade, que esse conto é o mais grotesco da trilogia, trazendo o lobo no seu aspecto menos atraente: “she is human *manquée*, not beast-plus”.

Ela é encontrada, pequenina, ao lado do corpo da mãe adotiva. As freiras passam a cuidar dela: “they found that, if she were treated with a little kindness, she was not intractable” (p.120). Ensinam-lhe alguns modos básicos, mas depois ela parece reverter ao seu “estado natural” e é mandada para o castelo do Duque:

He lives in a gloomy mansion, all alone but for this child who has as little in common with the rest of us as he does (...) but for himself, nothing can hurt him since he ceased to cast an image in the mirror. (CARTER, 1981, p.120)

Temos aqui um jogo de espelhos: o Duque vê no mundo “um reflexo de si mesmo”, pois já atravessou o espelho e “vive como se do outro lado das coisas”. Alice, ao contrário, começará a se enxergar.

O Duque tem hábitos noturnos; deixa marcas de patas no cemitério onde cava as sepulturas: “he is cast in the role of the corpse-eater” (p.121). Enquanto isso, Alice começa a desempenhar algumas tarefas humanas: ela “varre” os cabelos, arruma a cama dele quando ele sai ao anoitecer. O contato com “humanos” é o que a perde: “In a world of talking beasts and flowers, she would be the bud of flesh in the kind lion’s mouth: but how can the bitten apple flesh out its scar again?” (p.121). A palavra para ela é “mutilação”.

Ela “começa a sangrar” e fica perplexa. Procurando tecidos para absorver o sangramento, ela tromba “no espelho sobre cuja superfície o Duque passava como vento no gelo” (p.123). É então que ela descobre sua imagem no espelho e essa cena de autopercepção é elaborada num longo parágrafo. Ela quer que “a criatura brinque com ela”.

Afinal ela descobre a ação do tempo por meio de seu ciclo menstrual. Agora “o mundo ao seu redor estava tomando forma”. Ela percebe a diferença essencial entre si mesma e o mundo exterior. Seus olhos adquirem uma expressão “velada, introspectiva”.

Ela passa horas examinando o próprio corpo em suas transformações, confirmando-as no espelho. Enquanto isso, o Duque continua vagando pelo cemitério, e não se vê no espelho. Ela, porém, sabe que “se vê dentro do espelho”.

Uma noite, ela veste um dos vestidos que encontra no castelo, e lava a camada de cinzas de seu corpo para colocar o vestido branco: “In the mirror, she saw how this white dress made her shine” (p.125). É uma “debutante” no castelo. Agora ela “sabe como usar roupas” e coloca um sinal visível de sua diferença com os lobos.

O jovem marido da noiva morta quer se vingar do Duque por ter violado sua sepultura. Enche a igreja com um arsenal de sinos, velas, balas de prata e água benta para afogar o Duque caso as balas não o penetrem.

Alice também sai à noite para passear, e vê quando as balas atingem o ombro do seu “cohabitante”. Ela foge, porque as balas mataram sua mãe. Os habitantes vêem a noiva de branco sair em disparada em direção ao castelo, com o lobisomem aos tropeços atrás dela e pensam que a vítima do Duque tenha voltado para fazer justiça com as próprias mãos. Eles saem correndo ao ver “a vingança do fantasma” sobre o Duque.

O próximo parágrafo parece trazer o pensamento de Alice: “Poor, wounded thing...” Deitado na cama, ele é uma “aborted transformation”, “an incomplete mystery”. Uiva como um lobo com a pata numa armadilha ou uma mulher no parto, e sangra.

Esse parece ser o sinal que a aproxima do Duque: ele também sangra. Ela, a princípio, tem medo que a dor dele também a atinja, mas depois, ela começa a farejar a ferida dele, “que não cheira como a ferida dela”. Sente pena e pula sobre a cama para lambe-la, “sem hesitação, sem nojo”, o sangue e a sujeira, das bochechas e testa dele.

Nesse momento, “a lucidez do luar acende o espelho”; “o espelho racional, o mestre do visível, registra imparcialmente a garota que sussurra”. Pouco a pouco, conforme ela continua a lambe o rosto do Duque, a imagem dele começa a surgir no espelho, como uma fotografia sendo revelada: primeiro uma teia disforme de arabescos, depois um esboço mais firme ainda que obscurecido, e finalmente o rosto do Duque, “as vivid as real life itself, as if brought into being by her soft, moist, gentle tongue”.

No caminho de sua autopercepção, descobrindo-se no espelho ao lidar com o próprio sangue, Alice atingiu o eixo da humanidade. O espelho é, nesse conto, o centro, de onde o Duque fugia. Ao sentir pena dele, ao ver seu sangue (elemento comum) ela lambe-lhe o rosto (gesto de purificação), trazendo-o de volta ao espelho, dando a ele novamente um rosto. Interessante nesse conto é o resgate que ela desempenha em relação a ele: no caminho de sua iniciação, na busca de si mesma ela também o salva. Houve um ponto comum (o espelho) onde os dois puderam se encontrar. Ele era um homem rebaixado de sua condição humana; ela, uma “loba” que caminha em direção ao humano.

Angela Carter reconhecia que as escritoras tendem a ser bondosas com as mulheres: “Nós perdoamos; não julgamos”. (CARTER, 1986b, p.x). Nesse conto, ela é particularmente bondosa, beirando o sublime: nas entranhas do patriarcado, convivendo com o exemplo brutal do Duque necrófilo, Alice consegue, por seus próprios meios, atingir o autoconhecimento, levando o Duque consigo à plenitude.

3 “Peter and the Wolf”

“Pedro e o lobo” tem uma longa história. Primeiramente, encontramos entre as fábulas de Esopo histórias de pastores e lobos, embora em Esopo o pequeno pastor não tenha nome:

“Peter and the Wolf” é também um conto musical (ou fábula musical) para crianças, composto pelo russo Sergei Prokofiev em 1936, com o objetivo de tornar acessível às crianças os principais instrumentos e sons de uma orquestra sinfônica. Baseado em um antigo conto russo, o compositor concedeu a cada personagem do espetáculo uma personalidade sonora diferente. O pássaro é representado pelo flautim; o gato, pelo clarinete; a pata, pelo oboé; o lobo, pelas trompas; os caçadores, pelos tímpanos; o avô, pelo fagote e Pedro, pelas cordas.

Basearemos nosso resumo do enredo em “Peter and the Wolf” de Ian Beck (1988). Peter era um garotinho que vivia com o avô numa pequena casa de madeira e gostava de observar os animais brincando na floresta. Um dia, o avô ficou bravo com ele porque demorou a voltar para casa. O avô alertou-o sobre o perigo de surgirem lobos na floresta escura, mas o garoto nem prestou atenção, pois “garotos da idade dele não têm medo”. Assim que entraram em casa, um grande lobo surgiu da floresta. O lobo comeu o pato que não conseguiu fugir e ficou espreitando o gato e o pássaro que estavam em cima da árvore. Pedro viu o que estava acontecendo e também subiu na árvore pelo muro da casa. Pediu ao pássaro que distraísse o lobo para que pudesse lançá-lo. Fez isso, deixando o lobo pendurado pelo rabo. Então surgiram os caçadores da floresta, que seguiam as pegadas do lobo na neve, e o levaram. O avô e o gato apenas testemunharam, e o avô ficou descontente

pois não sabia o que poderia ter acontecido se Pedro não tivesse capturado o lobo. Mas tudo termina bem. O pássaro comemorou a vitória cantando e, se alguém prestasse atenção, poderia ouvir o pato vivo dentro da barriga do lobo. Como se vê, temos aí a história de um menino que se aventura e consegue capturar o lobo. Uma história de coragem.

Angela Carter, em seu “Peter and the Wolf” (da coletânea *Black Venus*, de 1985, citado aqui a partir da coletânea *Burning your boots*), ainda sem tradução para o português, coloca quase tudo no feminino: temos uma avó em lugar do avô e uma “loba” no lugar do lobo. Carter usa uma linguagem bastante rebuscada e lírica, situando a narrativa em dois espaços principais: as montanhas e a aldeia. Uma moça da aldeia deixou a casa da mãe viúva para se casar com um homem da montanha. Logo engravidou. Em outubro, houve uma forte tempestade e a velha, sabendo que a filha estava perto de dar à luz, subiu a montanha levando consigo o filho. Encontram a cabana completamente em silêncio: havia vestígios de que os lobos haviam estado lá (excrementos no chão); a jovem mãe estava morta, mas o cadáver estava intato; nada havia do bebê, apenas sinais de que havia nascido (sujeira); nenhum sinal do genro, exceto um pé mordido dentro de uma bota. Levam o corpo consigo para a aldeia.

O tempo passa e o filho da velha se casa e a nora vem morar com eles e têm vários filhos. Quando Peter, o neto mais velho, completa sete anos, já pode ir para a montanha com o pai levar as cabras para pastar. Cuidando das cabras sozinho, Peter viu aquilo que fora ensinado a temer, os lobos, e curioso, observa que um dos lobos é um prodígio: anda de quatro como os outros, mas não tem pelos, a não ser os que crescem na cabeça. Sua reação é de fascínio diante daquele “lobo careca”. O pai se zanga com ele e o manda para casa. Peter então conta à avó que havia uma garotinha da idade dele com os lobos. Na manhã seguinte, ela leva Peter de volta à montanha e manda que conte ao pai o que dissera a ela. Saem à procura dos lobos e logo a encontram. Ela é lançada pelo pescoço e uma loba surge e é morta pelo pai de Peter. Temendo que a garota sufocasse, a avó coloca a cabeça dela no colo e afrouxa ao nó. A garota morde a mão da avó. Eles então amarram seus pulsos e tornozelos e a levam para a aldeia. Nota-se a curiosidade de Peter no caminho (CARTER, 1986a, p. 286). Em casa, a avó ordena que a soltem, e ela se comporta como um demônio à solta, destruindo tudo em volta, com muitas onomatopéias: “Bang, crash, tinkle” (p.286). A garota derruba a panela de sopa que fervia e, queimando-se, põe-se a uivar. Ressalte-se aqui a sensação de vertigem de Peter com a visão do sexo da garota (p.287). Da montanha, respondem vozes na mesma língua. Os lobos vêm resgatá-la. (“The wolves were at the door”, CARTER, 1986a, p. 288). A família limpa a bagunça toda; os vizinhos, admirados que nada fora atacado pelos lobos, fazem uma espécie de festa com comidas e bebidas.

No dia seguinte, a avó vai visitar o túmulo da filha; sua mão estava infeccionada.

Naquele inverno, no recolhimento proporcionado pela neve, depois da morte da avó, Peter pediu para o padre da aldeia ensiná-lo a ler a Bíblia. Tornou-se cada vez mais devoto, a ponto de se açoitar. Fica evidente a culpa que sente pela morte da avó (p. 289). Tem pesadelos à noite.

Encantado com a inteligência precoce de Peter, o padre ensina-lhe latim. Quando Peter faz 14 anos, o padre diz a seus pais que ele deverá ser mandado para o seminário no vale para também se tornar padre. Rica em filhos, a família dispensa um para Deus, já que os livros e as orações faziam dele um estranho para eles. Era outubro e Peter partiu para o seminário.

No fim do primeiro dia de viagem, chegou a um rio que vinha da montanha em direção ao vale e passou a noite à sua margem. De manhã, quando lavava o rosto no rio, viu a garota do outro lado. Ela não tem consciência da própria imagem (inocência antes da queda, p. 290) “Language crumbled into dust under the weight of her speechlessness”). Havia dois filhotes com ela. (“The boy began to tremble and shake”, p. 290). Ela amamenta os filhotes. Peter se põe a chorar, o que não fazia desde a morte da avó:

He blundered forward a few steps into the river with his arms hel open, intending to cross over to the other side to join her in her marvellous and private grace, impelled by the access of an almost visionary ecstasy (CARTER, 1986a, p. 290).

Mas a prima se assusta com o movimento súbito e foge com os filhotes. Peter enxuga as lágrimas, tira as botas molhadas, enxuga os pés e as pernas. Come alguma coisa e retoma o caminho para a cidade. Mas não sabe o que vai fazer no seminário agora : “For now he knew there was nothing to be afraid of”. (CARTER, 1986a, p. 291)

“He experienced the vertigo of freedom”(p. 291) . Carrega as botas pelos cadarços e elas são “a great burden” (p. 291). Pensa em jogá-las fora, mas ao chegar a uma estrada asfaltada, tem de calçá-las.

O conto termina com a descrição do amanhecer (“The cool, rational sun surprised him”, p. 291). Ele observa a montanha à distância, tornando-se “a picture of itself”(p. 291), um cartão postal que é uma recordação (souvenir) da infância. Ele literalmente vê a montanha com o olhar de alguém de fora : “so, for the first time, he saw the primitive, vast, magnificent, barren, unkind, simplicity of the mountain”. Ela se torna um cenário, um pano de fundo para uma história antiga, “tale of a child suckled by wolves, perhaps, or of wolves nursed by a woman”. Temos aí questões importantes acerca da fronteira entre o humano e o animal, conforme observa Warner em *Da fera à loira* (1999).

Peter então segue determinado em direção à cidade, para uma história diferente. Com um terror supersticioso, pensa que, se olhar para trás, se tornará uma estátua de sal. Temos no conto vários exemplos de intertexto com a Bíblia.

Diversos aspectos podem ser observados nesse conto: a avó que dá a vida para tentar trazer a neta para a civilização, bem como a grande ironia que parece perpassar todo o texto, como se as mulheres só pudessem ser felizes de quatro. Podemos observar três espaços da narrativa: a montanha (“empty places”; espaço dos lobos); a aldeia (a casa; espaço da família); e a cidade no vale (seminário). Podemos notar que a casa é um espaço intermediário entre a montanha=terra e o vale = seminário: um espaço de encontro entre o caos e a ordem.

No artigo “Desire and the Female Grotesque in Angela Carter’s ‘Peter and the wolf’”, Betty Moss (2001) afirma que a evolução artística em Angela Carter caminha em direção à realização de uma visão alternativa do desejo criativo enquanto positivo e produtivo e não conduzido pela falta (2001, p. 187).

Segundo Moss, as histórias de lobos de Carter oferecem uma das mais elementares figuras grotescas: a figura parte humana, parte animal. Conforme Bakhtin, a combinação de características humanas e animais é uma das mais antigas formas grotescas.

Moss ressalta que Prokofiev conta uma história de iniciação masculina: Pedro, o jovem herói, prova seu próprio poder masculino (predatório) capturando o lobo predatório. São características consagradas do herói de contos folclóricos a coragem e a sagacidade.

O conto de Carter se apropria da narrativa de iniciação masculina, mas o Pedro dela não funciona como um guia heróico para a socialização das crianças. O Pedro de Carter existe como herói na medida em que desafia as tradições de sua comunidade – depois de muita inquietação, apreensão (‘unease’) e incerteza, ele repudia as opções que a tradição lhe oferece e aceita a iniciação num território não mapeado (MOSS, 2001)..

Moss enfatiza que Carter desconstrói e subverte a mitologia cultural, dando ao leitor a oportunidade de considerar domínios alternativos do desejo. Carter faz com que o leitor seja um participante engajado, continuamente desafiado.

Segundo Moss, a ida para o seminário mostra que Peter escolhe um caminho tradicional para suavizar sua experiência problemática com o grotesco feminino: o caminho da religião transcendente.. Ao se dedicar à religião, Peter está buscando conter ou explicar seu encontro com o grotesco feminino. A ficção de Carter trabalha contra esse universal repressor, buscando representar vozes particularizadas de desejo e sexualidade. O movimento de Peter em direção à religião (a transcendência metafísica) nega sua experiência com o grotesco feminino. O seminário é o espaço metafísico simbólico (a forma de proteção é a supressão).

Já a visão da prima no rio bebendo água sugere a possibilidade de uma outra história após a queda, com novas histórias de desejo e sexualidade. Peter experimenta uma epifania, mas não fundada na abstração. Peter não encontra a graça que busca no Deus transcendente da Bíblia, mas na figura carnal e parte animal do grotesco feminino. Peter experimenta o “êxtase visionário” por meio da carne, do corpo, e não pela abstração. (Corpo, terra = lobo; abstração = seminário).

Moss conclui que enquanto o Peter de Prokofiev marcha triunfalmente ao final carregando o lobo capturado, e assim cumprindo a expectativa de um final feliz, o Peter de Carter abandona a tradição e caminha para um território não mapeado, “uma história diferente”. O final da história de Carter é triunfante na rejeição da tradição que Peter toma. A história não fecha, mas continua. Peter, como Carter, repudia a história que a tradição masculina escreveu.

Podemos perceber que, se no “Peter and the wolf” original havia o propósito didático de ensinar as diferenças dos sons às crianças, em Ângela Carter o propósito “didático” é de ensinar a diferença (lobo), o discernimento; ensinar Peter a se tornar um novo homem; propor uma nova construção da masculinidade, um novo homem.

Conclusão

Com a análise desses contos, verificamos que é possível entender o realismo mágico como uma tendência estilística, com traços do fantástico, empenhada em escavar os estratos mais esquecidos pela civilização, como o folclore.

Esses contos dialogam com outros textos, fazendo um verdadeiro exercício de metalinguagem nesse intertexto com a tradição. A autoconsciência é um traço fundamental nesses textos. Temos aqui a dissolução da velha fronteira entre cultura de massa e cultura erudita. Carter utiliza os contos de fada, chamados por ela “o folclore dos pobres”, mas os reescreve numa prosa altamente elaborada e requintada. Podemos perceber que há uma junção do popular e erudito: é popular o conteúdo e erudito a forma. É um novo olhar estetizante sobre materiais desgastados. Essa paraliteratura causa estranhamento, é hermética, razão pela qual concordamos com Proença Filho: essas obras não são fáceis de serem consumidas. Os símbolos denunciam a condição da mulher diante do peso da tradição, do atrelamento ao patriarcado, do confinamento, da falta de controle sobre o próprio destino.

As protagonistas de “Wolf-Alice” e de “Peter and the Wolf” caminham em direções opostas: enquanto Alice atinge o eixo da humanidade, a garota-lobo de “Peter and the Wolf” parece fazer a opção pela companhia dos lobos. No entanto, as duas têm ações muito positivas: na tessitura de sua subjetividade, ambas constroem uma nova masculinidade; ajudam na formação de um novo homem. Como vemos, Ângela Carter também é bondosa com as mulheres: coloca a **pena** nas nossas mãos..

Referências Bibliográficas

ATWOOD, M. Running with the tigers. In: SAGE, L. (Ed.) *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Ângela Carter*. London: Virago, 1994. p. 117-135.

BECK, I. *Peter and the Wolf*. London: Transworld Publishers, 1988.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 7. ed. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

CARTER, A. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1981.

CARTER, A. *Burning your Boots: Collected Short Stories*. London: Vintage, 1986a.

CARTER, A. Notes from the front line. In: WANDOR, M. (Ed.). *On Gender and Writing*. London: Pandora Press, 1983. p. 69-77.

CARTER, A. (Ed.). *Wayward Girls and Wicked Women: an Anthology of Stories*. London: Virago, 1986b.

FREUD, S. História de uma neurose infantil (o 'homem dos lobos'). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 11-151.

HAFFENDEN, J. Ângela Carter. In: _____. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985. p. 76-96.

MAKINEN, M. Ângela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality. *Feminist Review*, 42, p. 2-15, Autumn 1992.

MOSS, B. Desire and the Female Grotesque in Ângela Carter's 'Peter and the Wolf'. In: ROEMER, D.M.; BACCHILEGA, C. (Ed.). *Ângela Carter and the Fairy Tale*. Detroit, Michigan: Wayne State UP, 2001. p. 187-203.

STORNILO, I. Prólogo. In: PERERA, S.B. *Caminho para a iniciação feminina*. 2. ed. Trad. Araceli M. Elman. São Paulo: Paulinas, 1985. (Amor e Psique).

WAGNER, L.V. Little red riding hoods on the couch. *The Psychoanalytic Fórum*, p. 399-415, 1966.

WARNER, M. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.