

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LARISSA CAROLINE RIBEIRO

REVISITANDO O CONTO “CHAPEUZINHO VERMELHO”: NOVAS
LEITURAS DO MARAVILHOSO NOS CONTOS “THE COMPANY OF
WOLVES”, DE ANGELA CARTER E “GRANDMOTHER’S NOSE”, DE
ROBERT COOVER

UBERLÂNDIA
JULHO/2017

LARISSA CAROLINE RIBEIRO

REVISITANDO O CONTO “CHAPEUZINHO VERMELHO”: NOVAS
LEITURAS DO MARAVILHOSO NOS CONTOS “THE COMPANY OF
WOLVES”, DE ANGELA CARTER E “GRANDMOTHER’S NOSE”, DE
ROBERT COOVER

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, da Universidade Federal de
Uberlândia, como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e
Identidades

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino
Sylvestre

UBERLÂNDIA
JULHO/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema
de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R484r Ribeiro, Larissa Caroline, 1993-
2017 Revisitando o conto "Chapeuzinho vermelho" : novas leituras do
maravilhoso nos contos "The company of wolves", de Angela Carter e
"Grandmother's nose" de Robert Cover / Larissa Caroline Ribeiro. - 2017.
116 f.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura - História e crítica - Teses. 3. Carter,
Angela, 1940-1992 - The company of wolves - Crítica e interpretação -
Teses. 4. Coover, Robert - Grandmother's nose - Crítica e interpretação -
Teses. I. Sylvestre, Fernanda Aquino. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III.
Título.

CDU: 82

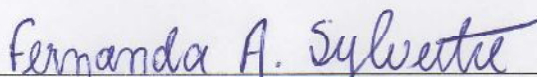
LARISSA CAROLINE RIBEIRO

**REVISITANDO O CONTO “CHAPEUZINHO VERMELHO”:
NOVAS LEITURAS DO MARAVILHOSO NOS CONTOS “THE
COMPANY OF WOLVES”, DE ANGELA CARTER E
“GRANDMOTHER’S NOSE”, DE ROBERT COOVER**

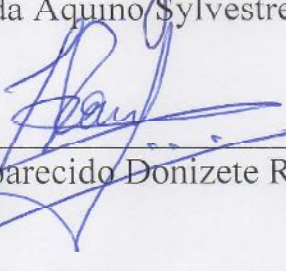
Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários, da Universidade
Federal de Uberlândia, como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Mestre em Letras, área de concentração:
Estudos Literários.

Uberlândia, 12 de julho de 2017.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre – UFU (Presidente)



Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi - UNESP



Prof.^a Dr.^a Karla Fernandes Cipreste - UFU

Dedico este Mestrado com muito amor
e gratidão aos meus pais, Marcia
Aparecida Ribeiro e Vanderson Roberto
Ribeiro, pois são meus pilares e minha
fonte de incentivo e apoio em todas as
minhas escolhas e decisões.

AGRADECIMENTOS

À Deus, em Seu infinito amor, que me guiou e deu forças para prosseguir. Todo meu amor. Devo a Ele mais essa conquista, pelos caminhos trilhados, que não apenas guiaram a um título acadêmico, mas que levaram a um crescimento espiritual e a um conhecimento que liberta.

À Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre pela orientação, acolhimento e tempo despendido. Meu respeito e admiração.

À Prof.^a Dr.^a Karla Fernandes Cipreste e à Prof.^a Dr.^a Maria de Almeida Pereira pelas sugestões apresentadas no exame de qualificação.

Aos meus fiéis e verdadeiros amigos, Carol Santana e Marco Pontes, pelo companheirismo e apoio durante a elaboração deste trabalho.

Aos meus grandes amigos, Vanessa Lepick e André Sales, pela atenção e incentivo. Meu respeito, carinho e admiração.

Ao Mario Lau, pela motivação e colaboração, essenciais para a conclusão deste trabalho.

Ao Alexandre de Paula, pela paciência e pelo modo como sempre me apoiou e acompanhou ao longo desta árdua caminhada.

À minha família, pais e irmã, pelo apoio incondicional, força, incentivo e amizade sem igual. Sem eles nada disto seria possível.

Minha gratidão àqueles que estiveram comigo e que, direta ou indiretamente, participaram na construção desse trabalho.

Os contos de fadas são assim.
Uma manhã, a gente acorda
E diz: “era só um conto de fadas...”
E a gente sorri de si mesma.
Mas, no fundo, não estamos
sorrindo.
Sabemos muito bem que os contos
de fadas
São a única verdade da vida.
Antoine de Saint-Exupéry

RESUMO

Na contemporaneidade, tem-se um aproveitamento dos contos de fadas clássicos como forma de subvertê-los, transformá-los e relê-los dentro de uma nova perspectiva apresentando novas perspectivas para problemáticas mais condizentes com a sociedade vigente. Os contos “The Company of Wolves” e “Grandmother’s Nose”, dos autores Angela Carter e Robert Coover são releituras do conto tradicional da “Chapeuzinho Vermelho”. Apesar de esses escritores relerem o mesmo conto, ambos possuem perspectivas diferentes. Angela Carter desenvolve uma leitura voltada para uma reformulação feminista da forma patriarcal dos contos de fadas tradicionais. Coover, por sua vez, aborda o gênero sob um viés mais psicológico. Pensando no exposto, procura-se neste trabalho, contribuir para o estudo e a reflexão da arte no atual contexto, por meio da análise dos contos escritos por um representativo autor da literatura norte-americana pós-moderna e por uma escritora inglesa, renomada por sua literatura feminista e seu realismo mágico. Interessa ao pesquisador verificar como narrativas clássicas, como os contos de fadas, podem ter influenciado a produção literária contemporânea. O plano de trabalho proposto justifica-se, primeiramente, pela importância da literatura norte-americana e inglesa e mais especificamente, pelo aparecimento de uma nova ficção, que se volta para o passado como forma de entender o presente recuperando narrativas como os contos de fadas tradicionais em novas perspectivas. A importância do estudo em questão é justificada, ainda, pelo desejo de se estudar de maneira mais profunda o conto enquanto gênero narrativo de grande importância para os estudos literários. É válido ressaltar, também, que esta pesquisa visa contribuir para a divulgação da obra de Robert Coover e Angela Carter no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter; Robert Coover; Chapeuzinho Vermelho; releitura; contos de fadas

ABSTRACT

In contemporary times, some authors revisit fairy tales as a way to subvert, transform and reread them in a new perspective with new prospects for more consistent problems with the current society. *The stories The Company of Wolves* and *Grandmother's Nose* from the authors Angela Carter and Robert Coover are reinterpretations of the traditional tale *Little Red Riding Hood*. Although these writers reread the same tale, both have different perspectives. Angela Carter develops a reading facing a feminist reworking of patriarchal form of traditional fairy tales, in the other hand, Coover addresses the genre under a more psychological bias. Thinking about what was said, we look in this work contributing to the study and the art of reflection in the current context by analyzing the written tales by a representative postmodern author of American literature and an English writer, renowned for her feminist literature and its magical realism. Interests the researcher to see how classical narratives, like fairy tales, may have influenced the contemporary literary production. The proposed work plan is justified, first, the importance of American and English literature and, more specifically, the appearance of a new fiction, which turns to the past as a way to understand the present recovering narratives like the traditional fairy tales in new perspectives. The importance of the study in question is justified also by the desire to study more deeply the story as a narrative genre of great importance to literary studies. It is worth nothing that this research aims to contribute to the dissemination of Robert Coover and Angela Carter's work in Brazil.

KEYWORDS: Angela Carter; Robert Coover; Little Red Riding Hood; rereading; fairy tales

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - ANGELA CARTER: A AUTORA	15
1.1 Uma breve biografia de Angela Carter	16
1.2 Angela Carter e suas obras	20
CAPÍTULO 2 - ROBERT COOVER E SUAS OBRAS	32
2.1 Biografia do autor e sua obra	33
CAPÍTULO 3 – INTERTEXTUALIDADE	44
3.1 Um percurso sobre o conceito de intertextualidade	45
CAPÍTULO 4 – O CONTO	54
4.1 Breve consideração sobre o gênero conto	54
4.2 Contos de fadas	59
CAPÍTULO 5 – <i>THE COMPANY OF WOLVES</i>	69
5.1 Uma análise	70
CAPÍTULO 6 – <i>GRANDMOTHER’S NOSE</i>	96
6.1 Uma análise	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

Muito se tem discutido, recentemente, acerca do mundo maravilhoso dos contos infantis, narrativas que não foram esquecidas pelos contadores de histórias e pelos seus ouvintes ao longo do tempo, ao contrário, essas foram passadas de gerações a gerações por meio do trabalho de compilação desses contos por autores diversos.

A partir da escrita, foi possível coligir essas narrativas e produzir diferentes interpretações para os textos de acordo com os novos contextos sociais ao longo da história. Isto é, à medida em que os contos foram sendo compilados e avançaram na barreira do tempo, as histórias, sob novos olhares, em épocas diferentes, foram também se revestindo de novos sentidos, seja por novas interpretações possíveis, ou até mesmo a partir de releituras do texto primeiro, que culminaram em novos textos, dado o trabalho literário realizado por outros escritores.

Na contemporaneidade, houve-se a necessidade de problematizar os contos de fadas clássicos com o intuito de apresentar novas perspectivas da sociedade vigente por meio do trabalho de reescrita, ou seja, trabalho esse que se volta para o passado como forma de entender o presente e de criticá-lo, ampliando a visão do leitor a partir de um novo viés. Nesse sentido, a reescrita pode ser compreendida como um trabalho literário de resgatar e fazer circular os tradicionais contos de fadas, mas problematizando-os tanto a partir da concepção literária de cada autor quanto de acordo com o contexto social em que aquele novo texto, derivado do primeiro, se ancora.

Tendo isso em vista, a presente dissertação busca, além de divulgar a literatura norte-americana e a literatura inglesa, analisar, também, a releitura que esses autores contemporâneos fazem em seus contos *Grandmother's Nose* e *The Company of Wolves*, baseados no conto de fadas clássico *Chapeuzinho Vermelho*, a fim de verificar o papel dessa intertextualidade na escrita contemporânea.

Buscou-se examinar, ainda, em que medida os autores Coover e Carter recuperam e/ou subvertem os contos de fadas tradicionais e os elementos tradicionais da narrativa, além de, obviamente, apontar a contribuição que essa pesquisa propõe, verificando a relevância das novas versões desenvolvidas por esses dois autores para o

leitor e para a literatura contemporânea, da qual ambos fazem parte como um dos principais representantes.

Em outras palavras, pretende-se analisar de que maneira narrativas clássicas, sobretudo os contos de fadas, podem ter influenciado a produção literária contemporânea e como essa produção literária representa, em alguma medida, problemáticas próprias da sociedade atual. A importância do estudo em questão é justificada, ainda, pelo desejo de se estudar de maneira mais profunda o conto enquanto gênero narrativo de fundamental importância para os estudos literários.

Inicialmente, faz-se necessário mencionar que, apesar de esses escritores trabalharem com produções baseadas no mesmo conto, ambos possuem perspectivas distintas. Enquanto Angela Carter desenvolve uma leitura voltada para uma reformulação pós-feminista da forma patriarcal dos contos de fadas tradicionais, Coover, por sua vez, aborda o gênero, aqui no sentido de identidade social, sob um viés mais psicológico.

Diante de tais diferenças, as quais serão aprofundadas na presente dissertação, objetiva-se, também, neste trabalho, contribuir para o estudo e para a reflexão da arte no atual contexto, por meio da análise dos contos escritos por um representativo autor da literatura norte-americana pós-moderna e por uma escritora inglesa, reconhecida por sua literatura feminista e por seu realismo mágico.

A fim de se desenvolverem todos os objetivos pretendidos com este estudo, a presente dissertação está organizada em seis capítulos, distribuídos entre teóricos e analíticos. Mais especificamente, os capítulos que constam neste trabalho são: i) *Angela Carter: a autora*; ii) *Robert Coover e suas obras*; iii) *Intertextualidade*; iv) *o conto*; v) *The Company of Wolves*; e vi) *Grandmother's Nose*.

No capítulo 1, *Angela Carter: a autora*, apresenta-se, tendo como base críticas literárias, uma breve biografia a respeito da autora inglesa, além de aspectos de sua obra e estilo de sua escrita, tais como quais são as suas publicações mais relevantes, entre contos e romances, quais os temas que são comumente abordados em sua escrita, de que maneira a autora constrói as suas narrativas, entre outros. Tais aspectos da obra de

Carter são abordados por diferentes críticos literários, como David Punter, Gina Wisker e Ellen Cronan Rose, tendo sido explorados, conforme será destrinchado, em inúmeras monografias, artigos e conferências acadêmicas.

No capítulo 2, *Robert Coover e suas obras*, disserta-se a respeito do autor em questão e suas obras mais relevantes no campo literário, baseando-se em diferentes teóricos e críticos literários, como Brian Everson, McCaffery, Bernard Gastel e Sylvestre. Apresentam, sobretudo, aspectos biográficos de Coover, além de questões importantes que caracterizam a sua obra, tais como: as temáticas abordadas pelo autor, a sua inserção na brecha entre o realismo e o fantástico, o seu fazer literário que subverte as convenções, o uso inovador das hipermídias, entre outras.

Já no capítulo 3, intitulado *Intertextualidade*, apresenta-se a respeito da autonomia do campo literário, além da origem, da definição e das problematizações em torno do termo “intertextualidade”, baseando-se em críticos e teóricos das áreas da literatura e linguagens, Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Michael Riffaterre, Laurence Jenny, Reis, Gail O’Day, Fairclough, Gerard Genette e Norma Discini. A opção por esse aporte teórico extenso, em que diversos autores causam, em certa medida, um diálogo sobre a ideia de intertextualidade.

No capítulo 4, denominado *O conto*, discorre-se a respeito de questões valiosas que competem a esse gênero narrativo, desde a oralidade até a escrita. Para tanto, as visões de críticos e autores que circulam dentro do campo literário, como Blis Perry, Reid, Magalhães Júnior, Falkner, Cortázar, Charles E. May são cruciais, sobretudo para compreender como este gênero se constituiu e se transformou historicamente dentro da literatura. Há também, neste capítulo, uma seção dedicada somente aos contos de fadas, mais especificamente, como esses textos ultrapassaram a barreira do tempo, passando de geração para geração, em que medida esses se deslocaram do universo dos adultos para ocuparem espaço na literatura infantil, entre outras questões.

Já no capítulo 5, intitulado *The Company of Wolves – uma análise*, apresenta-se um estudo a respeito do conto da autora inglesa, Angela Carter. O conto *The Company of Wolves* é uma releitura do tradicional conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, versão popularizada por Charles Perrault. Conforme será exposto, Carter subverte fortemente o

texto primeiro, dando luz a temas próprios de sua obra, como a hegemonia da ideologia patriarcal, do lugar de desprivilegio da mulher na sociedade, entre outros.

Por fim, no sexto capítulo, denominado *Grandmother's Nose – uma análise*, expõe-se um estudo do conto *Grandmother's Nose*, que também é uma releitura de *Chapeuzinho Vermelho*, mas, neste caso, sob a visão do autor norte-americano, que também subverte totalmente as primeiras versões de *Chapeuzinho*. Neste capítulo, portanto, apresenta-se em que medida Coover também faz uma leitura do conto consagrado por Perrault, trazendo problemáticas mais contemporâneas, de acordo com os temas já delineados em sua obra.

Capítulo 1
ANGELA CARTER: A AUTORA

1.1 Uma breve biografia de Angela Carter

Neste capítulo, apresenta-se uma breve biografia da autora em estudo, bem como alguns aspectos de sua obra, do seu estilo de escrita, quais são as suas publicações mais relevantes, entre outras questões frutíferas à presente dissertação, baseando-se em diversos críticos literários.

A escritora Angela Carter nasceu como Angela Stalker, em 1940, na cidade de Eastbourne, Sussex. Sua família mudou-se para Londres para fugir da Blitz Alemã (campanha de bombardeamentos estratégicos realizada na Segunda Guerra Mundial pela Luftwaffe - a aviação alemã - contra o Reino Unido) e Angela Stalker passou o período da guerra ao lado de sua avó, na cidade de Wath-upon-Deane. Com o fim da guerra, Angela Stalker e sua família retornaram a Londres. Quando Angela completou 18 anos, seu pai, Hugh, que era jornalista, conseguiu um emprego para a filha no jornal *Croydon Advertiser*, na função de jornalista junior. Ainda tendo apenas vinte anos de idade, Angela Stalker casou-se com Paul Carter e mudou-se para Bristol, formando-se, sequentemente, na Universidade de Bristol, em 1965, no curso de Inglês.

Após o casamento, a escritora passou a adotar o nome Angela Carter. Em 1966 publicou o seu primeiro romance, intitulado *Shadow Dance*. Já com seu segundo romance, *The Magic Toyshop*, a autora começou a ganhar diversos prêmios literários, como o de 1967, com a premiação de *John Llewelly Rhys Prize*. Embora Angela Carter tivesse no caminho certo para permanecer no sucesso como romancista, ela decidiu deixar a Grã-Bretanha por completo após a premiação do *Somerset Maugham Award* a ela concedida por seu romance *Several Perceptions*, publicado em 1968.

A sua decisão de mudar-se para o Japão, onde morou durante três anos, fez com que ela se afastasse do cenário literário britânico. Além disso, a escritora teve que lidar com o fracasso do seu casamento. Enquanto morava no Japão, ela escreveu *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, que não obteve uma boa saída de vendas, e *The Passion of New Eve*, publicado em 1977, que vendeu um pouco melhor apenas. Mesmo com tantos obstáculos, Carter permaneceu uma romancista prolífica e ambiciosa. Angela Carter demorou um tempo para recuperar o seu sucesso precoce, já que, quando voltou para Grã-Bretanha, em 1972, a autoria ainda não tinha nenhum editor.

A verdade é que a sua carreira sofreu uma reviravolta apenas nos anos 80, quando a autora publicou seu segundo volume de contos, *The Bloody Chamber*, uma coleção de “contos de fadas subversivamente reescritos, que não atraiu a atenção dos revisores e do leitor geral, mas também iniciaram alguns dos primeiros exames críticos de seu trabalho por críticos feministas”¹ (GAMBLE, 2001, p.7). Com a publicação do seu oitavo romance, *Nights at the Circus*, em 1985, Carter voltou a tomar o seu lugar de escritora de sucesso, estabelecendo-se como uma autora razoavelmente conhecida.

A autora, posteriormente, se estabilizou em *Clapham*, no sul de Londres, com um novo companheiro e um bebê. O seu trabalho começou a ser divulgado nas universidades da América e da Austrália, além de ter se lançado em outras mídias, como é o caso do cinema. O seu conto *The Company of Wolves* inspirou o filme de mesmo nome, dirigido por Neil Jordan, em 1985; *The Magic Toyshop* foi filmado pelos estúdios Granada TV no ano seguinte.

O último trabalho de Carter, o romance *Wise Children*, foi publicado em 1991, apenas alguns meses antes de ela falecer em consequência de um câncer de pulmão. A fama e o reconhecimento real de Angela Carter foram póstumos, como aponta Paul Barker em um artigo publicado em 1995:

Seus livros se esgotam dentro do prazo de três dias após sua morte. Ela se tornou a autora contemporânea mais lida dentro dos campi universitários de Inglês. Sua última história terminou durante o estágio final da sua doença, vendendo 80.000 exemplares de brochura. Ela surgiu. Mas ela está morta. ²(BAKER, 1995, p.14)

Após a sua morte, seu trabalho foi crescendo e se expandindo por meio de críticos pioneiros, como David Punter, Gina Wisker e Ellen Cronan Rose. Seus romances e os estudos sobre eles se propagaram até o início da próxima década, em monografias, artigos e conferências acadêmicas.

¹ subversively rewritten fairy tales, which not attracted the attention of reviewers and the general reader, but also initiated some of the first critical examinations of her work by feminist critics. (GAMBLE, 2001, p.7)

² Her books sell out within three days of her death. She becomes the most read contemporary author on English university campuses. Her last story, finished during her final illness, sells 80,000 copies in paperback. She has arrived. But she is dead. (BAKER, 1995, p.14)

Angela Carter é alvo de estudos críticos, porque seus trabalhos abrem um leque de possibilidades. Além disso, Carter possui uma série de publicações: nove romances, quatro coleções de contos e três volumes de não-ficção, sem mencionar peças para serem reproduzidas por rádio, scripts de filmes, poesias, ficção para crianças e jornalismo. Dentro dessa gama de publicações, seu trabalho ganhou credibilidade dentro das universidades, as quais discutem por meio de disciplinas temas como: teoria literária, estudos de gênero, teoria do cinema, cultura e filosofia.

A escrita de Carter não se resume em quantidade e volume de obras, mas se destaca pela profundidade que os seus trabalhos proporcionam. Além do entretenimento, a escritora prova ter grande intelecto e um grande amor por seus ideais.

Angela Carter sempre se dedicou a transmitir aos leitores que o papel da literatura é de instruir tal como entreter, como ela cita:

Eu coloco tudo em um romance para ser lido – leia da maneira que a alegoria foi concebida para ser lida, da forma que você é colocado para ler *Sir Gawayne and The Green Knight* – em diversos níveis que você conseguir confortavelmente lidar com o tempo. ³(CARTER *apud* GAMBLE, 1984, p.36).

Em qualquer trabalho de crítica relacionado aos textos de Carter encontra-se uma diversidade de material que inspira reflexão, uma vez que suas narrativas geralmente traçam uma enorme variedade de fontes.

Carter escreve formas de ficção que não possuem pudor, mas, além disso, a autora é altamente capaz de fazer referências ao que era considerado alta cultura, como nos explica Gamble (2001):

sua escrita é temperada com alusões às teorias de Mikhail Bakhtin, Jacques Derrida e Michel Foucault, os romances de Dostoiévski e Balzac, o realismo mágico de Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges, tragédias do Jacobino, as peças de Shakespeare, dadaísmo, surrealismo, psicanálise, cinema de Hollywood e cinema europeu experimental, para citar apenas alguns. ⁴ (GAMBLE, 2001, p.9).

³ I do put everything into a novel to be read - read the way allegory was intended to be read, the way you are supposed to read *Sir Gawayne and the Green Knight* - on as many levels as you can comfortably cope with the time. (Quoted in Kohn Haffenden, 'Magical Mannerist', *The Literary Review*, November 1984, pp 34-38 [p.36])

⁴ her writing is peppered with allusions to the theories of Mikhail Bakhtin, Jaques Derrida and Michel Foucault, the novels of Dostoyevsky and Balzac, the magical realism of Gabriel García Márquez and Jorge Luis Borges, Jacobean

Um dos ideais que Carter buscava defender em sua carreira era o fato de romper com a ideia de existir uma cultura superior a outras. A autora era a favor das culturas serem tratadas com o mesmo respeito, de forma igualitária, como ela mesma defende: “eu pretendo considerar todos os aspectos da cultura como vindos do mesmo nível”⁵(CARTER apud GAMBLE, 1984, p.36).

A estratégia que Carter utilizou, buscando unir em seu trabalho uma ecleticidade de gêneros, fontes e formas, lhe proporcionou a oportunidade de colocar em prática discussões, questionamentos e problematizações em torno de crenças consensuais de qualquer tipo ou nível. A sua escrita não é considerada convencional, em razão de ela sempre unir em seus textos o que era considerado velho e novo ou de alto e baixo padrão, tudo isto transportado de maneira grandiosa e em prosa estilizada.

Por inúmeras vezes, Carter foi considerada uma autora de ficção científica, do realismo mágico, de ficção especulativa e da fantasia, mas o verdadeiro objetivo de Carter foi com que, por meio das suas obras carregadas de ficções, seu leitor pudesse ser alertado sobre os reais problemas sociais que o envolvem.

Transcender os tabus, romper com estereótipos, destacar as diferentes identidades, romper com a ideia de existir verdades absolutas e de crenças cristalizadas são tópicos propostos nas obras de Carter. A autora buscava provocar uma reflexão em seus leitores, tendo como objetivo que eles problematizassem, questionassem, debatessem, discutissem, contestassem, ou seja, que praticassem o ato conjunto de pensar e refletir, sempre primando por uma visão crítica. A abordagem que Carter usa em suas histórias é a representação do real.

Um ponto importante que deve ser considerado em sua obra é a relação de Carter com o feminismo. Considerada uma inovadora artística e “desmistificadora”, a escritora aborda a pornografia como forma de protesto, propondo uma libertação dos

tragedies, the plays of Shakespeare, Dadaism, surrealism, psychoanalysis, Hollywood film and experimental European cinema, to name but a very few.

⁵ I do tend to regard all aspects of culture as coming in on the same level (Quoted in Kohn Haffenden, ‘Magical Mannerist’, *The Literary Review*, November 1984, pp 34-38 [p.36])

corpos femininos, o que rompe com as práticas e comportamentos considerados adequados quando o tema era relação sexual. Além disso, ao contrário do movimento feminista dos anos 70, quando muitas das mulheres protestavam e tinham como perspectiva a ideia de que o feminismo era um movimento que pregava o desprezo pelo outro sexo, Carter jamais concordou com essa ideia e isto fica evidente em seus trabalhos.

Autora, jornalista, poetisa, contista, romancista, roteirista e artista inovadora são algumas características de Angela Carter, que deixou sua marca registrada em grandes trabalhos, que repercutem e circulam até os dias atuais, fomentando pesquisa e promovendo debates críticos.

A escritora, como crítica, entende que a função de um estudo crítico não é a de ditar aos leitores como se deve ler, mas sim de abrir um leque de opções e estabelecer diferentes horizontes para esse leitor, como a própria autora defende: “Uma das funções da ficção é tentar apresentar um conjunto de ideias sobre a prosa de ficção, mas, ao mesmo tempo, a ficção deve ter finais abertos; você traz sua própria história e lê-la em seus próprios termos.”.⁶(CARTER *apud* GAMBLE, 1985, p.163).

1.2 Angela Carter e suas obras

Vários autores contribuíram de maneira significativa para a fortuna crítica de Carter. Discute-se, neste trabalho, sobretudo na presente seção, aqueles que mais se destacaram em seus estudos acerca das suas obras mais relevantes e, principalmente, em relação ao livro que contém o conto analisado nesta dissertação.

Lorna Sage (1994) publicou a primeira monografia sobre o trabalho de Carter, assim como a primeira coletânea de ensaios críticos, intitulada como *Flesh and the Mirror: Essays on the Work of Angela Carter*. Sarah Gamble (2001) publicou uma obra acerca de Angela Carter e de seus trabalhos, comentando todos os seus romances publicados, quatro coletâneas de contos *Fireworks* (1974), *The Bloody Chamber* (1979),

⁶ One of the functions of fiction is to try to present a set of ideas on fictional prose, but at the same time, fiction should be open-ended; you bring your own history to it and read it on your own terms. (Quoted in Helen Cagney Watts, ‘An Interview with Angela Carter’, *Bête Noire*, 8 August 1985, pp 161-176 [p163])

Black Venus (1985) e *American Ghosts and World Wonders* (1993), além da obra *The Sadeian Woman* (1979), considerada não ficção.

Gamble inicia o livro com os dados biográficos de Carter e, em seguida, faz um panorama das obras da autora britânica, comentando os temas por ela abordados. A crítica considera seu livro um guia de um leitor à crítica essencial, que traça uma linha de discussão crítica sobre Carter ser uma feminista e uma artista inovadora abordando temas como sexualidade, representação de gênero e intertextualidade. Gamble (2001) observa pertinentemente em quê a escritora britânica em estudo está interessada, ao abordar os temas citados:

Este Guia está preocupado em traçar discussões críticas sobre a Carter como feminista, materialista e inovadora artística. Também visa demonstrar que, embora cada peça de escrita tenha gerado suas próprias áreas de discussão específicas, certos temas correm em torno de críticas, tais como o retrato de Carter em relação a sexualidade, representação de gênero ⁷(GAMBLE, 2001, p.11)

Conforme a escritora em estudo, o movimento feminista, a representação de gênero, a pornografia, as relações políticas impostas socialmente, entre outros elementos, estão presentes em seu trabalho em forma de ficção, mas são assuntos reais que precisam ser problematizados, pois já permaneceram por gerações sendo silenciados. O papel da ficcionista seria, então, questionar tudo o que está acontecendo no mundo por meio das interpretações ficcionais.

Gamble, em seu livro, após oferecer uma visão geral sobre Carter e o tipo de trabalho que ela propõe, passa, então, a detalhar as obras literárias da autora britânica em capítulos, mais precisamente divididos em oito, que possuem como título o próprio nome do romance ou do livro de coletâneas de contos de Carter, podendo conter até mesmo três obras dentro de cada capítulo.

No capítulo inicial, Gamble começa com o primeiro romance publicado por Carter, *Shadow Dance* (1966), e, comenta, ainda, sobre *Several Perceptions* (1968),

⁷ This Guide is concerned with charting critical discussions of Carter as a feminist, as a materialist and as an artistic innovator. It also aims to demonstrate that although each piece of writing has generated its own particular areas of discussion, certain themes run throughout the criticism, such as Carter's portrayal of sexuality, her depiction of gender (GAMBLE, 2001, p.11)

responsável pela premiação *Somerset Maugham Award* e a obra *Love* (1971). A crítica aponta o trabalho de Marc O'Day, que considera esses três romances uma trilogia, a qual este chama de *The Bristol Trilogy*, pois, após se casar, Carter mudou para Bristol e o autor acredita que os romances indicam uma representação real dos anos 60 na cidade em que a própria Carter morou, uma evidência de que seja uma conexão autobiográfica. Marc O'Day acredita que há uma grande semelhança entre os personagens, enredos, o tempo e o espaço nos três romances, mas Lorna Sage adverte:

Marc O'Day intitula *Shadow Dance*, *Several Perceptions*, and *Love* [de Carter] trilogia Bristol e, certamente, agrupar os três romances faz sentido. Eles compartilham um cenário estilizado, mas nenhum ambiente reconhecidamente contemporâneo, eles citam e emprestam e imploram e roubam, eles estão meio apaixonados pela morte, e derivam uma energia indecente a partir das imagens de decadência e tédio e desilusão. Eles são, como O'Day argumenta, em certo sentido, textos realistas - exceto que você tem que lembrar que a realidade foi infiltrada por ficção, de modo que esses romances que a representam têm a densidade extra da ficção ao quadrado.⁸(SAGE, 1994, p.22)

Esse fragmento é importante para mostrar que a autora Angela Carter não é apenas ativista, ou seja, ela realiza um trabalho com a especificidade da literatura. Sage aponta que o que conecta os três primeiros romances de Carter é a ligação deles com o passado com o qual eles jogam de forma subversiva com a fronteira entre a realidade e o processo de ficção.

Carter explora o hibridismo da escrita do gótico e suas capacidades de ambivalência e ambiguidade. Apesar de tantas semelhanças, cada romance possui uma identidade distinta, como por exemplo, o romance *Shadow Dance*, um ermo de violência excessiva, com foco em entropia gótica, ambiguidade sexual e personalidades manipulativas e mascaradas.

Por outro lado, o romance *Several Perceptions* não atribui a mesma tensão de violência e abuso, ao contrário disso, traz certo otimismo ao seu final. Em muitos aspectos, o romance pode ser lido como uma alegoria das liberdades e adversidades dos

⁸ Marc O'Day calls *Shadow Dance*, *Several Perceptions*, and *Love* [Carter's] Bristol trilogy, and certainly grouping the three novels together makes sense. They share a stylised but none the less recognizably contemporary setting, they quote and borrow and beg and steal, they are half in love with death, and derive an indecent energy from the images of decay and boredom and disillusion. They are, as O'Day argues, in a sense realist texts – except that you have to remember that reality has been infiltrated by fiction, so that these novels that represent it have the extra density of fiction squared. (SAGE, 1994, p.22)

anos sessenta. Carter consegue celebrar a época sem reverenciá-la. Por fim, no romance *Love*, Carter rejeita a noção de utopia, o romance relata um mundo sombrio de vitimização sexual. Há uma fixação sexual que leva o romance ao limite extremo do horror.

O segundo capítulo fala sobre o segundo romance de Carter, *The Magic Toyshop* (1967) e o seu primeiro sucesso comercial, sendo premiada com o *John Llewellyn Rhys Memorial Prize*, por ser o romance mais promissor do ano. Nesse romance, Carter usa fortemente a estratégia da intertextualidade, isso inclui uma grande influência do trabalho de Freud em relação à configuração de Édipo e o mito da castração, além de haver elementos do gênero conto de fadas para analisar a feminilidade e a subordinação sexual e social da mulher como construção social. Carter aponta a mulher como uma moeda dentro de uma economia patriarcal.

No terceiro capítulo, o romance comentado é o *Heroes and Villains* (1969), um trabalho com o qual Carter fez questão de mostrar como é realmente um romance gótico, uma obra ostensivamente gótica. *Heroes and Villains* tem como tema central a violência masculina, uma violência especificamente sexual contra as mulheres, no caso, o estupro. Carter, sob esse viés, critica as ideologias patriarcais que conduzem a ações sexuais violentas. O contexto do romance se passa em um mundo pós-holocausto, contendo aspectos futurísticos. O crítico Kaveney (1994) descreve a obra como:

uma versão dos romances pós-apocalípticos da década de cinquenta, em que um romance antigo de declínio da civilização que remonta ao *The Last Man* de Mary Shelley (1826) ou Richard Jefferies *After London* (1885) é misturado com medos específicos que É a nossa própria civilização, cujos destroços distorcidos serão transmitidos entre ruínas radioativas. A Guerra Fria era uma era de ouro para romances sobre as consequências da guerra atômica e outros colapsos, tanto dentro como fora do mundo FC [ficção científica]; Pode-se simplificar demais esta questão, mas os exemplos ingleses tendem a ser sobre o retorno a uma existência pastoral mais segura, "de volta, além da terra do nosso pai"; Enquanto os exemplos americanos tendem a ser muito mais sobre uma continuação da legitimidade – *A Canticle for Leibowitz* (1960), com seus monges fazendo cópias iluminadas de esquemas eletrônicos, é o protótipo óbvio. É quase certo se Carter realmente havia lido muito esse material, ou o absorvia

como o ar que depois expunha: *Heroes e Villain* é um livro que participa desses debates.⁹ (KAVENEY, 1994, p. 176)

O romance *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) e a coleção de contos *Fireworks* (1974) fazem parte do quarto capítulo, essas produções foram publicadas quando Carter estava no Japão, críticos como Linden Peach argumentam que o “Japão não apenas forneceu ... [a Carter] novas ideias, mas confirmou a forma com que ela estava se desenvolvendo”¹⁰(PEACH, 1998, p. 21-22); Gamble confirma essa afirmação comentando sobre a coleção *Firework*:

Fornece excelentes exemplos introdutórios da forma como as técnicas narrativas de Carter, nunca iniciou tão diretamente, tornaram-se mais intrinsecamente auto-referenciais em termos de forma e conteúdo. Nesses contos, ela desafia seus leitores com retratos de violência e desejo que chocam e perturbam e que intensificam seus afetos ao pressionar os limites da representação narrativa convencional. A coleção consiste em narrativa de primeira pessoa ambientada no Japão intercalada com fantasias surrealistas, na qual a resposta de Carter aos “holocaustos bizarros líricos” da pornografia japonesa é exibida dramaticamente em representações evocativas de incesto, sadismo e dominação sexual. Tomado como um todo, essa é uma coleção inteira de contos de registro turístico, registros de uma viagem não apenas em outra cultura, mas também na paisagem escura e perigosa do tabu.¹¹ (GAMBLE, 1997, p.104)

O romance *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* não obteve o mesmo sucesso que os romances anteriores de Carter e permanece sendo o trabalho menos popular entre eles. É um livro intelectual com aparente simplicidade de estrutura,

⁹ a version of the post-apocalyptic novels of the fifties, in which an older sort of decline-of-civilisation novel which goes back to Mary Shelley’s *The Last Man* (1826) or Richard Jefferies’s *After London* (1885) is blended with specific fears that it is our own civilization whose distorted tatters will be handed down among radioactive ruins. The Cold War were a golden age for novels about aftermath of atomic war and other collapses, both inside and outside the SF [science-fiction] world; one can oversimplify this issue, but English examples tended to be about return to a safer pastoral existence, ‘back, beyond our father’s land’; while American examples tended to be far more about a continuation of legitimacy – Walter Miller’s *A Canticle for Leibowitz* (1960), with its monks making illuminated copies of electronic schematics, is the obvious prototype.

It is almost beside the point whether Carter had actually read much of this material, or absorbed it as the air which one then breathed: *Heroes and Villain* is a book which participates in these debates. (KAVENEY, 1994, p. 176)

¹⁰ “Japan did not simply provide ... [Carter] with new ideas, but confirmed her in the way in which she was developing” (PEACH, 1998, p. 21-22)

¹¹ Provides excellent introductory examples of the way in which Carter’s narrative techniques, never straightforward to begin with, became more intricately self-referential in terms of both form and content. In these short stories, she challenges her readers with portrayals of violence and desire which shock and disturb, and which intensify their affects by pushing against the boundaries of conventional narratives representation. The collection consists of first-person narrative set in Japan interspersed with surreal fantasies, in which Carter’s response to the “lyrical bizarre holocausts” of Japanese pornography is dramatically displayed in evocative depictions of incest, sadism and sexual domination. Taken as a whole, this is an entire collection of traveller’s tales, records of a journey not just into another culture, but also into the dark and dangerous landscape of taboo. (GAMBLE, 1997, p.104)

possui erotismo, imagens cinéticas, trabalha com a metaficção historiográfica, aponta aspectos de uma sociedade do espetáculo, aborda uma imaginação surrealista, e um engajamento óbvio no feminismo por parte de Carter, já que ela aponta uma crítica em relação à dominação sexual.

Um debate importante que os críticos fazem desse romance é sobre a pornografia, pois Carter, como autora feminina, apropria-se da voz e da consciência do seu personagem masculino para expor como ele agiria para capturar e prender uma mulher, usando a imaginação masculina obviamente. Assim, alguns críticos, como Sally Robinson, acham que a tentativa de Carter em tratar a pornografia foi frustrada, pois ela acredita que com a inversão destes papéis (uma autora feminina se expressando em uma voz masculina), ou seja, a técnica do ventriloquismo não cria apenas a pornografia, mas uma versão sádica dela.

Por outro lado, a crítica Linden Peach acredita que a pornografia no romance não é problemática, já que a intenção da Carter é desconstrutivista. Assim, Carter vai caminhando para se engajar na radical e perturbadora investigação de identidades de gênero, como é o caso do romance *The Passion of New Eve* (1977), que compõe o quinto capítulo.

Gamble (2001) descreve o romance *The Passion of New Eve* da seguinte maneira:

Retratos radicais de feminilidade e masculinidade, uma evocação do escabroso, paisagem surreal, e o enfraquecimento persistente da perspectiva da narrativa e a causalidade de vinculá-la a muitas teorias que atualmente estão na moda, que têm a ver com sexo, transgênero, tecnologia e pós-moderno.¹² (GAMBLE, 2001, p.88)

A crítica do romance é baseada no determinismo do gênero, ou seja, na crença de que a identidade é inescapavelmente dependente do sexo, sendo que Carter procura analisar a masculinidade e a feminilidade de forma equânime. Rachel Blau DuPlessis afirma que *The Passion of New Eve* é um exemplo claro da prática de escrita feminista, pois,

¹² Its radical portrayals of femininity and masculinity, its evocation of lurid, surreal landscape, and its persistent undermining of narrative perspective and causality link it to many currently fashionable theories to do with gender, transgender, technology and the postmodern. (GAMBLE, 2001, p.88)

Pode-se afirmar que qualquer prática cultural feminina que faz o "processo de produção de significado" em si "o local da luta" pode ser considerado feminista. Estes autores são "feministas", porque eles constroem uma variedade de estratégias de oposição à representação de instituições de gênero na narrativa. Um escritor expressa discordância de uma formação ideológica, atacando elementos da narrativa que se repetem, sustentam ou incorporam os valores e atitudes em questão. Então, depois de quebrar a sentença, uma ruptura com a internalização das autoridades e vozes de dominação, a escritora vai criar esta ruptura cada vez mais longe ... quebrando a sequência - a ordem do esperado.¹³ (DUPLESSIS, 1985, p.34)

O romance desafia o seu leitor, porque exige identificar onde as rupturas acontecem, aquelas que o centro não consegue mais suportar, e onde as formações ideológicas estão presentes na narrativa.

O capítulo subsequente explora duas obras, *The Sadeian Woman* (1979) e *The Bloody Chamber* (1979), destacando a segunda obra, pois é nesta coleção de contos de fadas revisionistas que possui o conto *The Company of Wolves*, que será analisado posteriormente nesta dissertação. Lembrando que é nessa mesma obra que Carter conseguiu aumentar o público de leitores e críticos. Além de ser a obra que trouxe o maior número de seguidores para a crítica do seu trabalho, ela ainda permanece como a obra mais trabalhada e debatida de Angela Carter.

As subversões dos contos são completamente intencionais, porque a autora realmente queria captar a atenção dos leitores para uma realidade muitas vezes desagradável que esteve presente na base das histórias de tantas famílias. Sobre tal questão, Carter comenta:

Os contos em meu volume de *The Bloody Chamber* fazem parte da história oral da Europa, mas o que aconteceu é que essas histórias foram para o berçário burguês e, portanto, perderam suas origens. É importante lembrar que muitos contos populares não foram registrados, mas passados de geração em geração por pessoas que estavam em sua maioria analfabetos. Esses contos, sobretudo muitos contos de fadas franceses, realmente gravavam instâncias da vida camponesa cotidiana no século XVII. Muitas pessoas estão horrorizadas com os contos de fadas dos Irmãos Grimm, por causa dos

¹³One may assert that any female cultural practice that makes the 'meaning production process' itself 'the site of struggle' may be considered feminist. These authors are 'feminist' because they construct a variety of oppositional strategies to the depiction of gender institutions in narrative. A writer expresses dissent from an ideological formation by attacking elements of narrative that repeat, sustain or embody the values and attitudes in question. So after breaking the sentence, a rupture with internalization of the authorities and voices of dominance, the woman writer will create that further rupture ... breaking the sequence – the expected order. (DUPLESSIS, 1985, p.34)

acontecimentos horríveis que ocorrem em algumas dessas histórias. Mas, em 'Hop o' my thumb', por exemplo, a mãe envia seus filhos para a floresta para morrer de fome, não porque ela é intrinsecamente má, mas porque ela não quer vê-los morrer de fome na sua frente. Este tipo de coisa aconteceu! Então, eu suponho que o que me interessa é a forma como esses contos de fadas e folclore são métodos de produção de sentidos e certas ocorrências de uma forma imaginativa particular.¹⁴(CARTER *apud* GAMBLE, 1985, p.170)

Carter queria trazer os contos de fadas de volta para demonstrar como eles poderiam ser usados para explorar condições reais do cotidiano, assim como os contos foram um dia. Mas, ela vai além, a autora tira a crueldade masculina, já que no medievo a mulher e a criança eram apenas objeto. No conto de Carter, o lobisomem é um homem assumidamente erótico, tanto que aceita, gosta e não julga o erotismo de Chapeuzinho. A morte da avó é a morte da tradição medieval e a ausência do pai é a ausência do autoritarismo machista. Há uma parceria entre lobisomem e Chapeuzinho Vermelho. A menina não está com medo do erotismo, muito pelo contrário. Além disso, o lobisomem não a julga por isso, e sim o oposto, pois a deseja e a admira mais.

The Bloody Chamber chamou muito a atenção dos críticos e foi alvo de muitos trabalhos publicados por abordar a questão de gênero, relacionando-a à sexualidade, ao desejo e à pornografia. Muitos autores a condenaram, afirmando que a escritora não conseguiu atingir o seu objetivo neste livro, mas que reforçou o patriarcado usando os contos de fadas, como aborda a autora Patricia Dunker, que comenta sobre o erotismo dos contos:

As histórias de Carter são, supostamente, celebrações de desejo erótico. Mas a sexualidade masculina há muito tempo, muito tenazmente ligada ao poder e à posse, à captura, à ruptura e à apropriação das mulheres. As correntes explicitamente eróticas em seus contos refletem essas realidades. A pornografia, ou seja, a representação de material sexualmente aberto com a intenção de

¹⁴ The tales in my volume *The Bloody Chamber* are part of the oral history of Europe, but what has happened is that these stories have gone into the bourgeois nursery and therefore lost their origins. It's important to remember that many folk tales were never written down, but passed from generation to generation by people who were mostly illiterate. These tales, especially many French fairy tales, actually recorded instances of everyday present life in the seventeenth century. Many people are horrified by the fairy tales of the Grimm Brothers, because of the hideous events which occur in some of these stories. But in 'Hop o' my thumb', for example, the mother sends her children out into the forest to starve, not because she is intrinsically evil, but because she does not want to watch them die of hunger in front of her eyes. These sort of things did happen! So I suppose that what interests me is the way in which these fairy tales and folklore are methods of making sense of events and certain occurrences in a particular imaginative way. (Quoted in Helen Cagney Watts. 'An Interview with Angela Carter', *Bête Noire*, 8 August 1985, pp 161-176 [p.170])

despertar desejo prurido, vicário, usa a linguagem da sexualidade masculina. Mesmo o equivalente feminino de pornografia suave, romances românticos e "estripes de corpete", tudo está em conformidade com reconhecidas fantasias masculinas de dominação, submissão e posse. As feministas heterossexuais ainda não inventaram uma linguagem alternativa, antissexista do erótico. Carter prevê a sensualidade das mulheres simplesmente como uma resposta à excitação masculina. Ela não tem nenhuma concepção da sexualidade das mulheres como desejo autônomo. ¹⁵(DUNCKER, 1984, p.7)

Mesmo com autores como Dunker, há críticos que acreditam na releitura positiva desses contos de fadas criados por Carter, como por exemplo, a autora Lucie Armitt, ao apontar que a escolha da forma e da estrutura do livro *Bloody Chamber* contribui para uma reorientação ideológica dos contos de fadas da antiguidade, além de provocar uma nova leitura anticonvencional da liberdade dos prazeres femininos. A autora ainda acrescenta que os contos de fadas são leituras que existem para ser uma literatura de consolo, como é a ideia de Bruno Battelheim:

Tolkien descreve as facetas que são necessárias num bom conto de fadas, tais como fantasia, recuperação, escape, e consolo - recuperação de um desespero profundo, escape de algum grande perigo, mas, acima de tudo, consolo. (BETTELHEIM, 2002, p. 157)

O que acontece, então, quando os contos de fadas não trazem esse consolo, como é caso dos contos de Carter? Limitar os contos de fadas a um gênero que apenas traz um histórico de consolo, que na verdade é apenas um disfarce do mundo real, estaria-se limitando e fechando este gênero para outras interpretações. Portanto, se Dunker afirma que o tema sexualidade nos contos de Carter é problemático, a estratégia que a autora usa em seus contos de fadas é mais problemática ainda, já que a autora em questão abre um leque de outros significados para esses contos de fadas revisionistas, não focando em consolar seus leitores, mas revelando novas imagens de situações e de identidades existentes na sociedade que foram silenciadas por tanto tempo.

¹⁵ Carter's tales are, supposedly, celebrations of erotic desire. But male sexuality has too long, too tenaciously been linked with power and possession, the capture, breaking and ownership of women. The explicitly erotic currents in her tales mirror these realities. Pornography, that is, the representation of overtly sexual material with the intention to arouse prurient, vicarious desire, uses the language of male sexuality. Even the women's equivalent of soft porn, romance novels and 'bodice-rippers', all conform to recognizably male fantasies of domination, submission and possession. Heterosexual feminists have not yet invented an alternative, anti-sexist language of the erotic. Carter envisages women's sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women's sexuality as autonomous desire. (DUNCKER, 1984, p.7)

Por outro lado, *The Sadeian Woman*, não considerado um livro de ficção, mas um texto acaloradamente debatido dentre os trabalhos de Carter, foi fruto de influências de autores como Michel Foucault e pela sua fascinação por Marquês de Sade. A ideia de Carter, ao usar a pornografia, era a de criticar os recorrentes relacionamentos entre os sexos, isto é, romper com os estereótipos estáticos que definiam uma mulher. Nesse livro, Carter explora o fato de que a mulher que se identificava como vítima da opressão patriarcal era claramente fora de moda em meados da década de 1970. A autora reprovava a ideia de que a maternidade seja algo obrigatório, contrariando as teorias psicanalíticas de revisão das feministas francesas, especialmente Hélène Cixous e Julia Kristeva, cujas obras, durante os anos 1970, apresentavam a maternidade e o corpo materno com um significado crucial.

No sétimo capítulo, Gamble (2001) comenta o romance *Nights at the Circus* (1984) e o livro de contos *Black Venus* (1985). O romance foi o que fez mais sucesso comercial da carreira de Carter e protestos foram feitos quando o livro não apareceu na lista de 1984 no *Booker Prize*, mas venceu o *prêmio James Tait Black Memorial Prize* por ser o melhor romance daquele ano. Nesse romance, a escritora retrata temas relacionados à libertação e à mudança na organização do mundo pessoal e na formação social.

A desconstrução da feminilidade e da masculinidade é explorada e se retomam as mudanças dos pensamentos feministas contemporâneos na perspectiva de colocar a mulher cada vez mais no centro. Há uma reavaliação da experiência feminina e surge uma contracultura feminina, que é celebrada. As imagens representadas por Carter nesse livro são de libertação e de renascimento, o que possibilita uma interpretação aos seus leitores sobre uma possibilidade de transformação não apenas no comportamento, nos papéis, mas também na política e na economia.

Black Venus é outra estratégia que Carter usa para ilustrar a ideia de mudança dentro do contexto histórico negado às mulheres em seu papel tradicional estático dentro da função histórica dos homens. A ideia do título, *Black Venus*, pode ser interpretada através da cor, que por ser preta dialoga com a ideia de subverter o racismo. Além disso, também pode ser pensada a simbologia de Vênus, que carrega o significado da mitologia da deusa do amor com características como beleza e pureza, mas também na

literatura tem como interpretação a sedução indecente e volúpia, auto-absorção feminina narcisista e uma variedade de outras versões que denigrem a mulher. Por isso, Carter escolheu como contexto para esse livro os pressupostos colonialistas que, a partir destes, revela-se muito sobre as percepções coloniais de raça e de gênero.

E por fim, no último capítulo da obra de Gamble, pode-se observar algumas ponderações sobre o último romance de Carter, *Wise Children* (1991), que foi recebido pelo público com muito entusiasmo e muitas expectativas. Uma obra narrada em primeira pessoa com muito bom humor, que revela tópicos como teatro, família e lugares múltiplos. Considerada uma novela Shakespeariana, a escritora propõe-se a questionar temas como o gênero e a geração familiar. A ordem patriarcal é sistematicamente e completamente desconstruída nesse romance. Para sintetizar a obra, Gamble (2001) afirma que:

Wise Children entrelaça duas vertentes opostas: de um lado, comédia, ilegitimidade, o feminino e o carnavalesco; por outro, a tragédia, a legitimidade, o masculino e uma história pontuada pela guerra. Dada a existência dessas oposições, seria obviamente possível argumentar que o romance realiza uma subversão feminista, carnavalesca da ordem simbólica do patriarcado.¹⁶ (GAMBLE, 2001, p 179)

A coleção de contos *American Ghosts and Old World Wonders*, que também está presente no oitavo capítulo, foi publicada após a morte de Carter. O livro é dividido em duas partes: a primeira parte ilustra o interesse por parte de Carter sobre a América e sua história pós-colonial e, a segunda parte, mostra o retorno à Europa para discutir, mais uma vez, contos de fadas. Entre as duas partes do livro, há contos relacionados à rejeição puritana do paganismo e um conto que fala a respeito da origem do Natal. Em geral, a coleção aponta para uma visão interessante entre a relação do antigo e do novo mundo, entre o percurso que tomaram e a diferença na escala da história de ambos.

¹⁶ *Wise Children* as interweaving two opposing strands: on the one hand, comedy, illegitimacy, the feminine and the carnivalesque; on the other, tragedy, legitimacy, the masculine and a history punctuated by war. Given the existence of these oppositions, it would obviously be possible to argue that the novel accomplishes a feminist, carnivalesque subversion of the symbolic order of patriarchy. (GAMBLE, 2001, p 179)

A seguir, apresenta-se, assim como foi feito com Angela Carter, um percurso biográfico e da obra de Robert Coover, autor que, juntamente com a escritora inglesa, é peça central da presente dissertação.

Capítulo 2

ROBERT COOVER E SUAS OBRAS

2.1 Biografia do autor e sua obra

Vários autores contribuíram, de maneira significativa, para a fortuna crítica de Coover. Apresentam-se, neste trabalho, aqueles que mais se destacaram em seus estudos acerca das obras mais relevantes deste escritor. Ademais, também expõe-se a respeito de aspectos da biografia de Coover que serão relevantes para o encaminhar do presente estudo.

O autor Brian Evenson (2003) publicou a obra mais completa acerca dos trabalhos de Robert Coover, comentando desde as primeiras publicações até o livro *The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut*, em 2002. Entretanto, no livro *Understandig Robert Coover* (2003) faltaram as análises das três últimas obras publicadas por Coover posteriores à publicação de Evenson: *Stepmother* (2004), *A Child Again* (2005) e *Noir* (2010). Por esse motivo, mobiliza-se o crítico Bernard Gastel (2007) e a tese de Sylvestre (2008) a fim de comentar a respeito desses últimos trabalhos, principalmente a obra *A Child Again*, que é a que compõe o conto que será analisado nesta dissertação.

Robert Coover nasceu em 4 de fevereiro de 1932, em *Charles City*, Iowa. Aos nove anos de idade mudou-se com a família para Indiana. Na juventude, renunciou à religião e mudou-se para Illions. O escritor norte-americano estudou na Southern Illions University, passando depois pela Indiana University, onde recebeu o título de Barchelor of Arts, em 1953, em Slavic Studies. Ele serviu o exército durante a guerra da Coreia, no período entre 1953 a 1957, passando a maior parte do seu tempo na Europa. Foi no Velho Continente que Coover conheceu Marie del Pilar Sans-Mallafré, durante um tour pelo Mediterrâneo e casou-se com ela no ano de 1959.

A carreira literária de Coover começou com a publicação de *One Summer in Spain*, em 1960, uma série de cinco poemas que teve baixa repercussão. Nos anos seguintes, o escritor publicou diversas histórias na revista *The Evergreen Review*, do editor Barney's Rosset, da Groove Press, que era considerada uma das principais revistas da época em veicular a ficção experimental americana.

A mais notável estória de Coover desse período foi *The Second Son*, publicada no ano de 1963. Esta obra, posteriormente, serviu como base para um dos capítulos do seu segundo romance, *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.*

Em 1966, um ano após receber seu título de Mestre na Universidade de Chicago, Coover publicou seu primeiro texto mais longo: *The Origin of the Brunists*. Nesse trabalho, o escritor explorou a criação de cultos religiosos e revelou a sua obsessão pela religião, narrando a história de pessoas ansiosas para encontrar o sentido de suas vidas. Por meio do viés religioso, o autor relata a religiosidade fanática dos cultos e a loucura desses cidadãos considerados pela sociedade e pelas instituições como pessoas “normais”. Por essa publicação, Coover recebeu o prêmio *William Faulkner Award*.

Coover também lecionou em duas universidades de 1966 a 1968. Em 1968, publicou o seu segundo romance: *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.*, que, do mesmo modo como o romance anterior, fazia críticas à religião. Coover nessa obra buscou mostrar como a criação pode superar o seu criador, trabalhando o sutil limite entre a vida real e o imaginário.

Outro trabalho que envolveu mitos religiosos é *The Brother*, que reconta a história judaico-cristã conhecida como *A Arca de Noé*. Coover mostra o ponto de vista daqueles que não sobreviveram ao célebre dilúvio, ao contrário da história tradicional que relata a perspectiva daqueles que sobreviveram.

Religião é um tema muito abordado nos romances de Coover e vai repercutir em muitos de seus trabalhos posteriores. O autor em estudo cria uma mistura entre o realismo e o fantástico, de uma forma que isso se torna uma marca registrada do autor.

Coover permite que suas narrativas proporcionem ao seu leitor uma variedade de pontos de vista distintos. Evenson (2003) considera Coover um dos mais notáveis representantes da literatura pós-moderna e metaficcional. Em suas palavras:

Robert Coover teve, e continua a ter, um impacto importante na forma da ficção americana. Visto como um inovador na década de 1960 e 1970, Coover influenciou profundamente escritores como Steven Millhauser, David Eggers, Jonathan Lethem, Rick Moody, Ken Kalfus e R.M. Berry, e é um dos principais motivadores para tornar possível

o ressurgimento da ficção em causa formal no capital tardio e início do séculos XX. ¹ (EVENSON, 2003, p.1)

Coover é um escritor que sentia a necessidade de desafiar as convenções literárias de seu tempo. O escritor, em sua obra, buscou a originalidade, como aponta o autor McCaffery ²(1982) a seu respeito: “é um escritor inovador de curta ficção, um estrategista metafictional brilhante, um escritor com grande percepção e coragem para seguir uma visão de originalidade surpreendente”. Coover desenvolve suas ficções fora do aspecto familiar, de padrões clichês e de estereótipos. Estes são temas que o autor procura enfraquecer por meio do trabalho com a paródia e com a ironia.

Além dessas duas estratégias, o escritor tem trabalhado com a hipermídia, ou seja, com ficções compostas com o uso do computador, combinando texto, som e imagem, que permitem aos leitores moverem a história de diversas maneiras. Nesse sentido, Coover foi pioneiro, já que fundou o programa de hipertexto da Brown University, que preparava escritores para essa nova forma de texto.

Conforme Coover, a ficção é única maneira de organizar e lidar com o mundo – e essa ficção deve ser apreciada por sua beleza e habilidade de gerar novas possibilidades. Coover utiliza como ferramenta temas literários familiares, tais como: contos de fadas; histórias bíblicas; lendas; estereótipos culturais; a linha tênue entre realidade e ficção; além da formação das comunidades, isto é, como as histórias contadas podem se tornar significativas através do modo como foram construídas e repassadas para a sociedade, manipulando, deste modo, as expectativas do leitor e tornando o que é da ordem do familiar algo completamente diferente e surpreendente.

Esses temas podem se relacionar dentro de uma obra. Subverter algo que está pré-estabelecido é uma maneira de ampliar a imaginação e o olhar sobre esses temas que há tanto tempo têm sido tão previsíveis. Segundo Evenson³ (2003, p. 4) a maior

¹ Robert Coover has had, and continues to have, a major impact in the shape of American fiction. Seen as an innovator in the 1960s and 1970s, Coover has profoundly influenced writers such as Steven Millhauser, David Eggers, Jonathan Lethem, Rick Moody, Ken Kalfus and R.M. Berry, and is one of the major forces to make possible the resurgence of formally concerned fiction in the late twentieth and early twenty-first centuries. (EVENSON, 2003, p.1)

² is a great innovative writer of short fiction, a brilliant metafictional strategist, a writer with the grasp to perceive and courage to follow a vision of astounding originality (McCAFFERY, 1982, xii)

³ (...) to break up the tired myths, the conventional ways of putting stories together, so as to revitalize literature, making it relevant to the complexities and difficulties of modern life. (EVENSON, 2003, p. 4)

preocupação de Coover em relação à relevância de seu trabalho é: “(...) romper com os mitos maçantes, as formas convencionais de colocar histórias em conjunto, de modo a revitalizar a literatura, tornando-se relevante para as complexidades e dificuldades da vida moderna.”

No ano de 1969, Coover publicou o livro *Pricksongs and Descants*, uma coletânea de contos variados que revisam os contos de fadas, situações cotidianas da contemporaneidade, a sexualidade, além de histórias metaficcionais que exploram a natureza da ficção e sua relação com a realidade. Cope ⁴(1989, p. 12) afirma que esse livro “parece constituir um estudo de base própria, porque é um livro de ficção que é sobre o processo da vida, de geração literária tanto quanto da psiquê histórica”.

Essa coletânea pode ser dividida em 4 partes, a primeira: *The Door: A Prologue of Sorts*, a segunda parte é composta por três histórias: *The Magic Poker*, *Morris in Chains* e *The Gingerbread House*, a terceira parte inclui *Seven Exemplary Fictions* e *The Science Lens* e, por fim, a quarta parte é composta pelas últimas peças da coleção, exceto *The Sentient Lens*. Evenson descreve a obra como um todo da seguinte forma:

[...] uma ampla gama de estilos, apenas do tipo mais realista da narrativa que está sendo excluído . Alguns dos contos reorganizam a ordem da narrativa, alguns se recusam a dar a satisfação da narrativa que os leitores têm esperado, alguns fornecem o material para várias versões mutuamente exclusivas, diferentes da mesma história básica, recusando-se a escolher entre eles. Alguns começam em uma veia inicialmente realista e, em seguida, tornam-se estranhos ou absurdos, a história se torna algo diferente do que o seu início sugeriu. Alguns outros contam histórias familiares da bíblia, contos de fadas e mitos, mas contam a partir de uma perspectiva que os desfamiliarizam, fazendo com que os leitores os questionem de uma maneira que não tinham feito anteriormente. ⁵(EVENSON, 2003, p.17)

The Door: a Prologue of Sorts mostra diferentes personagens dos contos de fadas, entretanto, interligados após eles terem passado por uma miríade de decepções.

⁴ seems to constitute its own source study, because it is a book of fiction that is about the process of life-giving, of generation in literary as much as in psych historic (COPE, 1989, p.12)

⁵ [...] in a wide range of styles, only the most realistic sort of storytelling being excluded. Some of the pieces rearrange the order of the narrative, some refuse to give the narrative satisfaction that readers have come to expect, some provide the material for several different mutually exclusive versions of the same basic story, refusing to choose between them. Some begin in an initially realistic vein and then turn odd or absurd, the story becoming something other than what its beginning has suggested. A few others tell familiar bible stories, fairy tales, and myths, but tell them from a perspective that defamiliarizes them, that causes readers to question them in a way they haven't before. (EVENSON, 2003, p.17)

Coover aponta falhas nos contos de fadas originais, estendendo-os para além dos seus finais.

Nesse sentido, Cope (1986, p.11) analisa *The Door: a Prologue of Sorts*, e afirma que se trata de uma nova era da ficção que recupera mitos familiares ou formas históricas para combater seus próprios conteúdos, conduzindo o leitor ao real, desmistificando, descobrindo a mágica e levando esse leitor a buscar a maturidade.

No entanto, essa ideia de Cope (1986) seria a de retirar o mágico da literatura, levando o texto para uma abordagem hiperrealista, e essa não é a intenção de Coover quando retoma os contos de fadas e os mitos, como esclarece Evenson:

[...] Deixaram de oferecer aos adultos as consolações simples que oferecem às crianças. Coover está convidando os leitores a olhar para as rachaduras e falhas em seus contos e mitos não examinados. Ao fazer isso, eles descobrem idéias e momentos mais importantes e mais relevantes para a sua existência atual. Ele não quer que as pessoas abandonem esses mitos, mas que procurem maneiras de transformá-las, desmontá-las e revitalizá-las ⁶(EVENSON, 2003, p. 55)

The Magic Poker é uma história que faz alusão a Shakespeare, mais especificamente, à obra *The Tempest*. A influência se dá, sobretudo, em decorrência ao texto dramático e alguns aspectos genéricos sobre histórias de fantasmas.

Morris in Chains, Coover fala sobre a existência de algo insano sobre alguém que nega o sexual e a criatividade a favor do sistema. O escritor busca demonstrar a luta do personagem Morris frente às adversidades quando ele se opõe ao Estado.

Já *The Gingerbread House* mostra o sexo como algo essencial para a entrada na vida adulta. Conforme aponta Evenson (2003, p. 61), o autor afirma também que há uma complexa ligação entre sexo, morte e a chegada da idade adulta e do envelhecimento. O autor em questão aponta uma combinação do sexo com o presságio da morte, além da combinação do prazer e da dor.

⁶ [...] no longer offer adults the simple consolations they offer to children. Coover is inviting readers to look at the cracks and fault lines in their unexamined tales and myths. By doing so, they uncover ideas and moments more important and more relevant to their current existence. He does not want people so much to abandon these myths as to look for ways to transform them, take them apart, and revitalize them (EVENSON, 2003, p. 55).

Seven Exemplary Fictions e *The Science Lens* são as histórias mais antigas da coleção e subvertem as ideias literárias padronizadas a respeito do que significa ser humano, uma quebra nas expectativas do leitor tradicional de como uma história deve ser construída. Exemplos claros desse tipo de subversão, feitas por Coover em histórias preexistentes tradicionais, são as histórias *J's Marriage* e *The Brother*.

A história *The Babysitter* foi o único trabalho de Coover que virou filme, mas o autor em estudo escreveu, dirigiu e produziu também o filme *On a Confrontation at Iowa City*, um documentário situado apenas em Iowa. Esses trabalhos ocorreram no mesmo ano da publicação de *Pricksongs and Descants*.

No ano de 1972, Coover, além de escritor de ficção, era também um grande dramaturgo. Neste período, o autor publicou *A Theological Position*, uma coleção de 4 peças e uma delas, intitulada *The Kid*, no ano de 1972, foi premiada com três *Obie Awards*.

O romance *The Public Burning*, um dos trabalhos mais ambiciosos de Coover, ficou pronto para ser publicado no ano de 1976, mas o romance apenas foi publicado em 1977, após três anos de busca por editoras. O romance é uma recriação ficcional do papel de Richard Nixon nos três dias fatais em 1953, que culminaram na execução dos supostos espiões Julius e Ethel Rosenberg. Nixon é o vilão do regime governamental e não escapa das consequências da implacável guerra fria junto com Betty Crocker, Joe McCarthy, Marx, Walter Winchell e o tio Sam. Até mesmo a *Time Magazine* está envolvida nessa história.

Sobre esse romance, Evenson aponta que

o livro parecia extremamente relevante para a política contemporânea, apesar de se preocupar com um evento histórico algumas décadas distante. Não é uma representação realista: o julgamento Rosenberg torna-se uma espécie de carnaval, Coover mistura fatos históricos com a fantasia que serve para criar um livro de uma só vez aproximadamente historicamente exato e mítico no escopo.
⁷(EVENSON, 2003, p.5)

⁷ the book seemed remarkably relevant to contemporary politics despite being concerned with an historical event a few decades distant. It is not a realistic depiction: the Rosenberg trial becomes a sort of carnival, Coover mixing

Após a publicação de *The Public Burning*, o autor norte-americano ficou quase dez anos sem lançar um novo trabalho. Durante esse período, escreveu apenas alguns contos publicados individualmente em pequenas editoras, como *The Hair o' the Chine*, *Charlie in the House of Rue* e *After Lazarius*, por exemplo. E no ano de 1980, o escritor publicou uma curta novela nomeada *A Political Fable*, criticando a política e mostrando como ela manipula as pessoas.

Em 1981, Coover publicou *Spanking the Maid*, com o estilo de literatura pornográfica através de uma história sobre uma empregada e seu patrão e, em seguida, veio a publicação de *In Bed One Night* e *Other Brief Encounters* (1982), ambos livros de contos com destaque para *Beginnings*, que foi escrito com linhas poéticas.

Em 1986, Coover publicou o romance *Gerald's Party*, que faz uma paródia do gênero das histórias de detetive, uma vez que o escritor mostra como os convidados e os policiais lidam de maneira absurda com o fato de ter ocorrido um assassinato no meio de uma festa e todos darem continuidade à festividade, como se o assassinato fosse algo irrelevante diante de toda a diversão.

Coover trabalhou com a arte cinematográfica ao publicar o romance curto *Whatever Happened to Glummy Gus of the Chicago Bears* e uma coletânea de histórias relacionada ao cinema, intitulada *Night at the Movies* ou, *You Must Remember This*. O autor em estudo criou algo estranho e inusitado, ao cruzar diferentes filmes dentro de diferentes gêneros.

O livro *Pinocchio in Venice* foi publicado em 1991 e o autor reconta *As Aventuras de Pinocchio* de C.Collodi, sem transparecer “aspectos de Disney” à história de Pinocchio. Sobre essa obra, Evenson comenta que “à medida que progride [o livro], torna-se uma discussão filosófica complexa e intrigante de questões como a natureza do ser, a relação do ser com a memória, e a relação de sua escrita para si mesmo”⁸(EVENSON, 2003, p.8).

historical fact with fantasy to creat a book at once roughly historically accurate and mythical in scope (EVENSON, 2003, p.5)

⁸ as it progresses, it becomes a complex and intriguing philosophical discussion of issues such as the nature of being, the relation of being to memory, and the relation of one's writing to one's self. (EVENSON, 2003, p.8)

Além de *Pinocchio*, o autor publica *Briar Rose*, uma releitura da obra *A Bela Adormecida*, no ano de 1996, rompendo completamente a história como sendo do gênero conto de fadas. Em tal obra, do mesmo modo como em outros trabalhos de Coover em relação aos mitos e contos de fadas, tem-se o objetivo de subverter e reconsiderar certos valores, comportamentos e expectativas dessas histórias.

No ano de 1996, Coover, ao invés de seguir realizando releituras de contos de fadas, optou por um trabalho com mais dinamicidade dentro da narrativa. *John's Wife* pode ser caracterizada como uma narrativa de maior movimentação – comparando-se com as releituras - pois era composta por muitos personagens, o que exigia da história mudanças de perspectiva o tempo todo. Além disso, em *John's Wife*, Coover imprimia a sua conhecida estilística com uma impecável performance.

Coover, na obra *Ghost Town*, publicação de 1998, revisita os mitos do Velho Oeste. Essa obra trata-se uma novela curta, mas muito animada, em que sonho e realidade se misturam inextricavelmente. Um trabalho que deixa claro a ideia do autor em estudo sobre como lidar nesse mundo de ficção:

parcialmente devido à natureza humana e parcialmente devido à natureza do universo, nunca podemos conhecer objetivamente o mundo; Em vez disso, habitamos um mundo de ficções e somos constantemente forçados a desenvolver uma variedade de metáforas e sistemas subjetivos para nos ajudar a organizar nossas experiências para que possamos lidar com o mundo. (McCAFFERY, 1982, p.7)⁹

Coover considera o mundo uma construção de ficção, por isso, imprime profundo trabalho com a metaficção. A esse respeito, Evenson¹⁰ elucida que:

se é verdade que as percepções do mundo e das pessoas sobre o mundo são uma construção de ficções, então a metaficção diria respeito não apenas à escrita, mas a toda a construção da realidade - a forma como os indivíduos e grupos sociais criam o sentido do mundo. (EVERSON, 2003, p. 15)

⁹ due to human nature and partially due to the nature of the universe, we can never objectively know the world; rather, we inhabit a world of fictions and are constantly forced to develop a variety of metaphors and subjective systems to help us organize our experiences so that we can deal with the world (McCAFFERY, 1982, p.7)

¹⁰ If it is true that the world and people's perceptions of the world are a construct of fictions, then metafiction would concern not only writing but all construction of reality - the way individuals and social groups put together a sense of the world (EVERSON, 2003, p.15)

Nesse sentido, o autor em estudo parece sugerir que o mundo não é algo perceptível à primeira vista, isso porque as pessoas veem o mundo através dos modelos e construções que lhes foram transmitidos.

O autor pretende, através do seu trabalho, constituído por temas como política, família, religião, entre outros elementos presentes na sociedade, fazer com que o seu leitor possa produzir significados para sua vida e para a sociedade a qual convive cotidianamente, relacionando sua obra com o mundo ao seu redor.

Segundo o escritor em estudo, seus temas possuem uma fração de ficção que sempre fica implícita. Sendo assim, o objetivo do ficcionista seria o de problematizar essas questões para trazer a público interpretações que foram silenciadas por tantas gerações, como descreve Evenson:

[...] de forma que o real e o fantástico podem com frequência jogar um com o outro em uma obra de ficção, e ele [Coover] explora a diferença entre os eventos reais e como esses eventos são interpretados. Coover examina o contar histórias e as formas em que a ficção desenvolve e chega a parecer significativo; ele quer que seus leitores a compreendam. A dinâmica não só da história, mas também as ficções que as pessoas criam no mundo em geral. ¹¹(EVENSON, 2003, p.10)

Coover, com aproximadamente 70 anos, publicou, em 2002, *The Grand Hotel*, que compila dez histórias interligadas, cada uma delas relacionada a um hotel diferente inventado, porém, inspirados no trabalho visual do artista Joseph Cornell (1903-1972). Também no ano de 2002, o escritor publicou uma novela intitulada *The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut*, uma história de humor negro, que tem como enredo as aventuras de um herói de filme pornográfico.

No ano de 2004, Coover publicou o romance *Stepmother*, retomando os contos de fadas, entretanto, o autor reescreve os papéis femininos subvertendo as situações e motivações dessas personagens, criando novas perspectivas e, assim, outras opções de finais para essas histórias. *Stepmother* mostra a luta das escritoras feministas que tentam subverter os padrões narrativos de gênero sem deixar perder as características do gênero

¹¹ [...] in the ways in which the real and the fantastic can be made to play off one another in a work of fiction, and he often explores the gap between real events and how these events are interpreted. Coover examines story telling and the ways in which fiction develops and comes to seem significant; he wants his readers to understand. The dynamics not only of the story but also the fictions people create in the world at large. (EVENSON, 2003, p.10)

contos de fadas. O objetivo principal de Coover nesse livro é o de proporcionar igualdade de gênero dentro do conto de fadas. Ademais, o autor desconstrói a representação do dialogismo entre bem e mal dos contos de fadas, através do ponto de vista da madrasta.

O penúltimo livro publicado por Coover foi *A Child Again*, no ano de 2005. O conto analisado nesta dissertação compõe este livro. Esse trabalho de Coover também retoma os contos de fadas, mas também reúne histórias infantis renomadas que vêm sendo repassadas ao longo da história de geração para outra, e os mitos de uma forma mais irônica, mas conjuntamente com um tom cômico e envolvente.

Nesse sentido, Coover usa histórias do passado para subverter temas e contextos tomados pela ficção contemporânea, como afirma Sylvestre:

No caso dos contos de Coover são criticados alguns fundamentos da sociedade moderna – costumes burgueses, formas de relacionamentos instituídos pela família e pela religião na sociedade burguesa, tal como foram implantados no Ocidente desde o estabelecimento das formas modernas dos contos de fadas, pelos Irmãos Grimm e outros que recolheram os contos populares e os adaptaram às necessidades da nova sociedade que surgia, mas também, e sobretudo, Coover está criticando elementos basilares da sociedade capitalista norte-americana em sua fase de máximo consumo ditado pelos meios de comunicação, cujos modelos funcionam, na sociedade contemporânea, como se tivessem um papel “semelhante” aos contos de fadas, uma vez que ditam, padronizam e determinam formas de comportamento e de relacionamento. (SYLVESTRE, 2008, p. 49)

Dessa forma, para compreender a obra de Coover, o leitor precisa se deslocar do senso comum. Quem lê as obras deste escritor precisa problematizar, analisar e compreender a natureza dos novos sentidos que a obra de Coover aborda.

O crítico Bernard Gastel comenta sobre a obra *A Child Again* de Coover:

Mas seria possível sermos o que já fomos, ou lermos histórias como uma vez já lemos? Podemos ter perdido uma inocência necessária. Qualquer um buscando entrar e se perder nos contos de Coover vai provavelmente sentir um deslocamento. É como se o leitor estivesse tentando espiar sem jeito sobre o ombro de si mesmo mais jovem imerso no prazer de seguir uma história. ¹²(GASTEL, 2007, p.4)

¹² But is it possible to be what we once were, or even to read stories as we once read them? We may have lost a necessary innocence. Anyone looking to enter and lose themselves in Coover's tales will probably instead sense a

Em síntese, o metaficcionista Robert Coover tem uma enorme capacidade de produzir na literatura pós-moderna jogos e autorreflexões que são relevantes para que se compreenda a condição humana. A capacidade de jogar, segundo Coover, é uma característica humana e ele usa isso a seu favor, como, por exemplo, na contracapa do livro *A Child Again*, que contém 15 cartões que, ao serem reunidos, podem montar histórias, como se fosse um jogo de quebra-cabeças. Todas as vezes que o leitor embaralha as cartas, ele pode ter uma nova história. E é esta a ideia de Coover nesta obra, jogar com os seus leitores, já que seus contos são ameaçadores e também humanos. Essa coleção de contos encontra uma nova visão de vida diferente dos contos tradicionais.

E, por fim, faz-se necessário expor, a título de informação, que o último trabalho desenvolvido por Coover foi um romance, intitulado *Noir*. Este último trabalho do escritor foi publicado no ano de 2010.

No capítulo subsequente, apresenta-se o percurso de um conceito fundamental para esta dissertação, a saber, a ideia de intertextualidade. Tal conceito é essencial para o presente estudo, pois, nos capítulos de análise, os aspectos intertextuais de ambos os textos centrais deste trabalho serão explorados.

displacement. It is as if the reader is trying to awkwardly peer over the shoulder of a younger self immersed in the pleasure of following a story. (GASTEL, 2007, p.4)

Capítulo 3
INTERTEXTUALIDADE

3.1 Um percurso sobre o conceito de intertextualidade

No contexto dos anos 60, visava-se criar uma “ciência” do literário. Diante desse ideal, os pesquisadores da época, que tinham como um de seus objetos de estudo o fato literário, propuseram tornar o campo da literatura como autônomo, ou seja, tornar o texto literário um objeto teórico puro.

Nesse viés, a intertextualidade surge com a finalidade de considerar o texto literário como um campo metodológico, destituído de conhecimento no que se refere à importância real literária do texto. Neste capítulo, apresenta-se um percurso conceitual deste termo, que foi objeto de estudo de muitos teóricos e críticos literários e do texto.

A palavra intertextualidade foi oficialmente introduzida pela autora Julia Kristeva, em 1966, no artigo intitulado: *A palavra, o diálogo, o romance*, publicado na revista *Tel Quel*. A segunda ocorrência do termo foi no artigo da mesma autora, *O texto fechado* (1967). O termo também foi retomado em obra de Kristeva publicada em 1969, a saber, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, na qual a autora aponta a definição do termo intertextualidade, o qual pode ser sintetizado da seguinte maneira: “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”.

Foi a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin que Kristeva, em sua formação, desenvolveu a sua definição: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (J. KRISTEVA *apud* SAMOYAULT p.16).

Na definição de Kristeva pressupõe-se um ponto de vista mais amplo da intertextualidade, implicando o funcionamento da língua. Esta foi considerada como uma definição abstrata e pouco aproveitável como instrumento de análise, por isso, Kristeva buscou romper a tradicional crítica das fontes e de “hereditariedade”, utilizando o termo “transposição” para determinar a noção de intertextualidade:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de <<crítica das fontes>> de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige

uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (J. KRISTEVA *apud* SAMOYVAULT, p.17)

A ideia de Bakhtin é que, em todo texto, a palavra insere um diálogo com outros textos. É, pois, apoiada nessa concepção, que Kristeva apreendeu o termo “intertextualidade” em seus estudos, considerando, então, o texto como um espaço de permutação entre fragmentos de enunciados, possibilitando, deste modo, a construção de um texto novo que tenha sido fundado a partir de textos anteriores.

A ideia de intertextualidade de Bakhtin, aos olhos da autora, é que o filósofo russo julga o diálogo como o elemento singular executável da existência da linguagem e enxerga os textos como sendo ancorados apenas na leitura de textos antecedentes, isto é, assimilação e imitação de outros textos.

Surge, então, no âmbito da filosofia bakhtiniana, a ideia de interdiscursividade, que apresenta-se sob a terminologia “dialogismo”. Segundo Samoyault (2008, p.19),

Essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o dialogismo: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas. Poderíamos crer que o relativismo situa-se, de regra, na realização desse movimento, que todas as posições se equivalem; não é nada disso. O autor conserva aí uma posição exterior, que lhe permite ver a personagem com um todo e englobar o conjunto dos pontos de vista. Para tanto, importa que todas as personagens possam dialogar com ele.

Ligada à interdiscursividade, é importante ressaltar também a noção de alteridade, pois ela determina o funcionamento dos textos. A voz e a palavra do outro se associam nas palavras que o sujeito diz, e o diálogo aponta como a amplificação de enunciados que estão sempre implicados numa gama de outros enunciados que o constitui.

Nas palavras de Samoyault:

todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação, a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte

intertextual e não puramente psicológico do outro. (SAMOYAULT, 2008, p.22)

Os autores Roland Barthes e Michael Riffaterre retomam a definição de intertextualidade e reduzem o seu campo de ação. Barthes (1973, p. 23-24) defende que a intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.

Nesse sentido, as citações não fazem referências impreterivelmente ao *corpus* literário, e a produtividade textual deve ser pontuada. Complementando os estudos de Barthes, o autor Michael Riffaterre torna a intertextualidade como uma concepção para a recepção; segundo o autor, o leitor tem um papel fundamental na continuação da obra, pois ele agrega sentindo ao seu inconsciente, que está para além das palavras do texto, ou seja, o leitor propõe referências não verbais. O texto torna-se, desse modo, um agrupamento de suposições de outros textos, e isso revela a importância de entendê-lo a partir do seu intertexto, que Riffaterre (1979, p.28) define como “a percepção, pelo leitor de relação entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram”.

Em conformidade com Riffaterre, Laurente Jenny acredita que os leitores têm um papel importante para a descoberta da intertextualidade, pois são eles que possuem a capacidade de percepção das reincidências dos textos. A leitura possui seus aspectos culturais e históricos de acordo com cada época e é a sensibilidade do leitor que agrega valor a inquietação formal do escritor.

Jenny (1979) defende que a verdade literária e a verdade histórica apenas se constroem na multiplicidade de escritas e textos, na intertextualidade.

Conforme a autora:

o livro não é senão um sistema de variantes e nunca podemos apoiar-nos em uma aversão autêntica da história narrada. Constituir o acontecimento, é justapor todas as formas possíveis, exasperar-se até ao catálogo. A partir do momento em que se perde o segredo da adequação entre um sujeito e a sua linguagem, só a intertextualidade vai permitir o reencontro duma verdade compósita. (JENNY, 1979, p. 47-48)

Segundo Jenny (1979, p.5-6), fora da intertextualidade, a obra literária seria simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida. Para a autora, só se torna possível captar o sentido de uma obra correlacionando-a com seus arquétipos, uma vez que o propósito é utilizar estes para determinar uma ligação de realização, de transformação ou de transgressão.

A intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra. Portanto, sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos, como por exemplo: a imitação, a paródia, a citação, o plágio, etc.

Existe, pois, considerando esse sentido, uma dupla determinação intertextual da obra, sendo que uma delas parte da relação com a obra naquilo que é próprio do gênero que a engendra, ou seja, no nível formal. E a outra, que seria mais própria do nível semântico/discursivo do texto. Tendo isso em vista, surge, então, a grande dificuldade do autor em determinar o grau de explicitação da intertextualidade.

A fim de solucionar essa problemática, Reis (1981, p. 133) acredita que a intertextualidade possa ser categorizada em três graus distintos, são eles: o mínimo, o médio e o máximo. O grau mínimo seria aquele marcado pelas características formais, como o ritmo, as estruturas narrativas e os tipos de personagens. O grau médio relaciona-se com os reflexos discretos de uns textos em outros que, por continuidade ou rejeição, contribuem para a configuração do espaço intertextual. E, finalmente, o grau máximo incide na ideia de intertexto em que um texto modifica ou não o sentido de outro texto através das epígrafes, citações e referências.

Sob uma visão diferente, o autor Gail O'Day (1990, p. 259) concebe a intertextualidade como caminho pelo qual um novo texto é criado a partir de metáforas, imagens e mundo simbólico, advindo de um antigo texto ou tradição. Para esse autor, a interação entre o texto recebido e o novo contexto social traz outra perspectiva de um novo texto e o mundo simbólico no qual este está inserido.

Jenny (1979, p.26-27) estabelece que a intertextualidade se enquadra apropriadamente tanto no âmbito narrativo tradicional quanto na narrativa moderna,

desconstruída. Por isso, a intertextualidade é então utilizada como máquina de guerra, que proporciona a desorganização da ordem da narrativa e a destruição do realismo.

Nesse sentido, Jenny nota, então, que o uso maciço da intertextualidade pode acarretar uma politopia, que vence até mesmo o mais canônico enquadramento narrativo, ainda assim, sem perder a coesão do texto. Para restituir a multiplicidade das escritas, conceder unidade à obra e compensar a deficiência da estrutura narrativa, desenham-se isotopias, que são redes semânticas que percorrem o texto sem terem em conta os níveis de sentido ou a estrutura retórica da narrativa, impondo o discurso intertextual a se articular com os escombros da narrativa. Entretanto, Jenny observa que, na narrativa automática surrealista, a intertextualidade não prejudica a integridade da linguagem, pois a palavra e a sintaxe asseguram a sua legibilidade.

A intertextualidade desintegra o narrativo e o discurso, ampliando, deste modo, o próprio texto, gerando novas possibilidades. Nesse sentido, a narrativa “esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo preço, um sentido monológico e uma unidade estética” (JENNY, 1979, p.28).

Os textos podem transformar textos anteriores e reestruturar as convenções existentes, seja no nível formal ou semântico/discursivo, como gêneros e discursos, para produzir novos textos, conforme defende o autor Fairclough (2001, p.114), que define a intertextualidade como “a propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante.”

Considerando o trabalho intertextual, é notável que a pura repetição seja inexistente, ou seja, este pode exercer uma função crítica sobre a forma, sendo ela intencionalmente e explicitamente crítica ou não. A intertextualidade é uma forma de se opor a discursos que se instituem como únicos e verdadeiros ou que, por outro lado, determinam por serem estabelecidos pelo tempo.

Nesse sentido, então, a intertextualidade é uma ferramenta para desenvolver novos significados, como confirma Jenny (1979, p.44-45) ao elucidar, sobre esta

temática, com as seguintes palavras: “Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão”.

Jenny (1979, p. 44- 48) aborda a respeito da noção de intertextualidade em seu texto sobre as ideologias intertextuais. O autor, em sua obra, começa refletindo que a primeira ideologia é a intertextualidade como desvio cultural. Para o autor, o vanguardismo intertextual é muito sábio, pois está simultaneamente consciente do objeto que trabalha e das recordações culturais que o dominam.

Portanto, seguindo essa lógica, o objetivo da intertextualidade é abster dos discursos cuja força se tornou totalitária. Por outra forma, negar algo para ultrapassar seus limites, ou subverter um discurso. Lopes (1978, *apud* PORTELA, 1999) compartilha do mesmo ponto de vista:

O mecanismo de intertextualidade se dá quando parte-se de um texto, desqualificando-o, inicialmente, na sua qualidade de algo já interpretado, para requalificá-lo em seguida, como algo passível de nova interpretação, fazendo com que o texto se converta em outro discurso a ser interpretado. (LOPES *apud* PORTELA, 1999, p.75)

O segundo tipo de ideologia intertextual é a intertextualidade como reativação do sentido. Jenny (1979) define essa noção da seguinte forma: “a intertextualidade é pois máquina perturbadora. Em outras palavras, pode-se dizer que trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do clichê por um trabalho de transformação”. Por isso, é primordial trabalhar a anamnese, rompendo com os estereótipos e re-significando os textos, já que na óptica de Jenny (1979), a anamnese cultural supre todo e qualquer tipo de texto, no entanto o ameaça continuamente.

Juntamente com Jenny (1979), Gerard Genette (1989) teoriza sobre a intertextualidade, assim como vários outros autores. Porém, Gennette (1989) buscou uma maior sistematização dos processos intertextuais em sua obra *Palimpsestes*. A intertextualidade é definida por Genette (1989, p. 10) como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos”, portanto, a presença efetiva de um texto em outro texto. O autor exemplifica como formas comuns de manifestação da intertextualidade em um texto a prática da citação, do plágio e da alusão.

Genette (1989, p.9-10) inicia o seu texto esclarecendo que o objeto da poética é a transtextualidade ou a transcendência textual do texto, o qual o autor define como sendo: “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Dessa forma, o autor estabelece cinco tipos de relações transtextuais, sendo elas: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade.

A paratextualidade é determinada por um vínculo menos perceptível nas relações transtextuais em comparação com a intertextualidade. Segundo Genette, a paratextualidade é constituída por elementos como:

título, subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, traços, capas em alto relevo e tantos outros tipos de sinais acessórios, autográficos ou halográficos que procuram no texto um destacamento (variável) e por vezes um comentário oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e menos inclinado à erudição externa nem sempre dispõe tão facilmente o que desejaria ou pretende (GENETTE, 1989, p. 11-12).

Genette (1989, p.13) intitula como metatextualidade aquilo que pode ser considerado como a transcendência textual, ou seja, são “comentários, que unem um texto a um outro do qual o primeiro fala, sem necessariamente o citar (convocar), indo até o seu limite; sem o declarar”. É, portanto, por excelência, a relação crítica.

A arquitextualidade é o tipo mais abstrato e implícito na relação transtextual. Ela possui uma dependência taxonômica, isto é, de estabelecer uma relação do texto com o estatuto a que pertence, isso está ligado ao tipo de discurso, aos gêneros literários, aos modos de enunciação, por exemplo. Dessa forma, o estatuto é que determina a individualidade do texto, ou seja, é aquilo que o torna exclusivo.

A hipertextualidade é a relação que une um texto B, o qual Genette (1989, p.14) titula de hipertexto, a um texto anterior A, que o autor nomeia de hipotexto; à vista disso, a relação de um texto derivado (texto B) de um texto pré-existente (texto A). O hipertexto, segundo o entendimento de Genette, é, portanto, todo texto que deriva de

outro, anterior a ele; ele ocorre por meio de alusões textuais ou paratextuais. Por outro lado, o hipotexto é o texto usado para produzir outro texto.

Após a definição dos cinco tipos de relações transtextuais, Genette (1989, p. 14) aponta que não é necessário considerá-los como classes estanques, o autor afirma que há comunicação entre eles.

A autora Norma Discini (2004), defende que não se pode pensar em uma língua única ou em um único sujeito de um discurso, isso em qualquer texto, compreendendo que há sempre a palavra de um outro que permeia variantes intertextuais, o texto-base e o meu discurso.

Tendo isso em vista, a intertextualidade é usada para captar ou subverter outro texto, mostra-o, mas não o restringe. Ela é capaz de assimilar os textos para confirmar, ou para opor-se a eles.

Angela Carter e Robert Coover usam técnicas pessoais do hipertexto para a construção de suas narrativas. Os dois desenvolvem novos sistemas de significados através de elementos retirados de outros textos, produzindo novas possibilidades de interpretação. Desse modo, a intertextualidade é usada para romper os velhos discursos engessados, ela tem função crítica, lúdica e exploradora, a fim de produzir novos significados.

Apresenta-se a seguir a respeito da noção do gênero conto. Será apresentado um preâmbulo teórico sobre conto até desaguar na noção mais específica de conto de fadas.

Capítulo 4

O CONTO

4.1 Breve consideração sobre o gênero conto

O conto é a forma mais antiga de expressar a literatura de ficção e também a mais difusa, pois se trata de um gênero que fez parte no cotidiano dos povos da antiguidade que não tinham o conhecimento da linguagem escrita. Isto porque o gênero conto teve início, em seus primórdios, através da oralidade de povos que narravam histórias do seu dia-a-dia, como explica o professor Bliss Perry:

Contar histórias é tão antigo como o dia em que os primeiros homens se reuniram em torno de uma fogueira ou mulheres amontoadas em uma caverna. O estudo do folclore comparativo está nos ensinando a cada dia o quanto é universal o instinto dele. Mesmo se tivéssemos de deixar de fora a vista da literatura de tradição oral, e tomar a literatura escrita antes de qualquer povo da Europa - por exemplo, os contos narrados por Chaucer e alguns de seus modelos italianos - devemos encontrar essas características modernas de originalidade, criatividade, e o resto em perfeição quase inigualável, e, talvez, chegar à conclusão de Chaucer, como ele mesmo exclama em desespero lunático, "não há nenhuma coisa nova que não é velho" ¹³(PERRY, 1919, p.119-120)

Apesar de estas narrativas terem se originado na antiguidade, apenas após se distinguirem de lendas ou estórias, muito primitivas, que se difundiram de fato através de raças e de povos, institucionalizando-se, desse modo, o gênero conto. Essa institucionalização ocorreu no século XIX, quando esses contos adquiriram reconhecimento literário e características próprias. Assim, essas histórias evoluíram de simples narrativas para outras mais complicadas e rebuscadas, como aponta Reid (1977):

Ensaaios sobre contos começaram a aparecer com frequência durante as duas primeiras décadas deste século, especialmente na América. Estes repetem por unanimidade a opinião de que é um gênero distinto cuja singularidade reside em três qualidades relacionadas: faz uma única impressão no leitor, fá-lo concentrando-se em uma crise, e isso faz com a crise seja fundamental em um terreno controlado. Embora este atraente puro tríade não se tornou uma doutrina comum até cerca

¹³ Story-telling is as old as the day when men first gathered around a camp-fire or women huddled in a cave. The study of comparative folk-lore is teaching us every day how universal is the instinct for it. Even were we to leave out of view the literature of oral tradition, and take the earlier written literature of any European people – for instance, the tales told by Chaucer and some of his Italian models – we should find these modern characteristics of originality, ingenuity, and the rest in almost unrivaled perfection, and perhaps come to the conclusion of Chaucer himself, as he exclaims in whimsical despair, "There is no new thing that is not old." (PERRY, 1919, p.119-120).

de 1900, é derivada de observações feitas muito mais cedo pelo teórico pioneiro Edgar Allan Poe.¹⁴(REID, 1977, p.54)

O autor Magalhães Júnior (1972) ainda acrescenta:

O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial (...). Outra distinção, em que insistem alguns críticos e ensaístas literários, é a de que o conto geralmente narra um acontecimento pretérito. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.10)

A finalidade desse gênero literário é narrar uma história, que tanto pode ser breve como relativamente longa. Os contos ficaram sendo conhecidos como breves relatos de situações fictícias geralmente passadas para o leitor como fatos reais. Em outras palavras, o conto nada mais é que uma narrativa um pouco mais breve do que um romance, com menos personagens e uma história mais curta. No entanto, é preciso ressaltar que o conto não é simplesmente um romance encurtado, já que possui características essenciais que o caracterizam como um gênero único, com modo de funcionamento igualmente distinto.

Os contos, ao longo do tempo, repercutiram e ganharam espaço em publicações de revistas, almanaques e jornais. Entretanto, apesar dessas narrativas terem agradado ao público, elas foram muito criticadas, pois foram comparadas com um outro gênero narrativo, o romance.

Críticos afirmavam que o conto era uma simplificação excessiva, já que o romance é definido por ser um gênero que aborda todas as minúcias da história ao passo que o conto é linear e resumido. Araripe Júnior faz uma importante crítica em relação aos contos quando diz que “não é um gênero arbitrário, nem é, como muita gente pretende, um extrato, um esboço, um romance resumido”, mas algo que “nasce de disposições particulares do espírito que o produz e tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção” (JÚNIOR, *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 15).

¹⁴ Essays on the short story began to appear frequently during the first two decades of this century, especially in America. These repeat unanimously the view that it is a distinctive genre whose uniqueness lies in three related qualities: it makes a single impression in the reader, it does so by concentrating on a crisis, and it makes that crisis pivotal in a controlled plot. Although this attractively neat triad did not become common doctrine until about 1900, it derived from remarks made much earlier by the pioneer theorist Edgar Allan Poe. (REID, 1977, p.54)

Em concordância com o crítico Araripe Junior, Faulkner afirma que “quando seriamente explorada, a história curta é a mais difícil e a mais disciplinada forma de escrever prosa” (FALKENER *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.22), o autor afirma que escrever um romance é mais fácil do que escrever um conto quando explica que:

num romance, pode o escritor ser mais descuidado e deixar a escória e superfluidades, que seriam desculpáveis. Mas num conto, que eu coloco logo depois da poesia, quase todas as palavras devem estar em seus lugares exatos. O romance pode ter uma forma mais livre do que a história curta. Falo das boas histórias curtas, como as que Tchekhov escreveu. Eis por que eu coloco essas histórias em segundo lugar, logo depois da poesia: é porque elas exigem uma exatidão quase absoluta. Há nelas menos campo para negligências e descuidos. Na poesia, é claro, não há lugar para coisas inúteis. Ela tem de ser absolutamente impecável, absolutamente perfeita. (FALKENER *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.22)

O conto, além de apresentar uma narrativa sucinta, deve apresentar uma história que provoque interesse e que pareça real ao seu leitor, que tenha verossimilhança, quando lido e mesmo depois da leitura, como concorda Cortázar (1974) “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.” (CORTÁZAR, 1974, p.152).

Além da brevidade do conto, há outras características deste gênero, que também valem ser ressaltadas, como por exemplo: possui poucos personagens, que não são analisados profundamente, não há grandes complicações de enredo, pois os acontecimentos são curtos, geralmente há apenas um clímax e o tempo e espaço são elementos secundários, podendo até não existir. Nesse sentido, o conto não é uma narrativa extensa; o essencial do conto está na forma de narrar, no estilo do escritor.

Para existir um conto, o autor Charles E. May afirma (1978) “as duas características distintivas de todos os verdadeiros contos que os distinguem em uma classe por si só como um tipo distinto literário - brevidade e a coerência necessária que dá o efeito de totalidade” ¹⁵(MAY, 1978, p.60). Esta ideia de totalidade é justamente porque o conto é breve, dessa forma, o leitor consegue entender o todo do texto, conseguindo captar todos os seus detalhes, uma vez que tudo se faz útil em um conto,

¹⁵ the two distinguishing characteristics of all true short stories which set them apart in a class by themselves as a distinct literary type – brevity and the necessary coherence which gives the effect of totality (MAY, 1978, p.60)

ao contrário do romance, que é um texto longo em que o leitor tem que fazer uma seleção de detalhes para poder compreender o todo da história. Nesse sentido, o efeito de totalidade é essencial para caracterizar um conto, já que, ao abarcar a narrativa como um todo, o leitor logo consegue apreender a maioria de seus aspectos.

Como todos os autores, o contista também é atravessado ideologicamente. Dessa forma, os autores partem de uma intenção para obter algum efeito no leitor, assim, cada escritor manipulará acontecimentos e fatos, combinando-os para melhor garantir o efeito preconcebido e idealizado por ele.

Para que o contista crie esse efeito, manipulando os acontecimentos narrados, e criando um bom conto, ele deve proporcionar ao seu leitor um clima próprio de todo grande conto que, conforme Cortázar (1974, p. 157),

obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminando o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e bela. E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem menor concessão, à índole do tema, lhes deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial.

Essa intensidade e tensão que o contista traz para o seu leitor é o método que exerce a função de aproximar o seu leitor daquilo que ele está contando.

Dentro do nome genérico conto, há vários tipos, sendo eles classificados de acordo com os assuntos analisados ou por abordagem dos acontecimentos. Em vista disso, exemplificar-se-á alguns desses tipos. Começaremos pelo denominado contos de fadas, que são aquelas narrativas que podem ou não conter fadas, apresentando uma visão mágica da realidade (com objetos, animais e acontecimentos fora da realidade e metamorfoses); outro tipo é o formado pelos chamados contos do cotidiano (com personagens crianças, com protagonistas solitários ou em grupos, vivendo conflitos na rua, na escola, em família, na sociedade em geral); temos os contos que contém enigmas, ou contos de aventuras, ou narrativas sobre aprendizagem, ou sobre ecologia, ou sobre problemas sociais (como a inclusão, por exemplo).

Em suma, podem-se sintetizar os mais variados tipos de contos como uma forma literária que atende à capacidade de atenção, à experiência de vida, às expectativas e à visão de mundo das crianças e dos adultos.

Apesar de tantos tipos de contos, destaca-se, na presente dissertação, mais especificamente, no item subsequente, somente os contos de fadas, pois, *The Company of Wolves* e *My Grandmother's Nose*, objetos centrais deste estudo, são releituras do tradicional conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*.

4.2 Contos de fadas

A ciência, na modernidade, tinha como objetivo contestar a ideia de que existia uma transcendência, e isso se fortalece no Iluminismo. A racionalidade da ciência pretendia explicar todos os fenômenos naturais que ocorriam no mundo e na sociedade, a fim de eliminar o conceito da existência de um Deus ou do que é comumente chamado de mistério.

Os princípios da filosofia de Nietzsche, da teoria econômica de Marx e também da teoria psicanalítica de Freud, além da teoria da relatividade de Einstein seduziram o mundo, porque eram contundentes e revolucionárias.

Nessa era einsteiniana, houve uma reviravolta na concepção positivista, pois ela começou a considerar o sobrenatural, a aceitar o mistério, a buscar compreender o sentido da transcendência. Isso aconteceu devido aos estudos dos genes, da astrofísica ou até o estudo da teoria do caos.

Sob essa perspectiva, as artes se despontaram, sobretudo a literatura e o cinema, já que ambas abordam temas como ficção científica, personagens caracterizados de super-heróis com superpoderes ou até seres extraterrestres, e de grandes tecnologias que podem proporcionar uma gama de possibilidades mágicas que permeiam por meio do mistério o seu funcionamento, como é o caso da máquina do tempo ou máquinas que possuem o poder da mente, dentre outros elementos próprios do mistério.

Em decorrência dessa aceitação do que é sobrenatural, pode-se justificar uma intensificação do maravilhoso nos dias atuais, pois ele nunca deixou de existir. Da

mesma forma, há também um realce dos tempos inaugurais/míticos e das origens arcaicas que se manifestam na literatura contemporânea, como aponta o estudioso literário: “o maravilhoso, o imaginário o onírico, o fantástico... deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para ser tratados como portas que se abrem para determinadas verdades humanas” (COELHO, 1987, p.9).

Fábulas, apólogos, parábolas, contos exemplares, mitos, lendas, sagas, contos jocosos, romances, contos maravilhosos, contos de fadas, entre outros, propõem um conhecimento fundamental, pois possuem uma carga de sentidos que estão ocultos nas narrativas, mas que são essenciais para a nossa vida.

Todas essas narrativas, que tiveram origem entre os povos da antiguidade, foram reunidas, misturadas, transformadas e foram disseminadas por todo o mundo até os dias atuais. Portanto, é nessa perspectiva que se busca, neste estudo, compreender as narrativas populares maravilhosas, em uma de suas formas mais importantes: o conto de fadas.

Karin Volobuef (1993) explica a respeito da denominação e do conceito dos chamados contos de fadas:

O que comumente se denomina de conto de fadas ou conto da carochinha são histórias que constituem um legado da tradição oral popular: narrativas transmitidas de geração a geração durante um longo tempo antes de serem, afinal, coletadas e recolhidas em livros. Com isto, os autores desses contos de fadas populares (ou *Volksmärchen*), bem como a época de sua criação, tornaram-se incógnitas irrecuperáveis. E a prolongada difusão oral no seio do povo mais simples fez destas obras um fruto e um bem da coletividade. (VOLOBUEF, 1993, p.100)

Inicialmente, o conto de fadas partia de uma tradição oral popular, sendo transmitido ao longo de gerações e entre os povos: "em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno" (DARTON, 1986, p. 21).

Segundo o autor, os contos de fadas, pela sua tradição oral:

[...] são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos

avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo um filho nosso para dormir contando-lhe a primitiva versão camponesa do "Chapeuzinho Vermelho" (DARTON, 1986, p. 26).

Atualmente, os contos de fadas são considerados como literatura infantil, mas, em tempos passados, estes propagavam-se no universo adulto. As narrativas eram relatadas em forma de entretenimento, mas também como doutrinação, por isso, com valor pedagógico explícito sobre o comportamento humano no mundo.

O processo de narração de histórias pode ser identificado desde tempos antigos. Os contos de fadas, especificamente, sofreram um impacto maior neste processo quando foram expurgados e divulgados em compilações como as de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, quando decidiram recontar essas histórias para o público infantil, desfazendo das cenas que consideravam imorais e violentas.

Esses autores fizeram alterações dos contos de fadas clássicos, na sua origem oral, transformando-os em histórias de cunho moralizador, voltadas para os valores sociais de suas épocas, adaptadas aos preceitos cristãos. Lembrando que o que se entende por contos de fadas clássico é pensar que,

todos nós fazemos todos de uma comunidade universal, com valores e normas comuns, que todos nós estamos lutando pela mesma felicidade, que há certos sonhos e desejos que são irrefutáveis, de que um determinado tipo de comportamento vai produzir resultados garantidos, como viver feliz para sempre com muito ouro em um maravilhos castelo, o nosso castelo é uma fortaleza que nos protege de forças hostis e imprevisíveis do mundo exterior para sempre. Precisamos apenas ter fé e acreditar no conto de fadas clássico, assim como se espera que tenhamos fé em acreditar na bandeira americana como nós juramos a promessa de fidelidade. ¹⁶(ZIPES, 1994, p. 5).

Higienizar as narrações foi uma opção ideológica por parte de alguns autores para poderem transmitir esses textos para as crianças, filhos de burgueses do século XVIII. A Revolução Industrial foi um divisor de águas no tratamento e no conceito do ser criança, isso porque os contos de fadas que circulam atualmente para as crianças

¹⁶ We are all part of a universal community with shared values and norms, that we are all striving for the same happiness, that there are certain dreams and wishes which are irrefutable, that a particular type of behavior will produce guaranteed results, like living happily ever after with lots of gold in a marvelous castle, our castle and fortress that will forever protect us from inimical and unpredictable forces of the outside world. We need only have faith and believe in the classical fairy tale, just as we are expected to have faith and believe in the American flag as we swear the pledge of allegiance. (ZIPES, 1994, p. 5)

tiveram suas origens numa cultura em que essas histórias eram contadas entre adultos e crianças, sem distinção de idade ou de tema, John Updike explica que os contos “eram a televisão e a pornografia de seu tempo; a sublitteratura que iluminava a vida de povos pré-literários” (UPDIKE, *apud* TATAR, 2004, p.9).

Tendo isso em vista, Radino (2003) expõe que,

com uma série de mudanças, que vão ocorrendo de forma gradativa na economia, na sociedade e na família, a criança começa a diferenciar-se do adulto. Timidamente aparecendo no século XVI, mais representativamente no século XVII, a infância consolida-se no século XVIII. Essas mudanças puderam ser percebidas por Ariès pela análise de obra de arte, diários de família e registros. Analisando esses documentos, pôde-se perceber que a diferenciação entre infância e a idade adulta foi ocorrendo por meio de hábito e costumes. Na Idade Média, assim que deixavam os cueiros, as crianças misturavam-se aos adultos e como tal eram tratadas. (RADINO, 2003, p.63)

Os contos de fadas, até chegarem à forma de textos publicados, teriam atravessado séculos desde suas origens imemoriais na tradição oral. Estas narrativas foram propagando ao longo da história, fundindo-se com outras narrativas de várias outras procedências, como por exemplo, a violência do ser humano no período medieval em busca de poder, que ficou registrada em muitas das narrativas maravilhosas que nasceram nessa época. Assim, estas narrativas foram sofrendo influências e modificações.

Como os contos de fadas são histórias sem donos legítimos, também sofreram apropriações e reapropriações, como afirma Martins (2015):

Nascidos na antiga tradição oral, que remonta à Idade Média, os contos de fadas que hoje conhecemos percorrem uma longa trajetória, atravessaram gerações e fronteiras geográficas, até atingirem sua forma canônica ocidental em coleções como as de Perrault e dos irmãos Grimm, chegando a uma sofisticação tecnológica em versões filmicas como as de Walt Disney. (MARTINS, 2015, p.19)

Coleções de contos de fadas compilados ao longo dos séculos são regados de ideologias por parte de seus autores, como declara Radino:

um narrador não apenas transmitia um conto, mas apropriava-se dele, transformava-o e fazia adaptações conforme a comunidade a que se dirigia. Ele era o conto. Contar histórias era um trabalho manual,

artesanal, em que cada elemento era aprimorado, digerido, até tomar forma e poder transmitido. (RADINO, 2003, p.43)

Já, conforme Benjamin (1994), contar um conto é uma arte justamente pelo fato de poder fazê-lo de novo.

Alguns contistas contemporâneos, como os estudados nesta dissertação, objetivam refazer e reapropriar estes contos de fadas que sobreviveram e sofreram adaptações e apropriações, tornando-os significativos em questões vividas e debatidas na contemporaneidade. Assim, eles buscam explicar e colocar em questionamento questões humanas, como esclarece Radino :

O que é narrado pode ser presentificado em cada ouvinte justamente porque as histórias falam, em sua essência, de mistérios da vida. Através da sua essência mítica, tão necessária à sobrevivência humana, os contos de fadas foram sendo transmitidos durante séculos. O que existe de verdadeiro em suas narrativas é que, por intermédio de uma linguagem fantástica, eles procuram explicar a existência humana. (RADINO, 2003, p.44)

Dessa forma, através dos milênios, os contos de fadas vêm adquirindo espaço dentro da literatura, e também por diversas mídias, porque são narrativas que demonstram contextos do cotidiano, aspectos do ser humano e da vida como um todo.

A autora Maria Tatar justifica a permanência destes contos ao longo da história, ao afirmar que os contos de fadas hoje em dia são

disseminados por diversas mídias – da ópera e do drama ao cinema e à publicidade -, os contos de fadas tornaram-se uma parte vital de nosso capital cultural. O que os mantém vivos e pulsando com vitalidade e variedade é exatamente o que mantém a vida vibrando: angústias, medos, desejos, romance, paixão e amor. Como nossos ancestrais, que ouviam essas histórias ao pé do fogo, em tabernas e quartos de fiar, continuamos a ficar petrificados por histórias sobre madrastas malvadas, bichos-papões sanguinários, irmãos rivais e fadas madrinhãs. Para nós, também, as histórias são irresistíveis, pois oferecem oportunidades para falar, debater, deliberar, tagarelar e conversar fiado interminavelmente, como faziam as velhas comadres de quem, ao que se diz, essas histórias vieram. E a partir do emaranhado dessa conversa e tagarelice, começamos a definir nossos próprios valores, desejos, apetites e aspirações, criando identidades que nos permitirão produzir finais para sempre felizes para nós e para nossos filhos. (TATAR, 2004, p.15)

O fantástico e o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem considerados um material que revela as verdades ocultas humanas. Dessa maneira, os contos de fadas, os mitos, as lendas, entre outros, deixaram de ser rotulados como entretenimento infantil e vêm demonstrando ser uma fonte de conhecimento sobre o homem e sobre o mundo em que ele vive.

Os contos de fadas, segundo Arthur Rackham, tornaram-se “parte de nosso pensamento e expressão cotidianos, e nos ajudam a moldar nossas vidas” (RACKHAM *apud* TATAR, 2004, p.8).

O que os autores da contemporaneidade fazem é subverter, transformar e criar novas leituras dos contos de fadas clássicos, conseqüentemente, isso produz novos significados e perspectivas, pois problematiza e apresenta novos valores condizentes com a sociedade dita pós-moderna.

As obras dos autores citados anteriormente, objeto de estudo desta dissertação, aproximam-se do chamado “contos de fadas artístico”, isto significa que, embora os escritores se inspirem nos contos de origem popular, eles criam algo novo com novas características e traços próprios em relação ao conto tradicional, como explica Volobuef:

O conto artístico é, assim, um texto único e diferenciado, fruto não de uma coletividade, mas da imaginação e habilidade narrativa de um determinado autor, e expressão de uma individualidade poética. O conto de fadas artístico busca a originalidade na abordagem e profundidade do tema, na elaboração do estilo, na variedade de conteúdo etc. Caracteriza-se, em geral, pelo emprego esteticamente mais elaborado dos elementos mágicos (que adquirem muitas vezes um sentido alegórico, podendo ser uma camuflagem para a exposição de um conteúdo realístico por vezes de acentuado teor satírico); mostra preferência pelo aspecto individualizante (em detrimento da universalidade) através da complexidade psicológica dos personagens e da presença de indicadores de época e lugar onde se passa a ação; emprega maior profusão de detalhes (em oposição ao econômico estilo do conto popular, que se limita ao estreitamente necessário), apresenta versatilidade na composição de sua estrutura, e explora um leque maior de significação. (VOLOBUEF, 1993, p. 104-105)

Como este trabalho analisa um conto da autora britânica Angela Carter e outro de Robert Coover, utilizar-se-ão contos de fadas artísticos como base para a análise da releitura feita por esses autores acerca dos contos de fadas na perspectiva pós-moderna,

pois ambos escritores fazem uma reescrita do conto de fadas tradicional *Chapeuzinho Vermelho*.

Carter e Coover são autores que problematizam ideias e modelos de comportamento cristalizados ao longo do tempo pela cultura. Esses escritores retomam os contos tradicionais para mostrarem outras perspectivas em relação a assuntos que permeiam a sociedade cotidianamente.

Quando se faz um estudo sobre os contos de fadas é importante destacar o estruturalista Propp, que fez um estudo significativo sobre o conto maravilhoso. O estudo de Propp é válido como um ponto de partida para se analisar os contos maravilhosos no que refere à sua estrutura, pois

[...] ele não pretendia realizar uma descrição dos procedimentos poéticos propriamente ditos, mas descobrir a forma específica do conto de magia enquanto gênero, pra encontrar, conseqüentemente, uma explicação histórica para a sua uniformidade (MIELETÍNSKI, 1984, p. 145).

Propp (1984, p.25) faz uma análise estrutural dos contos maravilhosos, considerando que eles apresentam medidas constantes e medidas variáveis.

O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui freqüentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens.

Segundo Propp (1984, p. 31-60), as funções dos personagens, as quais serão listadas em tópicos, são:

- i) *A de afastamento*: percebida quando um dos membros da família sai de casa;
- ii) *A de proibição*: quando se nota a imposição de uma proibição a um herói;
- iii) *A de transgressão*: quando a proibição imposta é transgredida;
- iv) *A de descobrir algo*: observada quando, por exemplo, o antagonista procura obter uma informação;

- v) *A de informar*: quando o antagonista recebe informações sobre a sua vítima; de ser ardil, notada quando o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens;
- vi) *A de cumplicidade*: observado no caso da vítima que se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo;
- vii) *A de causar dano*: quando o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família;
- viii) *A de carência*: se falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo;
- ix) *A de mediação*: no momento que é divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir, momento de conexão;
- x) *A de início da reação*: quando o herói-buscador aceita ou decide reagir;
- xi) *A de partir*, observada quando o herói deixa a casa;
- xi) *A de doador*: por exemplo quando o herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque; etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico;
- xii) *A de reação do herói*: a qual constituiu outra função dos personagens, que o herói reage diante das ações do futuro doador;
- xiii) *A de fornecimento*: recepção do meio mágico – a qual o meio mágico passa às mãos do herói; também é uma função o deslocamento no espaço entre dois reinos - viagem com um guia – quando se observa, por exemplo, o transporte do herói ao lugar onde se encontra o objeto que procura;
- xiv) *A de combate*: quando o herói e seu antagonista se defrontam em combate direto; a de estigma, o herói é marcado; a vitória, também constituiu uma função, quando o antagonista é vencido;

- xv) *A de reparação do dano ou da carência*: a qual o dano inicial ou a carência são reparados; a de regresso, observado no regresso do herói;
- xvi) *A de perseguição*: o herói sofre perseguição; salvamento, resgate, a qual o herói é salvo da perseguição;
- xvii) *A de chegada incógnito*: esta função é percebida quando o herói chega incógnito à sua casa ou a outro país;
- xviii) *A de pretensões infundadas*: um falso herói apresenta pretensões infundadas;
- xix) *A de tarefa difícil*: a qual é proposta ao herói uma tarefa difícil; a da realização, quando a tarefa imposta é realizada;
- xx) *A de reconhecimento*: observada quando o herói é reconhecido;
- xxi) *A de desmascaramento*: por exemplo, no momento em que o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado;
- xxii) *A de transfiguração*: que é observada quando o herói recebe nova aparência;
- xxiii) *A de função do castigo*: punição, designação; notada quando o inimigo é castigado;
- xxiv) *A de casamento*: quando o herói se casa e sobe ao trono.

Ademais, Propp (1984, p.73-74) traz também o que ele aponta como sendo "esferas de ação". Sob essa perspectiva, para o autor, haveria as seguintes esferas:

- i) *A do antagonista (ou malfeitor)*: que compreenderia o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói e a perseguição;
- ii) *A do doador (ou provedor)*: que compreende a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói;
- iii) *A do auxiliar*: que compreende o deslocamento do herói no espaço, a

reparação do dano ou da carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução das tarefas difíceis, a transfiguração do herói;

- iv) *A ação da princesa (personagem procurado) e seu pai*: que compreende a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento;
- v) *A do mandante*: que compreende o ensino do herói;
- vi) *A do herói*: que compreende a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador;
- vii) *A do Falso Herói*: que compreende a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, as pretensões enganosas.

Conclui-se, portanto, que Propp tinha o propósito de mostrar invariantes, isto é, elementos sempre presentes no conto maravilhoso. Seu estudo mostra que há uma origem comum nesses contos.

As ponderações de Propp são pertinentes para se analisar, estruturalmente, as alterações realizadas nos textos contemporâneos que se apropriam dos contos de fadas clássicos para reformulá-los sob novas interpretações, como é o caso dos objetos de análise centrais desta dissertação, os contos *The Company of Wolves*, de Angela Carter e *Grandmother's Nose*, de Robert Coover.

Considerando todo o exposto nos capítulos fundamentalmente teóricos presentes nesta dissertação, nos capítulos subsequentes, realizar-se-á a análise dos dois contos selecionados para o presente estudo, já supracitados.

Capítulo 5

THE COMPANY OF WOLVES – UMA ANÁLISE

5.1 Uma análise do conto de Carter

A coletânea *The Bloody Chamber* (1979), da autora britânica Angela Carter, é composta por releituras de diferentes contos de fadas, na sua maioria provenientes das conhecidas compilações de Charles Perrault. Carter tinha um profundo conhecimento dos contos de Perrault, pois, em 1977, traduziu os contos coletados por ele. Dois anos após a tradução dos contos de Perrault, publicou *The Bloody Chamber*, reinventando esses contos. Neste capítulo, especificamente, apresenta-se um estudo do conto *The Company of Wolves*, de Angela Carter, que subverte a versão tradicional do conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault.

Carter desperta grande influência para a concepção dos contos de fadas, como aponta Benson (2015): “o extenso trabalho de Carter sobre as tradições dos contos de fadas – como autora, editora e crítica – foi altamente influente para o estabelecimento da concepção dos contos de fadas do final do século XX, influência essa que se mantém no novo milênio.” (BENSON *apud* MARTINS, 2015, p.16-17).

Desta forma, Carter, em seu trabalho, resgata contos que fizeram parte de períodos da história da humanidade e os subverte, transforma-os e os relê dentro de uma nova perspectiva mais condizente com a sociedade vigente, ou seja, da sociedade pertencente à contemporaneidade, pois, ainda segundo Benson (2015), o trabalho de Carter “estabelece, de modo vigoroso e polêmico, o que poderia ser chamado de contemporaneidade do conto de fadas” (BENSON *apud* MARTINS, 2015, p.17).

Uma das principais características de Carter em *The Bloody Chamber* é a subversão dos contos de fadas tradicionais, criando novos significados para as representações culturais de gênero, como explica Martins (2015):

Ao combinar o fantástico e o real, Carter oferece-nos histórias inusitadas que vêm provocar um estranhamento em relação aos contos tais como conhecemos, expondo, entre outras coisas, o quanto as representações culturais de gêneros sexuais são, na realidade, construídas historicamente. Outro aspecto importante da coletânea é o lugar de destaque que as questões da sexualidade e do desejo ocupam nas narrativas. No entanto, Carter não as trata como essências determinadas, mas como processos delineados por condições físicas e sociais particularizadas.” (MARTINS, 2015, p.95)

Carter, ao se apropriar de contos folclóricos, modifica princípios e ideologias de uma cultura que prevaleceu por muito tempo: o patriarcalismo. Como a literatura é uma maneira de expressão utilizada pela humanidade para representar aspectos da vida em tempos e espaços diversos, a autora, através de seus contos literários, expõe críticas aos costumes do patriarcado, criando, assim, uma das releituras mais originais do conto tradicional *Chapeuzinho Vermelho* da literatura contemporânea: *The Company of Wolves*.

Dessa forma, Carter fez dos contos de fadas uma possibilidade de protesto contra a ideologia patriarcal e o lugar desprivilegiado da mulher na sociedade. A autora recria os limites dos contos de fadas, expondo principalmente a forma como as mulheres começaram a ser vistas no século XX.

Nessa época, começaram-se a levantar questões sobre gênero, com destaque para o surgimento do movimento feminista, ocorrido no final do século XIX. No mesmo período, ganhou força a ideia de gênero baseada na discussão e processos de construção ou formação histórica, linguística e social, na constituição de identidades femininas e masculinas. Essas identidades, que no mundo moderno eram consideradas estáveis, no final do século XX, passaram a ser vistas como velhas identidades.

Stuart Hall (2000) afirma que as identidades modernas foram “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas, gerando um colapso, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado eram sólidas. Assim, as identidades e os sujeitos pós-modernos passaram a ser livres de qualquer concepção essencialista ou de identidade fixa.

Em vista deste discurso de identidades e gêneros preestabelecidos e sólidos é que escritores estabeleciam em seus contos características advindas de uma sociedade patriarcal em que as personagens femininas eram constituídas discursivamente nos contos de fadas tradicionais.

A autora Angela Carter subverte essas características ao desenvolver suas personagens femininas através de uma outra perspectiva, como aponta Martins (2005):

Enquanto nas versões tradicionais da história, consagradas dentro da tradição dos contos de fadas, a protagonista constitui-se um símbolo de virgindade e inocência, nas diferentes releituras de Angela Carter essa caracterização convencional é desestabilizada quando a figura de Chapeuzinho Vermelho é construída de forma distinta dos moldes tradicionais” (MARTINS, 2015, p.98)

O conto *The Company of Wolves* é uma das releituras de Carter que problematiza as representações de gêneros sexuais como construídas historicamente por um discurso patriarcal. A autora confronta a imagem cristalizada da personagem Chapeuzinho Vermelho, criada pelo patriarcado, subvertendo as conotações ideológicas presentes nos contos de fadas tradicionais, fazendo uma reformulação, criticando as ideias conservadoras de gênero dessas histórias que possuem tamanho poder e influência sobre a sociedade, pois permanecem como fontes de entretenimento e de ensinamentos. Carter mostra que o modelo pós-moderno é uma estratégia de poder, por isso, também impõe verdades e oprime.

Especificamente nesse conto, Carter expõe claramente e propositalmente questões relacionadas à sexualidade e ao desejo feminino. Utiliza o revisionismo como ferramenta para alterar a ideia do feminino nas narrativas, uma vez que, o revisionismo nasce da perspectiva de que o escritor resgata textos do passado, mas direciona o nosso olhar para diferentes perspectivas ou interpretações, como bem pontua Martins (2015):

o processo revisionista dos contos de fadas move-se exatamente no sentido de expor a questionamento significados cristalizados dos contos de fadas, a fim de minar o contexto discursivo dessas histórias e de provocar rupturas para que as mulheres possam, por exemplo, ganhar voz nos contextos em que, até então, estavam emudecidas. Essa é a chance do surgimento de uma outra história que conte tanto o que foi antes apagado, quanto o que sequer se ousava insinuar. Portanto, a tarefa de revisão, quando assim conduzida, é, em si, um ato político de rompimento, de transgressão e subversão da ordem patriarcal estabelecida nos textos tradicionais. Isso possibilita a emersão de outros significados que, de algum modo, possam contribuir para uma mudança efetiva tanto das práticas sociais vigentes quanto dos modelos de comportamento internalizados, muitas vezes responsáveis pela opressão e diminuição intelectual das mulheres. (MARTINS, 2005, p. 41)

Na releitura *The Company of Wolves*, o foco narrativo é em terceira pessoa, é o narrador-onisciente que conta a história, além disso, a autora intercala a determinação do tempo na narrativa (“Uma vez, perto daqui”, “Há não muito tempo”, “É Inverno e

está frio”, “Uma vez”). Dessa forma, Carter introduz ao texto os espaços e imagens que ilustram e definem o desenrolar do conto. Angela Carter tem a habilidade de envolver o seu leitor na sua escrita, construída por imagens e espaços que permeiam entre o real e o fantástico, deixando o resquício da dúvida sobre a realidade e ficção. Esta incerteza entre o real e a ficção é consequência da natureza dos próprios acontecimentos e dos espaços ficcionais que os objetos ocupam, no caso, casa da vovó, a lareira, e a noite, que representa o espaço da escuridão, por exemplo.

O conto se inicia descrevendo as características de um lobo e como esse animal pode ser perigoso: “Uma fera, apenas uma, uiva pelos bosques à noite. O lobo é um Carnívoro incarnado e é tão astuto quanto feroz; uma vez que tenha provado carne, nada mais lhe servirá.” ¹(CARTER, 1979, p.110). Ademais, a autora descreve o motivo pelo qual o lobo ataca pessoas no período do inverno:

é Inverno e está frio. Nesta região de montanha e floresta, não há nada para os lobos comerem. Cabras e ovelhas estão fechadas no curral, os veados partiram para as pastagens remanescentes nas vertentes do sul - os lobos crescem magros e famintos. ²(CARTER, 1979, p.110).

A autora descreve também como a floresta é um espaço favorável aos lobos:

Você está sempre em perigo na floresta, onde não há pessoas. Entre os portais dos grandes pinheiros onde os ramos felpudos se emaranham sobre você, aprisionando o viajante desavisado em redes como se a própria vegetação estivesse acumpliciada com os lobos que vivem lá³ (CARTER, 1979, p.111).

Essas citações do conto de Carter confirmam a beleza do texto da autora e a questão da natureza como fonte de erotismo e resistência à racionalidade.

Para afirmar que o lobo é uma das piores criaturas da floresta, a autora utiliza como forma de comparação personagens perversos de outros contos de fadas, como aponta o trecho: “De todos os abundantes perigos da noite e da floresta, fantasmas, hobgoblins, ogros que grelham bebês, bruxas que engordam as suas vítimas em gaiolas

¹ 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 a taste of flesh then nothing else will do. (CARTER, 1979, p.110)

² 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. (CARTER, 1979, p.110)

³ You are always in danger in the forest, where no people are. Step between the portals of the great pines where the shaggy branches tangle about you, trapping the unwary traveler in nets as if the vegetation itself were in a plot with the wolves who live there (CARTER, 1979, p.111)

para mesas canibais, o lobo é o pior porque não pode ouvir razão.”⁴ (CARTER, 1979, p.111). Carter não cita de forma explícita a qual conto de fadas os personagens pertencem, mas o leitor consegue inferir quando entende a intenção da escritora em unir um personagem de um texto, considerado conhecido, para agregar significado em seu texto. O leitor pode inferir, por exemplo, que as “bruxas que engordam as suas vítimas em gaiolas para mesas canibais” (p.111) se refere à bruxa do conto *João e Maria*, que é uma antagonista que se alimenta de crianças.

Dessa forma, Carter seleciona antagonistas maléficos de outros contos para destacar o seu personagem lobisomem como o pior de todos eles, assim, além da autora destacar o seu personagem, ela ainda produz uma transcendência textual, denominada metatextualidade, por Gerald Genette (1989), ao fazer com que o leitor use o seu conhecimento de mundo ao refletir sobre os contos de fadas tradicionais dentro da releitura da Carter.

Nesta releitura da autora britânica não há a presença de um lobo comum como no conto de Perrault. O lobo de Carter na verdade é um lobisomem, ela adverte seus leitores no início do conto quando diz: “Tema o lobo e fuja dele; porque, o pior de tudo, o lobo pode ser mais do que aparenta.”⁵ (CARTER, 1979, p.111). Além disso, Carter começa a relatar histórias sobre lobisomens, criatura esta considerada um mito folclórico, que, em seu corpo, ocorre a metamorfose de um homem em um lobo no período da noite:

Sete anos é o período natural do lobisomem, mas se queimar as suas roupas humanas estará o condenando a permanecer lobo para o resto de sua vida, portanto as esposas mais velhas dessas redondezas acreditam ser um meio de proteção atirar ao lobisomem um chapéu ou um avental, como se as roupas o fizessem homem. Porém, através dos olhos, aqueles olhos fosforescentes, pode-se reconhecê-lo em todas as suas formas; só os olhos permanecem inalterados pela metamorfose. Antes de poder tornar-se lobo, o licantropo despe-se completamente. Se vir um homem nu entre os pinheiros, você deve fugir como se o Diabo estivesse atrás de você.⁶ (CARTER, 1979, p.113)

⁴ of all the teeming perils of the night and the forest, ghosts, hobgoblins, ogres that grill babies upon gridirons, witches that fatten their captives in cages for cannibal tables, the wolf is worst for he cannot listen to reason. (CARTER, 1979, p.111)

⁵ Fear and flee the wolf; for, worst of all, the wolf may be more than he seems. (CARTER, 1979, p.111)

⁶ 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

O personagem de Carter é um lobisomem porque ele é humano e civilizado, por isso não é lobo, mas é erótico, por esse motivo não é apenas humano. É o homem que não saiu totalmente da animalidade.

Na tentativa de definir o mito, Eliade (1989) o considera como o relato de:

[...] um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade passa a existir, quer seja a realidade total, o cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (ELIADE, 1989, p.12-13)

Dessa forma, para o autor, o mito seria uma história inventada, algo que começou a ser narrado e foi se perpetuando passando a existir. São histórias que envolvem seres sobrenaturais e suas realizações em tempos primitivos sendo considerados sagrados ou puramente sobrenaturais. Esses mitos de alguma forma constituíram o mundo como é visto atualmente, geraram reações em populações e culturas ao redor do globo, pois os que acreditam na função do mito como sagrado ou sobrenatural o veem como algo verdadeiro:

[...] porque se refere sempre a *realidades*. O mito cosmogônico é *verdadeiro* porque a existência do mundo está aí para o provar; o mito da origem da morte é também “verdadeiro” porque a mortalidade do homem prova-o, e assim por diante (ELIADE, 1989, p. 12)

Para os que não acreditam no mito, este apenas é definido como ficção. O mito do lobisomem, de alguma maneira, afetou o mundo, como aponta Tatar (2004):

Pensava-se que animais selvagens, homens sinistros e a figura híbrida do lobisomem representavam uma ameaça poderosa e imediata à segurança das crianças. Na Alemanha no século XVII, pouco depois da Guerra dos Trinta anos, o medo de lobos e a história com relação a lobisomens alcançaram níveis particularmente elevados. (TATAR, 2004, p.31)

E ainda é narrado e reinventado por autores e cinegrafistas até a época atual.

O mito do lobisomem exige uma metamorfose por parte do personagem, desta forma, o autor Alvarez Ferreira (2013) define a metamorfose como sendo:

clothes made the man. Yet by the eyes, those 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, 1979, p.113)

a deformação ou a transfiguração da realidade deve ser uma constante no espaço da arte. A cópia do real não deve figurar no mundo dos sonhos e dos devaneios. A imaginação com a sua potência de devir faz as coisas mudarem e transformarem-se a cada instante. Por isso, não há de que se surpreender com os “relógios moles” de Salvador Dalí, nem com as monstruosidades apresentadas em *Lautréamont*. Tudo está em ato nessa força que essencializa todos os poderes do imaginário, mundo que é detectado numa imagem poética ou numa obra de arte. (FERREIRA, 2013, p. 127)

O lobisomem é um ser sobrenatural que passou a existir no mundo. Seu mito foi perpetuado oralmente e também através da escrita, sofrendo modificações e sendo reinventado em sua metamorfose e aparência. Carter utiliza o espaço da arte literária para recriar a metamorfose do lobisomem de seu conto, proporcionando-lhe características adaptadas da autora de resgatar elementos grotescos e obscenos dos contos originais dos camponeses, como ilustrado no seguinte trecho:

Sem o seu disfarce, o casaco de tecido da cor da floresta, o chapéu com a pena enfiada na fita; seu cabelo emaranhado flui para baixo da sua camisa branca e ela pode ver os piolhos se movendo na mesma. A floresta entrou em sua cozinha através da escuridão emaranhada de seus cabelos. Ele retira sua camisa. Sua pele tem a cor e a textura de um velino. Uma faixa de cabelo desde até o seu umbigo, os mamilos estão maduros e escuros como veneno das frutas, mas ele é tão magro que você pode contar as costelas sob a pele dele se ele lhe der tempo. Ele tira a calça e ela pode ver o quanto são peludas as suas pernas. Seus órgãos genitais, enormes. Ah! enorme. A última coisa que a velha senhora viu deste mundo era um homem jovem, olhos como cinzas, nu como uma pedra, aproximando-se de sua cama. O lobo encarnado era carnívoro.⁷(CARTER, 1979, p 116)

O corpo do lobisomem é considerado um espaço insólito quando ele sofre mutações, transformações e degenerações e esse processo é visto como uma anomalia, logo considerado como uma monstruosidade. O corpo do lobisomem surpreende pela sua metamorfose.

Há um cuidado por parte de Carter em descrever a aparência do lobisomem e de apresentá-lo mais profundamente através das narrativas sobre esta criatura aos seus

⁷ Off with his disguise, that coat of forest-coloured cloth, the hat with the feather tucked into the ribbon; his matted hair streams down his white shirt and she can see the lice moving in it. The forest has come into the kitchen with darkness tangled in its hair. 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 incarnate. (CARTER, 1979, p.120)

leitores. A autora descreve bem e de forma muito erótica o lobisomem, porque ele é tão importante quanto à personagem Chapeuzinho Vermelho no conto, pois representa essa possibilidade de existência de homens que gostam da abertura feminina. Esta característica, por outro lado, não aparece no conto de Perrault, dado que o foco principal é na aparência e no comportamento da Chapeuzinho Vermelho apenas, pois o objetivo principal é criar um conto moralmente instrutivo do papel e da postura correta de uma mulher na sociedade.

Apesar das diferentes formas de exposição do lobo/lobisomem nos diferentes contos, há um aspecto entre eles que é comum, o fato de o personagem ser identificado como sexualmente galanteador. Como afirma Tatar (2004): “o lobo, com sua natureza predatória, é frequentemente visto como uma metáfora de homens sexualmente sedutores.”

Após as curtas narrativas descritas por Carter sobre diferentes contextos que envolvem lobisomens, a autora descreve a incontrolável vontade de Chapeuzinho Vermelho em ir à floresta no inverno para levar uma cesta de alimentos para sua avó e depois começa a descrever a situação inicial dos outros personagens: a avó, que vive a duas horas de caminho laborioso pela floresta, e que apresenta estar muito doente: “a avó reclusa é tão velha que o peso da sua idade está a esmagando até a morte”⁸(CARTER, 1979, p.113); a mãe da jovem, que preparou a cesta com bebida aguardente rústica, bolos de aveia chatos cozidos na pedra da lareira e geleia para a filha levar para a avó, é incapaz de contrapor qualquer decisão da filha: “sua mãe não pode contestar-lhe”⁹(CARTER, 1979, p.114) e o pai, que poderia opor-se à decisão da filha de ir para a floresta sozinha, mas ele não estava em casa: “o pai poderia proibi-la, se ele estivesse em casa, mas ele está fora na floresta, juntando madeira”¹⁰(CARTER, 1979, p.114). A vontade de Chapeuzinho Vermelho é tamanha para ignorar os perigos conhecidos:

é o pior momento de todo o ano para os lobos, mas esta criança forte de espírito insiste que vai sair através da floresta. Ela tem muita certeza de que as feras não poderão prejudicá-la, entretanto, bem

⁸ reclusive grandmother so old the burden of her years is crushing her to death (CARTER, 1979, p.113)

⁹ her mother cannot deny her (CARTER, 1979, p.114)

¹⁰ her father might forbid her, if he were home, but he is away in the forest, gathering wood (CARTER, 1979, p.114)

avisada ela coloca uma faca de trincar na cesta que sua mãe preparou
¹¹(CARTER, 1979, p.113).

A linda garotinha possui uma personalidade forte e detém todo o amor de sua mãe e de sua avó, que depositaram todo o carinho delas tricotando um xale vermelho da cor de sangue para ela: “tão bonita e a mais nova da família, nascida tardiamente, tinha sido mimada pela mãe e pela avó, a qual lhe havia tricotado o xale vermelho que hoje apresenta a aparência ominosa, mas brilhante, de sangue na neve.” ¹²(CARTER, 1979, p.113)12.

Carter não nomeia nenhum de seus personagens, mas pode-se inferir que a garotinha representa a protagonista Chapeuzinho Vermelho pelo conjunto de personagens do conto (pai, mãe, avó e lobisomem), além da característica vestimenta vermelha (xale vermelho), que é peculiar do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Assim, a autora transcende a memória textual do leitor e causa a percepção de outro texto dentro de seu conto. Esse insumo que o leitor tem é chamado, por Gerald Genette (1989), de metatextualidade.

A veste da personagem do conto de Perrault é um capuz vermelho, apesar de Carter ter mudado o traje ela não muda a cor. Críticos da psicanálise acreditam que a cor vermelha denota pecado, paixão e sangue, o que associa com a personalidade da Chapeuzinho Vermelho narrada por povos ao redor de lareiras e também resgatada por Carter. A personagem de Perrault, por outro lado, é retratada como ingênua e vulnerável, pois, como relata Tatar (2004), Perrault se empenhou em extirpar os elementos grotescos, obscenos, dos contos originais dos camponeses, e isto inclui a mudança de postura e personalidade da Chapeuzinho Vermelho.

Esta introdução dos personagens e a situação na qual se encontram é muito comum no início dos contos maravilhosos como defende Propp (1984): “O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplo, um soldado) é apresentado

¹¹ it is the worst time in all 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 packet. (CARTER, 1979, p.113)

¹² so pretty and the youngest of her family, a little late-comer, had been indulged by her mother and grandmother who'd knitted her the red shawl that, today, has the ominous of brilliant look of blood on snow. (CARTER, 1979, p.113)

simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de sua situação”. É uma introdução frequente, mas não significa que se não ocorrer esta situação inicial o conto não pertencerá ao gênero conto maravilhoso.

O conto de Perrault também apresenta a situação inicial sugerida por Propp (1984), entretanto, ele nomeia a personagem principal, não cita a existência de um pai e de forma curta apresenta a figura da mãe, da avó adoentada e Chapeuzinho Vermelho.

Era uma vez uma pequena aldeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda. Esta boa senhora mandou fazer para a menina um pequeno capuz vermelho. Ele lhe assentava tão bem que por toda a parte aonde ia a chamavam de Chapeuzinho Vermelho. Um dia sua mãe, que assara uns bolinhos, lhe disse: “Vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga.” (TATAR, 2004, p.336)

O autor inicia citando a beleza da menina que transparece ser sobrenatural. Mostra uma obediência por parte da personagem que não hesitou em concordar com o pedido da mãe de levar bolo e manteiga para a sua avó que está adoentada e expõe a relação próxima de Chapeuzinho Vermelho com a mãe e a avó. Carter apresenta de forma similar a proximidade das personagens: “tão bonita e a mais nova da família, nascida tardiamente, tinha sido mimada pela mãe e pela avó, a qual lhe havia tricotado o xale vermelho que hoje apresenta a aparência ominosa, mas brilhante, de sangue na neve” ¹³(CARTER, 1979, p.113). Por outro lado, a descrição feita pela autora é muito mais íntima se comparada com a de Perrault.

Carter apresenta mudanças biológicas do corpo da menina que atravessa a fase da infância para iniciar a puberdade, ou seja, o ciclo menstrual. O sangue, segundo Chevalier (1906), simboliza “todos os valores solidários com fogo, calor e a vida que tenham relação com o Sol. A esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida.” (CHEVALIER, 1906, p.800). Há sensualidade na narração, além disso, menciona-se sua virgindade de forma metafórica como parte da descrição:

¹³ 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.

Os seus seios a pouco começaram a inchar e o cabelo é como fibra de algodão, tão claro que quase não faziam sombra na sua pálida testa; as suas bochechas são de um emblemático escarlate e branco e ela acaba de começar o seu fluxo de mulher, o relógio dentro dela que daqui em diante tocará uma vez por mês. Ela se ergue e se move dentro do pentagrama invisível da sua própria virgindade. Ela é um ovo intacto; um contentor selado; tem dentro de si um espaço mágico, cuja entrada está hermeticamente fechada com um plugue de membrana; ela é um sistema fechado; ¹⁴(CARTER, 1979, p.113-114)

Além de Carter apresentar este lado mais corpóreo da personagem, incitando o erotismo, que é um traço forte nesse conto especificamente, a autora subverte a característica obediência de sua personagem. Isto porque não se impõe qualquer ordem a esta Chapeuzinho Vermelho, pois ela decide por si só atravessar a floresta para ir ao encontro de sua avó: “é o pior momento de todo o ano para os lobos, mas esta criança forte de espírito insiste que vai sair através da floresta.” ¹⁵(CARTER, 1979, p.113). À vista disso, o conto contraria a segunda função do personagem proposta por Propp (1984) quando ele cita a imposição ao herói de uma proibição. Como não existe proibição por parte da Chapeuzinho Vermelho de Carter, consequentemente não há a terceira função que é o descumprimento da proibição.

A Chapeuzinho Vermelho de Carter, além de ser tenaz, possui a coragem como característica: “ela tem muita certeza de que as feras não poderão prejudicá-la, entretanto, bem avisada, ela coloca uma faca de trincar na cesta” ¹⁶(CARTER, 1979, p.113); “A porta maligna do solstício ainda balança nas dobradiças, mas ela tem sido muito amada para alguma vez sentir medo.” ¹⁷(CARTER, 1979, p.113) e “ela não sabe como tremer. Tem a sua faca e não tem medo de nada.” ¹⁸(CARTER, 1979, p.114).

Em contrapartida à Chapeuzinho de Carter, a personagem de Perrault dispõe-se de inocência, ingenuidade e fragilidade, como insinua o autor:

¹⁴ 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 month. She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system.

¹⁵ it is the worst time in all year for wolves but this strong-minded child insists she will go off through the wood.

¹⁶ She is quite sure the wild beasts cannot harm her although, well-warned, she lays a carving knife in the basket (CARTER, 1979, p.113)

¹⁷ The malign door of the solstice still swings upon its hinges but she has been too much loved ever to feel scared (CARTER, 1979, p.113)

¹⁸ she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing. (CARTER, 1979, p.114)

Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar por um bosque, encontrou o compadre lobo, que teve muita vontade de comê-la, mas não se atreveu, por causa dos lenhadores que estavam na floresta. Ele lhe perguntou para onde ia. A pobre menina, que não sabia que era perigoso parar e dar ouvidos a um lobo, respondeu:

Vou visitar minha avó e levar para ela um bolinho com um potinho de manteiga que minha mãe está mandando

Sua avó mora muito longe? perguntou o lobo

Ah! Mora sim, respondeu Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho lá longe, bem longe, na primeira casa da aldeia. (TATAR, 2004, p.336)

Além disso, é interessante ressaltar que o autor descreve o lobo como “compadre”, evidenciando a ignorância por parte da personagem em não reconhecer o perigo de um lobo. A figura dos lenhadores, por outro lado, é vista como a “representação da proteção patriarcal”, segundo Tatar (2004), pois indiretamente eles protegeram a Chapeuzinho Vermelho de ser devorada naquele exato momento, isto se justifica porque as “figuras masculinas na história são ou predadores ou salvadores” (TATAR, 2004, p.34). É exatamente o que acontece no conto de Perrault, os únicos personagens masculinos que aparecem são o lobo, que é o antagonista da história, e os lenhadores, que salvam a indefesa Chapeuzinho Vermelho em um primeiro momento.

O trecho acima confirma a quarta função de Propp (1984): o antagonista procura obter uma informação (definição: interrogatório; designação), isto é, o antagonista gostaria de saber para onde a Chapeuzinho Vermelho estava indo. Subsequentemente, Perrault nos leva à quinta função: o antagonista recebe informações sobre a sua vítima (definição: informação; designação). Posteriormente, o trecho: “Ótimo!” disse o lobo. “Vou visitá-la também. Vou por este caminho aqui e você vai por aquele caminho ali. E vamos ver quem chega primeiro” (TATAR, 2004, p. 336) confirma a sexta função de Propp (1984), a qual o antagonista engana a vítima. O lobo ludibria a Chapeuzinho para que ele ficasse com o caminho mais curto e ela o mais longo, assim ele chegaria na casa da avó primeiro. Sem qualquer diálogo ou questionamento, a personagem de Perrault aceita a ordem do lobo e segue pelo caminho mais longo:

“O lobo pôs-se a correr o mais que podia pelo caminho mais curto, e a menina seguiu pelo caminho mais longo, entretendo-se em catar

castanhas, correr atrás de borboletas e fazer buquês com as flores que encontrava. O lobo não demorou muito para chegar à casa da avó.” (TATAR, 2004, p336-337).

Desta forma, a sétima função de Propp (1984) também se aplica ao conto de Perrault, pois nela diz: “A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (definição: cumplicidade; designação).” (PROPP, 1984, p. 35).

Quando a Chapeuzinho Vermelho de Carter se encontra com o antagonista na floresta, ela também se deixa enganar devido à metamorfose do lobisomem, conforme se nota na citação abaixo:

ela ouviu um uivo congelante de um lobo distante, a sua mão destra saltou para o cabo da faca, mas não viu qualquer sinal de lobo, nem mesmo de um homem nu, embora então ouvisse uma restolhada no mato e viu aparecer no caminho um homem completamente vestido, jovem e muito bonito, com um casaco verde e o chapéu de feltro com abas largas de um caçador, carregado com carcaças de aves de caça.
¹⁹(CARTER, 1979, p.114)

Verifica-se que a autora faz uma alusão às histórias de lobisomens narradas no início do conto, o leitor infere, portanto, que o rapaz é um lobisomem. Chapeuzinho Vermelho, entretanto, não percebeu que foi ludibriada pelo lobisomem que utilizou como artimanha a sua metamorfose para não deixar óbvia a sua aparência. A menina, mesmo advertida sobre a presença de lobisomens na floresta e alerta sobre as possíveis formas de detectá-los, deixou-se encantar pela forma humana. A criatura não estava na sua aparência mais assustadora e evidente e nem mesmo na sua forma humana e nua como nas histórias conhecidas por Chapeuzinho Vermelho, por isso se deixou enganar.

A menina não demonstra qualquer sentimento de medo por estar ali sozinha na floresta com um jovem desconhecido, ao contrário, ela mostra afeição pelo rapaz: “Ela nunca tinha visto um tão belo rapaz antes, não entre os palhaços rústicos da sua aldeia natal.” ²⁰(CARTER, 1979, p.119). Os personagens caminharam juntos em direção à casa da avó de Chapeuzinho Vermelho e viraram amigos no decorrer do caminho como

¹⁹ 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. (CARTER, 1979, p.114)

²⁰ she had never seen such a fine fellow before, not among the rustic clowns of her native village (CARTER, 1979, p.119)

descreve Carter: “Breve riam e gracejavam como velhos amigos.”²¹(CARTER, 1979, p.114). O lobisomem não a engana, ela sabe de tudo e espera ansiosa por vê-lo novamente. É um jogo aberto de sedução.

Apesar de a personagem ser ludibriada pela forma física do lobisomem, a autora não apresenta em seu conto um interrogatório para o antagonista descobrir informações de Chapeuzinho Vermelho, em consequência a isso, não há uma resposta direta por parte da personagem sobre os seus planos. Carter propõe uma ação diferente por parte de seus personagens para conseguir uma proximidade maior entre eles e não um simples diálogo direto, como Propp apresenta nas funções IV e V, que indicam ser sempre um interrogatório.

O lobisomem disfarçado carregava um rifle consigo e Chapeuzinho Vermelho confiava nele por isso, pois se sentia protegida das criaturas da floresta. Quando a noite caiu e começou a nevar, a garota percebeu que o jovem tinha uma bússola. Neste momento o lobisomem sugeriu que chegaria antes da Chapeuzinho se ele seguisse a bússola dele e a menina o caminho costumeiro:

“Disse-lhe que se ele saísse do caminho para a floresta chegaria certamente a casa da avó um quarto de hora antes dela, encurtando o caminho pela vegetação rasteira com a bússola enquanto ela seguia laboriosamente o caminho mais longo pela trilha sinuosa.”²²(CARTER, 1979, p.114-115).

Após o falso rapaz insinuar que chegaria a casa da avó de Chapeuzinho Vermelho antes dela, através da bússola, o disfarçado lobisomem propõe uma aposta:

Não acredito em você. Além disso, não tem medo dos lobos?

Ele limitou-se em bater na coronha brilhante da espingarda e sorriu.

É uma aposta? perguntou ele. Fazemos disto um jogo? O que vai me dar se eu chegar à casa da sua avó antes de você?

O que gostaria? perguntou ela com falsa candura.

De um beijo.

²¹ Soon they were laughing and joking like old friends (CARTER, 1979, p.114)

²² 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 undergrowth with his compass, while she trudge the long way, along the winding path. (CARTER, 1979, p. 114-115)

Lugares comuns da sedução rústica; ela baixou os olhos e corou.
²³(CARTER, 1979 p.115)

Existia uma atração física por parte da Chapeuzinho Vermelho em relação à metamorfose do lobisomem e isto permitiu a criação de um ambiente de flerte entre eles. O beijo simboliza união e adesão mútua segundo Chevalier (1906), dito isso, há um consentimento por parte da protagonista em aceitar a aposta, pois logo depois que o jovem parte com a cesta da menina a caminho da casa da avó dela tem-se a seguinte passagem: “Ele seguiu pela vegetação rasteira e levou a cesta consigo, mas ela se esqueceu de ter medo das feras, embora a lua estivesse surgindo ela queria demorar pelo caminho para ter a certeza de que o belo cavalheiro ganharia a aposta.” ²⁴(CARTER, 1979, p.115). Isto mostra a vontade de Chapeuzinho Vermelho de encontrar o jovem outra vez e confirma como ela se envolve no jogo do lobisomem, deixando evidente o seu desejo em ganhar um beijo.

Percebe-se, então, que existe uma oposição ao conto de Perrault, pois não há uma ideia clara de consentimento, por parte da Chapeuzinho Vermelho, de Perrault, em querer encontrar o lobo na casa da avó dela, além disso, a função sete de Propp (1984) não se aplica, dado que Chapeuzinho apesar de ter sido enganada pelo lobisomem não ajuda o antagonista involuntariamente, uma vez que ela consente a aposta e está ciente que ele vai à casa da avó dela para se encontrarem. Sendo assim, no conto de Carter, a protagonista aceita a aposta com prazer diferentemente do que defende Propp (1984) quando diz:

A proposta enganosa e a aceitação correspondente tomam uma forma particular no pacto ardiloso (“dá-me o que não conheces de tua casa”). Nestas circunstâncias, o acordo é obtido à força, e o inimigo se aproveita de alguma situação difícil em que se encontra sua vítima. (PROPP, 1984, p.35).

Por outro lado, tanto o conto de Perrault quanto o de Carter compartilham a função número oito de Propp (1984): “O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos

²³ 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 blushed. (CARTER, 1979 p.115)

²⁴ 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 wager. (CARTER, 1979, p.115)

membros da família (definição: dano; designação: A)” (PROPP, 1984, p.35). Isto é, o lobo de Perrault e o lobisomem de Carter devoram a avó de Chapeuzinho Vermelho, além do mais, ambos utilizam a mesma estratégia de se passarem pela neta para enganar a avó. No conto de Carter esta ação do lobisomem em alimentar-se da avó é muito mais descritiva, aponta detalhes da aparência do lobisomem, da reação da avó, a forma como ele esconde os rastros da avó e dos objetos da casa, como por exemplo neste trecho:

Quando ele terminou com ela, lambeu as costeletas e depressa tornou a se vestir, até retornar à aparência que tinha quando entrou pela porta. Queimou os cabelos não comestíveis na lareira e embrulhou os ossos em um pano de mesa que escondeu debaixo da cama em um baú de madeira onde encontrou um par de lençóis limpos. Arrumou cuidadosamente a cama com estes em vez dos manchados, que pôs no cesto da roupa suja. Sacudiu os travesseiros e esticou a colcha, apanhou a Bíblia do chão, a fechou ²⁵(CARTER, 1979, p.116)

No conto de Perrault, no entanto, é simples e direta a descrição:

Quem está aí?

É a sua neta, Chapeuzinho Vermelho, disse o lobo, disfarçando a voz. Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.

A boa avó, que estava de cama por andar adoentada, gritou: Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá.

O lobo puxou a lingueta e a porta se abriu. Jogou-se sobre a boa mulher e devorou num piscar de olhos, pois fazia três dias que não comia. Depois fechou a porta e foi se deitar na cama da avó, à espera de Chapeuzinho Vermelho (TATAR, 2004, p. 337)

Independentemente do conto ser descritivo, como o de Carter, ou direto como o de Perrault, o resultado é o mesmo: a morte da avó. Os resultados mudam no segundo encontro das personagens nos contos. Quando os personagens de Perrault se encontram acontece a seguinte ação:

Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola. Disse a ela:

Minha avó, que braços grandes você tem!

²⁵ 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 bones 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 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 (CARTER, 1979, p.116)

É para abraçar você melhor, minha neta.

Minha avó, que pernas grandes você tem!

É para correr melhor, minha filha.

Minha avó, que orelhas grandes você tem!

É para escutar melhor, minha filha.

Minha avó, que olhos grandes você tem!

É para enxergar você melhor, minha filha.

Minha avó, que dentes grandes você tem!

É para comer você.

E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu. (TATAR, 2004, p.337-338)

Novamente é óbvia a ingenuidade da Chapeuzinho Vermelho de Perrault. A personagem se deita ao lado do lobo e mesmo assim não toma consciência do perigo que corre ali. A menina não percebe as características do lobo (pelos, focinho, patas, rabo) que diferem tanto de um ser humano. A Chapeuzinho Vermelho de Perrault foi devorada pelo lobo por falta de sagacidade e atitude. Tatar (2004) comenta sobre o clássico diálogo entre a menina e o lobo:

Chapeuzinho Vermelho recorre ao sentido da audição, da vista, do tato e do paladar, omitindo o olfato. A lista de partes do corpo era sem dúvida expandida por contadores populares, que se aproveitam para fazer humor obsceno. Um diálogo paralelo em versões orais do conto fornece um inventário das roupas de Chapeuzinho Vermelho, que ela despe e joga de lado uma por uma. (TATAR, 2004, p.33)

Carter busca resgatar os traços das histórias populares orais dos contos de fadas, por isso, em sua versão, a autora inclui o strip-tease e as obscenidades excluídas por compiladores como fez Perrault. O tradicional diálogo entre a personagem e o antagonista também está presente neste conto, mas com um sentido mais sexual, acompanhado de sensualidade. O diálogo e o desnudar da menina aparecem aparelhados durante a narração do conto, permitindo a criação de um ambiente inquietante para o leitor.

O conto começa a atingir o seu clímax quando a garota chega à casa da avó. Sua primeira reação é a frustração de não encontrar o jovem rapaz a sua espera: “então ela entrou, trazendo consigo uma rajada de neve que se derreteu em lágrimas nos azulejos, e talvez tenha ficado um pouco desapontada por ver apenas a avó sentada ao lado do fogo.”²⁶(CARTER, 1979, p.116). O lobisomem, ao contrário do lobo de Perrault, não ficou disfarçado por muito tempo, logo que Chapeuzinho Vermelho entrou na casa de sua avó, ele se revelou: “mas ele então tirou o cobertor e saltou para a porta, pressionando suas costas contra ela de tal forma que ela não poderia sair de novo.”²⁷(CARTER, 1979, p. 116). Rapidamente a menina começou a procurar por sua avó e pela primeira vez verificou que a Bíblia estava fechada: “A garota olhou em volta da sala e viu que não havia mesmo o recuo de uma cabeça na bochecha suave do travesseiro, e pela primeira vez a via assim, a Bíblia estava fechada sobre a mesa. O som do relógio estalava como um chicote.”²⁸(CARTER, 1979, p. 117).

A avó e a Bíblia representam tradição e “Carter mata” a avó em seu conto, mas descreve o trabalho que o lobisomem tem ao esconder os restos mortais da avó, ou seja, ainda permanecem os rastros dessa tradição escondidos, além do mais, o lobisomem não põe um fim na Bíblia, ele simplesmente fecha o livro mostrando que mesmo como um símbolo de tradição presente, ele é capaz de ignorar e fazer o que bem entende.

Após este incontestável encontro entre Chapeuzinho Vermelho e o lobisomem é que os personagens se enfrentam entre si em um combate direto, mas não como a função dezesseis de Propp (1984), que indica uma luta entre os personagens, uma discussão ou algum tipo de competição, mas sim um combate direto de interesse, sarcasmo, sedução e prazer. Além do mais, no conto de Carter, não existe um vencedor neste combate, mas ambos compartilham da recompensa proporcionada por ele.

A menina inicia o diálogo tradicional e percebe que está em perigo quando encontra vestígios de sua avó morta na lareira:

²⁶ So she came in, bringing with her a flurry of snow that melted in tears on the tiles, and perhaps she was a little disappointed to see only her grandmother sitting beside the fire. (CARTER, 1979, p.116)

²⁷ he flung off the blanket and sprang to the door, pressing his back against it so that she could not get out again (CARTER, 1979, p. 116)

²⁸ 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. (CARTER, 1979, p. 117)

Ela queria tirar a faca do cesto, mas não se atreveu a tal porque os olhos dele estavam fixos nela, olhos enormes que agora pareciam brilhar com uma luz única, interior, olhos do tamanho de pires, pires cheios de matéria incendiária, fosforescência diabólica.

Que grandes olhos você tem.

São para te ver melhor.

Nenhum vestígio da velhota, exceto um tufo de cabelo branco que tinha ficado preso na casca dum tronco não ardido. Quando a jovem viu isso, soube que estava em perigo de morte.

Onde está a minha avó?

Não há aqui ninguém senão nós dois, minha querida.
²⁹(CARTER, 1979, p.117)

Chapeuzinho de Carter, mesmo tendo consciência do perigo, age de forma irônica e corajosa ao ficar sozinha com o lobisomem dentro da casa, além da companhia da alcateia de lobisomens que uivavam do lado de fora. Compreende que, nas circunstâncias que estava, sentir medo não era uma opção:

As feras apontavam os focinhos afiados à lua e uivavam como se lhes partissem o coração. Dez lobos; vinte lobos - tantos lobos que ela não conseguia contá-los, uivando em concerto como dementes ou perturbados. Os olhos deles apanhavam a luz da cozinha e brilhavam como cem velas. Está muito frio, coitados, disse ela; não me admira que uivem tanto. Fechou a janela ao lamento fúnebre dos lobos e despiu o xale escarlate de cor vermelha, a cor dos sacrifícios, a cor da sua menstruação. E visto que o medo não a ajudaria em nada, deixou de ter medo ³⁰(CARTER, 1979, p.117)

A passagem dos lobisomens ao redor da casa apresenta certo erotismo, caracteriza o desejo sexual e a ausência do medo. Esta ideia nos remete ao erotismo batailleano, uma vez que Bataille diz: “não existe interdito que não possa ser transgredido. A transgressão é admitida, e frequentemente ela é prescrita” (BATAILLE,

²⁹ 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 phosphorescence. 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 death. Where is my grandmother? There's nobody here but we two, my darling. (CARTER, 1979, p. 117)

³⁰ 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 afraid.

1987, p.59). O sentimento de medo e terror está relacionado ao interdito e a transgressão desse interdito atrai e causa um fascínio levando ao erotismo. Após vencer o medo, Chapeuzinho Vermelho inicia o strip-tease e o lobisomem se envolve no jogo dela:

O que faço com o meu xale?

Joga-o no fogo, querida. Não vai mais precisar dele.

Ela enrolou o xale e o jogou nas chamas, que instantaneamente o consumiu. Então ela puxou a blusa sob a cabeça; os seus pequenos seios brilharam como se a neve tivesse invadido a sala.

O que faço com a minha blusa?

Para o fogo também, minha boneca.

A fina musselina foi a arder pela chaminé acima como um pássaro mágico e tirou a saia, as meias de lã, os sapatos e tudo isto foi também para o fogo e perdido para sempre. A luz do fogo brilhou através das bordas de sua pele; agora ela estava vestida apenas com o seu tegumento de carne intocada. Ofuscante e nua, penteou os cabelos com os dedos; o seu cabelo parecia branco como a neve lá de fora. Depois foi diretamente ao homem dos olhos vermelhos, em cuja juba desarranjada os piolhos se moviam. E, erguendo-se nas pontas dos pés, desabotoou-lhe o colarinho da camisa.³¹(CARTER, 1979, p. 117)

O lobisomem é considerado uma metáfora de homem sexualmente sedutor, mas os papéis se invertem no conto de Carter, pois é a Chapeuzinho Vermelho quem seduz o lobisomem neste segundo encontro, e não o contrário. A menina de Carter busca coragem para lidar com a situação e procura ter atitude para revertê-la diferentemente da personagem superficial de Perrault, que não muda de comportamento ou personalidade quando se vê em uma situação de perigo.

O lobisomem é quem segue as instruções da Chapeuzinho Vermelho, permitindo que ela decidisse o desfecho da história para ambos. Isto contraria o desfecho de Perrault, que além de mostrar a fragilidade, ingenuidade e inocência da protagonista,

³¹ What shall I do with my shawl? Throw it on the fire, dear one. You won't need it again. She bundled up her shawl and threw it on the blaze, which instantly consumed it. Then she drew her blouse over her head; her small breasts gleamed as if the snow had invaded the room. What shall I do with my blouse? Into the fire with it, too, my pet. The thin muslin went flaring up the chimney like a magic bird and now off came her skirt, her woollen stockings, her shoes, and on to the 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. (CARTER, 1979, p. 117)

mostra que há uma ausência de atitude da Chapeuzinho Vermelho ocorrendo uma aceitação do seu destino trágico. Além do mais, Perrault retrata o seu conto de forma objetiva, não havendo lugar para a imaginação ou para uma mudança da história, fazendo com que o leitor conclua exatamente o que ele falou.

Angela Carter faz uma alusão ao famoso diálogo do conto *Chapeuzinho Vermelho*, entretanto sob o viés da personagem feminina, já que a protagonista, ao invés de se deixar ser devorada pelo lobisomem, o seduz, mostrando que a sua personagem é uma garota que tem voz e não permite que outro alguém além dela mesma escreva a sua própria história:

Que grandes braços você tem. Para melhor te abraçar. Todos os lobos do mundo uivaram agora um cântico matrimonial fora da janela quando ela deu de espontânea vontade o beijo que devia. Que grandes dentes você tem! (...) Para melhor te comer. A jovem desatou a rir; ³²sabia que não era carne de ninguém. Riu dele na sua cara, rasgou-lhe a camisa e deitou-se perto do fogo, junto dos vestígios ígneos da sua própria roupa descartada. (CARTER, 1979, p. 118)

No trecho acima, percebe-se, mais uma vez, a ironia de Chapeuzinho Vermelho quando ela começa a rir, afrontando o lobisomem e, mais uma vez, toma a iniciativa, dirigindo o conto segundo a vontade da personagem feminina. O fato da personagem rir e ele aceitar é um sinal que é outro tipo de homem. Após a ação de rasgar a roupa do lobisomem, há a passagem explícita de um ato sexual entre a garota e o lobisomem:

“As chamas dançaram como almas mortas na Noite de São Silvestre e os velhos ossos debaixo da cama começaram a entrecocar-se furiosamente, mas ela não lhes prestou qualquer atenção. Carnívoro incarnado, só carne imaculada o apazigua.” ³³ (CARTER, 1979, p.118).

A noite de São Silvestre significa a noite de ano novo, portanto, a passagem de ano. Esse nome é devido à lenda do santo São Silvestre com a Virgem Maria. Essa passagem mostra Chapeuzinho Vermelho ignorando os restos mortais da sua avó

³² What big arms you have. All the better to hug you with. Every wolf in the world now howled aprothalamion outside the window as she freely gave the kiss she owed him. What big teeth you have! She saw how his jaw began to slaver and the room was full of the clamour of the forest's Liebestod 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 for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing. (CARTER, 1979, p. 118)

³³ The flames danced like dead souls on Walpurgisnacht and the old bones under the bed set up a terrible clattering but she did not pay them any heed. Carnivore incarnate, only immaculate flesh appeases him (CARTER, 1979, p. 118)

debaixo da cama a qual representa a tradição. Dessa forma, a metáfora da noite de São Silvestre é que a Chapeuzinho Vermelho e o lobisomem iniciam um novo ciclo desconsiderando a tradição.

A relação sexual ocorreu com o lobisomem em sua forma animal. Não houve uma metamorfose por parte do lobisomem para ter relações com a mulher Chapeuzinho Vermelho; ademais, a autora deixa claro que o lobisomem não possui qualquer característica física de homem: “as pernas e genitais são de lobo. E tem coração de lobo.” ³⁴(CARTER, 1979, p.113).

A metamorfose é um dos fios condutores do fantástico neste conto, aliás, a escolha de Carter em relação a este mito folclórico se torna mais claro no desfecho do conto, pois a autora enlaça o seu leitor num emaranhado de reflexões sobre o ser “homem”, por trás de uma metamorfose. O lobisomem se entrega aos encantos de Chapeuzinho Vermelho e aos seus desejos íntimos humanos, que estão mesclados e escondidos no seu interior, apesar da sua metamorfose. Esse monstro deixa ser seduzido e não devora a Chapeuzinho Vermelho, assumindo o início de uma relação sexual e, com o consentimento de ambos, ela acontece. No ato, é o lobo que está presente, porque é a animalidade do erotismo.

Chapeuzinho Vermelho perde sua virgindade e atravessa a fase da puberdade para se tornar uma mulher adulta sem pensar nas consequências desta ação ou na representação e comportamento imposto ao gênero feminino na sociedade. Chapeuzinho simplesmente agiu pelos seus instintos, vontades e desejos. Fazendo isto, há uma subversão às representações de gêneros sexuais construídas historicamente por um discurso patriarcal. Isto é feito principalmente para contrapor o objetivo principal do conto de Perrault, justificado pela moral definida pela Contra-Reforma, como explica Ligia Cademartori:

Os princípios educativos que regem os contos de Perrault e que foram apresentados por ele no prefácio da edição em verso de 1695, são os critérios da arte moral definidos pela Contra-Reforma: a valorização do pudor, mas, antes de mais nada, a cristianização. (CADEMARTORI, 2006, p. 41)

³⁴ his legs and genitals are a wolf's. And he has a wolf's heart. (CARTER, 1979, p. 113)

A compilação de Charles Perrault ao final de seu conto apresenta uma espécie de poema que propõe uma moral a ser deduzida:

Vemos aqui que as meninas,
E sobre tudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel na irritação.
Esses doces lobos, com toda a educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos
São, entre todos, os mais perigosos. (TATAR, 2004, p. 338)

Aparece a moral no conto de Perrault em forma de ensinamento para alertar as moças da sociedade da época, pois se elas não se comportassem de forma decente, respeitando a integridade de sua castidade e os pudores, os quais eram impostos pela Igreja e sociedade, poderiam ter a honra manchada pelos rapazes caracterizados como o lobo do conto.

Mulheres que se rebelavam contra os preceitos que lhes eram exigidos perdiam todo o prestígio e status na sociedade em geral. Perrault submeteu os seus contos ao discurso da sociedade de seu tempo. Sociedade esta em que o gênero literário era dominado pelo discurso masculino, como confirma Martins: “é fato incontestável, porém, que a consolidação do conto de fadas como gênero literário tem lugar dentro de um discurso marcadamente masculino, patriarcal.” (Martins 2005, p.10).

Angela Carter utiliza a intertextualidade para criticar esse discurso patriarcal com ideias conservadoras e totalizantes, pois, “a intertextualidade, elevada às suas últimas consequências, arrasta não só a desintegração do narrativo como também do discurso” (JENNY, 1979, p.28). A autora britânica, ao fazer uma reformulação do conto tradicional *Chapeuzinho Vermelho*, para confrontar a imagem cristalizada do feminino nestes contos maravilhosos, faz com que o seu leitor tenha uma visão e uma perspectiva diferente destes contos de fadas. As representações femininas, suas ações e suas funções dentro do conto deveriam ser apenas questão de escolha. Isto tem que ser feito porque a mulher mudou e conquistou um espaço além dos representados por Perrault.

A mulher contemporânea possui outros pontos de vista, possui uma postura crítica e atuante na sociedade contemporânea e é exatamente isto que a escritora Carter quer retratar em seus contos. Ela aborda em sua coletânea *The Bloody Chamber* fatos reais do mundo sem suavizar ou adocicar como fizeram os primeiros compiladores dos contos de fadas. Estes contos que um dia foram contados ao redor de fogueiras por camponeses refletindo o cotidiano destas pessoas foram retomados por Carter para descrever o cotidiano da sociedade contemporânea, uma vez que, “as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define (JENNY, 1979, p.10).

Então, quando a autora finaliza o conto *The Company of Wolves* com a consumação da relação sexual de Chapeuzinho Vermelho com o lobisomem, quando a personagem adormece na cama da vovozinha, “(...) entre as patas do lobo terno.”³⁵(CARTER, 1979, p.118) Carter subverte as representações de gêneros sexuais e de identidade, retoma a forte carga sexual e erótica dos contos populares, possibilita que o leitor problematize, reflita e questione a moralidade, as ideias totalizadoras, a representação feminina no mundo contemporâneo, o conceito binário dos personagens e, ainda, possibilita que verifique a importância das velhas tradições dos contos de fadas para a releitura de versões mais contemporâneas, dado que, “pensar diferentemente a história dessa memória da literatura é servir-se da tensão entre a retomada e a novidade,

³⁵ between the paws of the tender wolf

entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 11).

Podem-se observar no conto de Carter algumas funções do estudo de Propp, pois são elementos presentes nos contos maravilhosos desde a sua origem, mas no texto contemporâneo da autora, as ações e funções das personagens variam e muitas delas não aparecem, diferentemente do conceito de Propp, quando ele diz:

O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui freqüentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens. (PROPP, 1984, p.25)

Portanto, o estudo do estruturalista é significativo para se verificar as modificações e variações feitas no texto contemporâneo de Carter com o intuito de apresentar novas interpretações e concepções para o conto maravilhoso.

Além das alterações das funções dos personagens, Carter utiliza a hipertextualidade para obter uma “operação transformativa”, como descreve Gerald Genette (1989). Desta forma, há um hipotexto, que seria o conto tradicional *Chapeuzinho Vermelho*, que sofreria transformações para ter-se, então, o hipertexto *The Company of Wolves* de Carter. O que seria, portanto, um texto derivado de um outro texto. O objetivo de usar a ferramenta hipertextualidade, que é um tipo de transtextualidade, é de usar um texto já existente que foi reproduzido por gerações ao longo da história com um determinado discurso para reescrevê-lo, mas contando outra história, abordando outros sentidos com diferentes discursos e ideologias para corresponder com a sociedade contemporânea.

A hipertextualidade possui gêneros formalmente hipertextuais, isto porque, quando se retoma um texto e se produz outro, deve haver alguma intenção por parte do escritor em fazê-lo.

Tendo isso em vista, o texto *The Company of Wolves* consiste na função paródia, justamente porque como dito anteriormente busca criticar, subverter e problematizar o hipotexto. Logo, o parodista busca transmitir aos leitores outras inferências e interpretações como defende Gerald Genette (1989):

a etimologia: ôde, é o “canto”: para, “ao longo de”, portanto; parôdein → paródia, isso seria (então?) a ação de cantar ao lado, portanto cantar falsamente, ou uma outra vez, em contra canto – em contrapondo – ou ainda de cantar num outro tom: deformar, portanto, ou mudar um trecho de música para um tom diverso daquele em que está escrito. Aplicando ao texto épico, essa significação poderia conduzir rumo a várias hipóteses. (GENETTE, 1989, p.23)

O leitor tem um papel muito importante na descoberta da intertextualidade no texto. O leitor é quem proporciona sentido e significado ao texto do parodista. Carter usa a intertextualidade para proporcionar aos leitores novas interpretações da personagem feminina no conto de fadas. A autora britânica não apenas utiliza o conto compilado de Perrault para subverter a cultura e a ideologia que ele carrega como também retoma pontos da história oral popular que ainda coincidem com a realidade contemporânea mesmo após décadas.

O conto de Carter possui alguns traços com a história de Perrault. Assim como o conto de Perrault, apesar de retirar as cenas eróticas, possui similaridade com as histórias populares, como, por exemplo, os personagens que compõem o conto e o fato de a avó da personagem principal falecer. O que a intertextualidade faz é permitir que os escritores mudem a forma de escrita de um texto. No caso do conto *The Company of Wolves*, a autora britânica busca resgatar o conto *Chapeuzinho Vermelho* para romper com a ideologia dos tempos de Perrault em relação à mulher. É possível, como cita Jenny (1979): “certos textos parecem romper periodicamente na história literária com o monolitismo do sentido e da escrita, habitados como estão pela pregnância cultural dos textos anteriores”.

O conto da Carter se distancia do tradicional, assim como a compilação de Perrault, da mesma forma que as histórias populares também sofreram a influência de outros contos, por isso “por parte do decodificador a virgindade é, portanto igualmente inconcebível” (JENNY, 1979, p.6). Não há texto virgem e original, todos eles sofreram alguma interferência de outros textos, sendo proposital como a releitura de Carter ou não.

O uso da intertextualidade no conto *The Company of Wolves* permite ao leitor ter uma leitura diversificada para então refletir sobre a variedade de sentidos que pode haver em um único texto e isto inclui as diversas verdades, pois a intertextualidade

rompe com a crença de uma versão autêntica de uma história. Além disso, problematizar é algo que define a intertextualidade e isto significa questionar e criticar discursos e ideologias como afirma Jenny (1989) “a intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora.” (JENNY, 1979, p.49).

Capítulo 6

GRANDMOTHER'S NOSE – UMA ANÁLISE

6.1 Uma análise do conto de Coover

Brian Evenson (2003) publicou a obra mais completa acerca de Robert Coover e de seus trabalhos, entretanto, faltaram apenas os três últimos livros publicados por Coover, posteriores à publicação de Evenson, a saber: *Stepmother* (2004) e *A Child Again* (2005) e *Noir* (2010). O conto *Grandmother's Nose*, que será analisado neste trabalho, pertence ao último livro de Coover. Embora Evenson não tenha publicado nada a respeito do livro *A Child Again*, especificamente, é possível perceber que ele faz um panorama das outras obras desse autor norte-americano, comentando os temas por ele abordados ao longo de sua carreira.

Alguns dos temas abordados por Coover são: “os contos de fadas, os mitos, o questionamento religioso, a formação das comunidades, o sexo, os limites entre o real e a ficção, o modo como as histórias são contadas e como se tornam significativas.” (SYLVESTRE, 2008, p.15).

Assim como Angela Carter, o autor Robert Coover espera que seus leitores, ao lerem seu trabalho, reflitam e problematizem o mundo ao seu redor como aponta Evenson (2003):

[...] de alguma forma em que o real e o fantástico podem ser jogados um com o outro em um trabalho de ficção, e ele dentre dezenas explora a lacuna entre eventos reais e como esses eventos são interpretados. Coover examina o relato da história e as maneiras em que a ficção se desenvolve e chega a parecer significativa; ele quer que seus leitores entendam. A dinâmica não só da história, mas também as ficções que as pessoas criam no mundo em geral.³⁶ (EVENSON, 2003, p.10)

Temas que compõem o mundo, como por exemplo, a política, a família e a religião precisam ser questionada e explorada e é exatamente esse o papel de Coover em seus trabalhos.

³⁶ [...] in the ways in which the real and the fantastic can be made to play off one another in a work of fiction, and he of tens explores the gap between real events and how these events are interpreted. Coover examines story telling and the ways in which fiction develops and comes to seem significant; he wants his readers to understand. The dynamics not only of the story but also the fictions people create in the world at large. (EVENSON, 2003, p.10)

No livro *A Child Again*, o autor em estudo faz releituras de histórias infantis consagradas e mitos de modo satírico e atraente. Coover usa esses contos do passado pra produzir novas reflexões em torno da ficção contemporânea.

Dentro dessa obra, tem-se o conto *Grandmother's Nose*, que é uma releitura do conto *Chapeuzinho Vermelho*, entretanto, o escritor não apresenta qualquer higienização dos contos, como Perrault e os irmãos Grimm fizeram.

Coover aborda em seu conto a visão de uma garotinha diante da morte de sua amada avó. A tristeza e os questionamentos sofridos por uma criança diante das mudanças físicas de alguém que está no leito de morte. O autor toca o seu leitor ao fazer um contraste entre a jovem que é símbolo de mocidade e vida com uma velha senhora com uma aparência questionável de ainda ser humana que está prestes a fechar o ciclo da vida. O conto desenvolve através do tema morte através dos olhos de uma garotinha que tenta entender como funciona o mundo ao seu redor.

O conto inicia apresentando as características de uma jovem que passa por uma transição de amadurecimento em sua vida e para isso ser feito precisa questionar o mundo em torno dela e a si mesmo. A princípio ela vivia seus dias na terra sem grandes indagações como mostra as primeiras linhas do conto: “Ela tinha apenas começado a pensar sobre o mundo ao seu redor. Até este verão, ela e o mundo tinham sido muito a mesma coisa, um doce borrão sem costura de vida na vida.” (COOVER, 2005, p.185)³⁷. Entretanto ocorre uma mudança por parte da personagem quando ela tem que enfrentar um fato misterioso e triste como a morte:

Mas agora ela havia se separado e se torna, não ela mesma, mas o lugar em que residia, um estranho e sinistro outro que, por si mesmo, deveria ser estudado, ser lido como um livro, como os livros que tinha começado a ler ao mesmo tempo em que o mundo gravava. Ou talvez fosse sua leitura que fizesse o mundo recuar. Coisas que haviam estado vivas e conversava com ela por ser parte dela - boneca, casa, nuvem, bem - estavam em silêncio agora, e separados, e coisas que ainda viviam por conta própria - flor, borboleta, mãe, avó - ela agora sabia que também morreu, outro tipo de distância.

³⁷ She had only just begun to think about the world around her. Until this summer, she and the world had been much the same thing, a sweet seamless blur of life in life. (COOVER, 2005, p.185)

Este morrer a entristecia, embora ela o entendesse, mas mal (pouco tinha a ver com ela, apenas com o mundo inconstante em que vivia), e isso a fazia sentir pena por essas coisas malfeitas.³⁸ (COOVER, 2005, p.185)

Diferentemente da autora Angela Carter, que apresenta sua personagem Chapeuzinho Vermelho através de uma visão sociopolítica em relação ao gênero, e também de Charles Perrault, quando apresenta uma moral no final de seu conto usando a sua personagem como modelo, Coover expõe um fato, no caso, a morte, pela qual todo ser humano tem que lidar em algum período de suas vidas através da perspectiva de uma jovem que está passando pelo seu momento de transição para a puberdade.

Carter e Perrault utilizam as características físicas para descrever suas personagens, Coover, todavia, utiliza a descrição do desenvolvimento mental e psicológico da garota para explicar esse amaduramento da personagem:

Ela pensava que era engraçado quando sua mãe degolava uma galinha e ela saía correndo loucamente em torno do jardim, agora não mais. Ela já não esmaga formigas e besouros sob os pés ou puxa as asas das moscas e borboletas, e ela observa as velhas coisas preciosas para ela, como sua mãe, com alguma ansiedade, assustada com a possibilidade de sua repentina ausência. Desde que morrer era uma coisa ruim, ela associou como sendo ruim e então foi bom, pelo menos tão boa como ela poderia ser: ela queria manter a mãe com ela. Se sua mãe pedisse que fizesse algo, ela o faria. Pois esse era o motivo pelo qual ela estava aqui.³⁹ (COOVER, 2004, p.186)

A borboleta possui como simbologia a metamorfose e a representação de um ciclo de vida, o que nos chama a atenção é a recusa da menina de arrancar as asas delas, que são símbolo, segundo Chevalier (1906), “do alçar voo, do alijamento de um peso

³⁸ But now it had broken away from her and become, not herself, but the place her self resided in, a sometimes strange and ominous other that must for one's own sake be studied, be read like a book, like the books she'd begun to read at the same time the world recorded. Or maybe it was her reading that had made the world step back. Things that had once been alive and talked to her because part of her – doll, house, cloud, well – were silent now, and apart, and things that lived still on their own – flower, butterfly, mother, grandmother – she now knew also died, another kind of distance. (COOVER, 2005, p.185)

This dying saddened her, though she understood it but dimly (it had little to do with her, only with the inconstant world she lived in), and it caused her to feel sorry for these ill-fated things. (COOVER, 2005, p.185)

³⁹ She used to think it was funny when her mother chopped the head off a chicken and it ran crazily around the garden, now she didn't. She no longer squashed ants and beetles under foot or pulled the wings off flies and butterflies, and she watched old things precious to her, like her mother, with some anxiety, frightened by the possibility of their sudden absence. Since dying was a bad thing, she associated it with being bad, and so was good, at least as good as she could be: she wanted to keep her mother with her. If her mother asked her to do something, she did it. Which was why she was here. (COOVER, 2004, p.186)

(leveza espiritual, alívio)”. A menina está em processo de metamorfose, pois está passando por essa transição de fase na sua vida. Ao perceber a importância e o valor da vida ela se sente na responsabilidade de cuidar e proteger a vida de tudo que está em sua volta, até mesmo de insetos que antes pareciam ser insignificantes e isso a proporciona certa leveza espiritual. Por outro lado, ela carrega o sentimento de ansiedade, pois tem consciência que há possibilidade de ter que lidar com a ausência de sua mãe no seu cotidiano, portanto, a jovem associa a morte como algo irreversível e cruel e isso a torna mais madura a ponto de querer estar presente e ativa na vida de sua mãe, pois ela entende que uma de suas funções nesse mundo é essa.

A mãe é um fator importante e essencial no desenvolvimento da jovem no conto de Coover, há uma ligação forte entre as duas personagens. A mãe é a representação da vida para a menina, e Chevalier (1906) explica que “encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação”.

O processo de amadurecimento exige do ser humano uma reflexão profunda e isso tem grande possibilidade de vir acompanhado pela dor. Os questionamentos que a menina começa a se fazer em relação a sua vida e às pessoas ao seu redor demonstram uma mudança interna.

A garota associa a morte ao silêncio e consequentemente o medo da solidão. Ela cantarolava e conversava para afugentar o próprio silêncio. Não era possível fugir da solidão, era um esforço fútil e ela intimamente sabia disso, mas ela o fazia para afastar a ideia mórbida que a quietude lhe trazia. Sua mãe a repreendia por ser tão comunicativa: “Não fale com estranhos” (p.186)⁴⁰, mas a menina tinha a seguinte opinião: “Bom, o mundo todo era de alguma forma estranho, até mesmo a própria mãe as vezes, a ideia era ou conversar com o mundo ou deixar a temerosa quietude reinar” (p.186)⁴¹. A perda ou a separação do outro estava ligada a solidão, ao silêncio, por isso o evitava.

⁴⁰ Don't speak with strangers (COOVER, 2004, p.186)

⁴¹ Well, the whole world was somewhat strange to her, even her mother sometimes, it was talk to it or let the fearful stillness reign.” (COOVER, 2004, p.186)

Ao questionar e criar novas perspectivas, a garota passa a valorizar a vida através dos pequenos detalhes do cotidiano, que antes não lhe eram perceptíveis ou de grande importância. Antes o mundo era visto através de seus olhos como mais intrigante, curioso, mais simples e fácil de se viver. Agora, ela observa o mundo com um propósito desconhecidamente interessante:

Achava que o mundo era menos fácil de se viver do que antes. Era mais intrigante. Ela olhava para as coisas mais proximamente do que antes quando olhava para ela mesma, seus olhos, então espelhos líquidos em um mundo líquido, agora mais parecidos com janelas, ela se equilibrava por trás delas, encarando-as, com grande propósito. Estar em um com coisas que uma vez foram suficientes, a mesmice até então a confortava como o cheiro de galinha ou de banho quente. Agora, era diferente o que a dava prazer: plumas (ela não tinha plumas), pétalas, rugas, conchas, corredeiras d'água sob as pedras, nada como diferente, os dentes de sua mãe (ela nunca havia os visto se quer antes na boca de sua mãe), o jeito que a porta é feita, os degraus, os sapatos. (COOVER, 2004, 186-187)⁴²

O mundo de Chapeuzinho passa por um processo de quebra de paradigmas, em que os conceitos da protagonista passam a ser questionados por sua nova natureza. O desconhecido passa a ser relevante e atrativo, onde a busca pelas novidades do mundo a fora tomam o lugar do seu simples reflexo no espelho. A alusão de olhar pela janela representa tal busca, cujo o propósito era nada mais do que buscar qualquer coisa que diferenciasse sua realidade. O termo “líquido” foi estudado pelo renomado sociólogo Zygmunt Bauman, que explica que o líquido está associado a fluidez, portanto:

“Fluidez” é a qualidade de líquidos e gases. O que os distingue dos sólidos, como a Enciclopédia britânica, com a autoridade que tem, nos informa, é que eles “não podem suportar uma força tangencial ou deformante quando imóveis” e assim “sofrem uma constante mudança de forma quando submetidos a tal tensão”. (BAUMAN, 2001, p.7)

A personagem está vivendo um momento de tensão em sua vida, que é exatamente esse processo de mudança interna que tem feito problematizando a si

⁴² Though the world was less easy to live in than before, it was more intriguing. She looked at things more closely than she had when looking in at herself, her eyes, then liquid mirrors in a liquid world, now more like windows, she poised behind them, staring out, big with purpose. To be at one with things was once enough, sameness then a comfort like a fragrant kitchen or warm bath. Now, it was difference that gave her pleasure: feathers (she had no feathers), petals, wrinkles, shells, brook water's murmuring trickle over stones, not one alike, her mother's teeth (she hadn't even seen them there in her mouth before), the way a door is made, and steps, and shoes. (COOVER, 2004, p.187)

mesma e tudo ao seu redor: “ela reparava intensamente em tudo, procurando o mistério da ocupação de formigas, a peculiaridade nos formatos das nervuras nas folhas das plantas, o jeito que o fogo queimava, a pele das coisas.” (p.187)⁴³.

Ao longo de toda a sua observação, a menina chega na parte em que o nariz de sua avó lhe chama a atenção:

E agora era o nariz de sua avó. Era uma coisa horrível de se ver, por aquela razão apenas a atiçava a curiosidade. Era mais comprido e escuro do que se lembrava, enrugado e peludo e inchado juntamente com a sua doença. Ela sabe que não podia encará-lo – Coitada da minha vó! Mas a fascinação a prendia. Que nariz! Era como se uma criatura tivesse entrado dentro do rosto da avó dela e estava tentando sair. Ela queria encostar no nariz para sentir se estava quente ou frio (Vovó estava deitada tão quieta! Era assustador); ela tocou o próprio nariz. Sim, morrendo, ela pensou (embora seu próprio nariz a tranquilizasse), dever ser algo horrível. (COOVER, 2004, p.187)⁴⁴

Bauman (1998) trabalha com os termos “pureza e sujeira” e esta visão do autor relacionada com a velhice mostra o medo da sociedade em relação à morte. A velhice representa a última fase da vida, ou seja, uma etapa anterior à morte. A deformação do corpo ao longo dos anos aponta para uma certa fragilidade e também inutilidade. Pitanga (2006) relata que na contemporaneidade há uma preocupação em adiar as marcas do tempo inscrita no corpo envelhecido, ela diz:

Vivemos numa sociedade que supervaloriza o novo, dos descartáveis, que preconiza: o belo é o instante. Logo, parece legítimo pensar no corpo do idoso como aquele que está velho, ultrapassado e precisa, portanto, ser descartado, escamoteado. O que desagrada, por ser ameaçador, é recusado, rechaçado. (PITANGA, 2006, p.96-97)

A protagonista se impressiona com o estado de saúde de sua avó e confronta sua nova visão de mundo com aquele pavoroso encontro. A maneira que descreve sua parente mostra claramente uma certa mistura de sentimentos quanto às sensações que tem a respeito dela. Há pavor, repulsa, dúvidas, no entanto ainda há amor e carinho

⁴³ She peered intensely at everything, seeking out the mystery in the busyness of ants, the odd veiny shape of leaves, the way fire burned, the skins of things. (COOVER, 2004, p.187)

⁴⁴ And now it was her grandmother's nose. It was a hideous thing to see, but for that reason alone aroused her curiosity. It was much longer and darker than she remembered, creased and hairy and swollen with her illness. She knew she ought not stare at it – poor Grandma! – but fascination gripped her. Such a nose! It was as if some creature had got inside her grandmother's face and was trying to get out. She wished to touch the nose to see if it were hot or cold (Grandma lay so still! It was frightening); she touched her own instead. Yes, dying, she thought (though her own nose reassured her), must be a horrid thing. (COOVER, 2004, p.187)

frente à essa nova visão. O nariz passa a ser um ponto icônico de referência na narrativa, que passa a ser descrito de maneira a comportar o conceito de Elias (2001, p. 80), que nos traz sua ideia de velhice na contemporaneidade:

Não é fácil imaginar que nosso próprio corpo, tão cheio de frescor

E muitas vezes de sensações agradáveis, pode ficar vagaroso, cansado e desajeitado. Não podemos imaginá-lo, e, no fundo, não o queremos. Dito de outra maneira, a identificação com os velhos e os moribundos compreensivelmente coloca dificuldades especiais para as pessoas de outras faixas etárias. Consciente ou inconscientemente, elas resistem à ideia de seu próprio envelhecimento e morte tanto como possível. (ELIAS, 2001, p. 80)

A antagonista esconde o corpo de sua neta, uma vez que apresenta os sintomas da doença, que se espalha pelo corpo. Sua avó estava vestida de maneira a cobrir a maior parte do corpo, o que fora possível de ser coberto, escondido, talvez por vergonha. Contudo, nota-se que a neta confronta essa situação, e ao confrontar ela indaga sobre o que poderia estar acontecendo de maneira ainda infantilizada. Ainda que a avó escondesse o corpo, o nariz transparecia algo. As características da velhice, da doença, e da grotesca realidade. É possível perceber uma mudança de conceitos na neta quando ela refaz a ideia de ‘nariz’ que sua avó a havia apresentado:

Vovó gostava de dizer que os narizes foram feitos para pessoas velhas segurarem seus óculos (os óculos da vovó estavam no criado mudo, escorados num livro fechado), mas a verdade é que os olhos foram feitos para mostrar ao nariz aonde ir. Colocado no meio da cara, para todo mundo ver, não importa o quão velho fosse, apontava a direção, antes ia primeiro do que o resto do corpo, apontando a direção. Quando ela reclamava que havia se esquecido do caminho para a casa de sua vovó, sua mãe dizia: Oh, siga seu nariz. E assim ela havia feito, e lá ela estava. De nariz para nariz com sua avó.” (COOVER, 2004, p. 187-188)⁴⁵

Além da característica que o nariz traz do que não pode ser escondido, ele ainda nos mostra um novo conceito de intuição, ensinado pela mãe e não pela avó, que fora

⁴⁵ Grandma also liked to say that the nose was invented for old people to hang their spectacles on (Grandma's spectacles were on the table beside her bed, perched on a closed book), but the truth was, eyes were probably invented to show the nose where to go. The nose sat in the very middle of one's face for all to see, no matter how old one was, and it led the way, first to go wherever the rest went, pointing the direction. When she'd complained that she'd forgotten the way to Grandma's house, her mother had said: Oh! Just follow your nose. And she had done that and here she was. Nose to nose with Grandma. (COOVER, 2004, p.188)

naturalmente refutada por um conceito mais coerente, mais interessante, uma vez que o autor nos mostra que os tais óculos estavam escorados num livro sobre o criado mudo da cama da avó. Dessa forma, o autor retoma o conceito de liquidez mais uma vez quando nos mostra a personagem corrigindo sua avó a respeito do “verdadeiro propósito do nariz”.

A avó apresentava um comportamento vil e pouco convidativo com a presença da neta; por várias vezes grunhia, arrotava e se queixava das tentativas de diálogo por parte da menina. A princípio a garota temia o silêncio, por simbolizar para ela a morte, mas depois, se supera ao tentar buscar em sua avó tudo aquilo que lhe era incomum, portanto, passou a indagar a mesma, de maneira direta, tentando entender, conhecer, ver e saber o contexto em que a avó se mostrava, ainda que aquilo lhe desse certa repulsa, a menina ainda insistia numa comunicação. A avó, apesar de seu estado, tem sim, um sentimento por sua neta, e ela a convida a se aproximar e se deitar, mas, o sentimento de repulsa retorna e com forte pesar, ela hesita:

Apenas deixe essas coisas sob a mesa, garotinha, a avó dela disse sem abrir seus olhos cobertos, e venha deitar comigo na cama. A voz dela estava rouca e crua. Talvez ela estivesse morrendo de uma gripe forte.

Prefiro não ir, vovó. Ela não queria ferir os sentimentos da avó, mas ela não queria ficar perto dela também, não da forma que ela aparentava e cheirava. Ela parecia estar se coçando debaixo das roupas de cama. Não é hora de ir dormir. (COOVER, 2004, p.188)⁴⁶

Diante da hesitação da garota, a avó se sente chateada, e a recrimina rudemente, ao ponto de dizer à neta que a culpa de seu estado era dela. Tais comportamentos pouco afetivos demonstram um caráter realista característico das obras de Coover, em que os sentimentos autenticamente humanos não se reservam aos bons necessariamente. Portanto, pode-se notar traços de insatisfação, ressentimento, intolerância, rispidez, e a figura da morte é de fato presente:

Tem algo que eu poderia fazer vovó?

⁴⁶ Just set those things on the table, little girl, her grandmother said without opening her lidded eye, and come get into bed with me. Her voice was hoarse and raw. Maybe it was a bad cold she was dying of. I'd rather not, Grandma. She didn't want to hurt her grandmother's feelings, but she did not want to get close to her either, not the way she looked and smelled. She seemed to be scratching herself under the bedding. It's ... not time for bed. (COOVER, 2004, p.188)

A única coisa que você poderia fazer de bom criança, apenas tornaria as coisas piores. A avó dela rodeou seu nariz com sua longa língua fazendo um som sinistro. Woof. Eu realmente não estou me sentindo bem.

Estou arrependida ...

E você deveria estar. A culpa é sua, e você sabe disso. (COOVER, 2004, p.189)⁴⁷

Após os contatos iniciais, nota-se a perda de um conceito característico nas novas concepções da personagem. A inocência é apresentada de maneira ínfima no enredo, quando a neta se apresentava disposta a auxiliar a avó em sua indisposição. A protagonista demonstrava seus valores conforme vislumbrava a postura de sua doente avó, ainda que sentisse nojo, repulsa, curiosidade, e que demonstrasse uma gama de sentimentos frente situação. Novamente pode-se lançar luz sobre os conceitos de Bauman⁴⁸ na definição de ‘Interregno’:

O interregno é um estado onde não somos uma coisa nem outra. No estado de interregno, as formas como aprendemos a lidar com os desafios da realidade não funcionam mais. As instituições de ações coletivas, nossos sistema político, nosso sistema partidário, a forma de organizar a própria vida, as relações com as outras pessoas, todas essas formas aprendidas de sobrevivência no mundo não funcionam direito mais. Mas as novas formas que substituiriam as antigas, ainda estão engatinhando. Não temos ainda uma visão a longo prazo, e nossas ações consistem principalmente, em reagir as crises mais eminentes, mas as crises também estão mudando. Elas também são líquidas.

Assim como o conceito de *Interregno* se apresenta, nota-se o mesmo estado de espírito na personagem, pois seus sentimentos são imprecisos, voláteis e guiados por seus novos incompreensíveis propósitos. Ela não se presta a uma postura como a avó esperava em outros tempos, portanto, ela sente sua avó se manifestando quanto a essa nova maneira de ver a vida.

O conto é trabalhado de forma que o leitor vive nas bordas da ficção e realidade dentro do conto, pois Coover, considerado um inovador, cria uma interpretação de

⁴⁷Isn't there some way I can help, Grandma?

The only thing you're good for, child, would just make things worse. Her grandma lapped at her nose with her long tongue, making an ominous scratchy sound. Woof. I'm really not feeling well.

I'm sorry ...

And so you should be. It's your fault, you know. (COOVER, 2004, p.189)

⁴⁸ Consultado em <<http://g1.globo.com/globo-news/milenio/videos/v/milenio-a-fluidez-do-mundo-liquido-do-zygmunt-bauman/4661254/>>

realidade para o seu leitor, mas em um piscar de olhos ele o destrói para criar uma ilusão ainda maior na mente de quem o lê, como explica Kennedy (1992)⁴⁹ “Os inovadores nos confundem para nos salvar da compreensão defeituosa e convencional. Da mesma forma, tal escritor pode levar as ilusões desgastadas do realista e destruí-los diante dos olhos dos leitores apenas para criar uma ilusão ainda mais forte”. A forma como Coover descreve a avó causa certa confusão, pois não se sabe realmente se a menina está conversando com a avó ou com um lobo, uma vez que a jovem aponta características físicas anímicas na avó:

Que olhos grandes você tem, moça. O que você está olhando?

Seu ... seu nariz, vovó.

Qual o problema? Sua avó estendeu uma mão para fora da cama para tocá-lo. Sua mão era preta e cabeluda como o nariz e as unhas estavam enroladas em garras horríveis. (COOVER, 2004, p.190)⁵⁰

Uma das características de Coover ao subverter os seus contos é quando ele faz a “transição da inocência para a experiência” (COPE, 1986, p.11)⁵¹ e isso fica claro quando a avó confirma à neta que está morrendo e sem qualquer eufemismo afirma que um dia a jovem também irá morrer:

Você está morrendo, vovó? Ela soltou finalmente.

Houve uma pausa mal-humorada, interrompida apenas com um bufo ou dois. Então sua avó suspirou morosamente e grunhiu. Parece ser isso. Má sorte. Não é o que eu tinha em mente. Ela virou a cabeça para o cenho franzido em suas grossas sobrancelhas dando-lhe um olhar atravessado. Ela teve que sorrir, ela não conseguia se conter. Ei, smartypants, o que é engraçado? Você vai morrer também, você sabe, você não vai sair disso. (COOVER, 2004, p.190)⁵²

⁴⁹ Innovators confuse us to save us from faulty, conventional understanding. Similarly, such a writer might take the worn out illusions of the realist and destroy them before the readers eyes only to create an even stronger illusion (KENNEDY, 1992, p.7)

⁵⁰ What big eyes you have, young lady. What are you staring at? Your ... your nose, Grandma. What's the matter with it? Her grandmother reached one hand out from under the bedding to touch it. Her hand was black and hairy like her nose and her fingernails had curled to ugly claws. (COOVER, 2004, p.190)

⁵¹ Transition from innocence to experience (COPE, 1989, p.11)

⁵² Are you dying, Grandma? She blurted out at last.

There was a grumpy pause, filled only with a snort or two. Then her grandmother sighed morosely and grunted. Looks like it. Worse luck. Not what I had in mind at all. She turned her head to scowl at her thick brows giving her a clownish cross-eyed look. She had to smile, she couldn't stop herself. Hey, smartypants, what's funny? You're going to die, too, you know, you're not getting out of this. (COOVER, 2004, p.190)

Para o autor, a inocência é um mito, como afirma Cope (1989)⁵³ “Coover’s fairy tales have told us that innocence is only a myth, a lie drifted”. Um exemplo disso é quando a menina responde a sua avó: “Eu suponho que sim. Mas não agora” (p.190)⁵⁴. Fica claro na história que a protagonista não assume a característica esperada de um conto de fadas tradicional que é aceitar passivamente e sem questionamentos. Frente a um conflito apresentado – tal como a avó lhe informa sobre a morte, ou seja, a quebra do lúdico e do estado de perfeição que a infância proporciona – ela ri e não apresenta medo ou incredulidade, mas parece demonstrar certo prazer em estar num estado de superioridade para com sua avó: “Ela tinha que sorrir, ela não se conteve.” (p.190)⁵⁵

A neta sabe que vai viver mais tempo e isso não a deixa mais triste ou pesarosa em relação à avó – o que permite questionar que tipo de relacionamento foi cultivado entre elas – mas usa dessa oportunidade para demonstrar ainda mais maturidade. Sua avó não foi a primeira vítima da morte, e ela sabe disso. “Eu meio que sei o que é morrer, vovó. Eu tinha um pássaro com asas quebradas que morreu e ficou frio.” (p.190)⁵⁶

A avó, por sua vez, não é intimidada pela postura de deboche da garota. À medida que a morte se aproxima, a avó permite que suas características animais se destaquem não fazendo tanta questão de esconder seu temperamento raivoso como esconde seu físico peludo.

Sabe-se que a história é contada pelo ponto de vista da garota, o que significa que todas as percepções que o leitor tem acerca da avó são perpassadas pelos olhos da protagonista, isso dá ao leitor a oportunidade de questionar se os fatos realmente se desenvolveram daquela forma, mas, ainda assim o aumento do uso de verbos que remetem a uma criatura violenta é um forte indicador de que a avó esteja passando por esse processo de transição animal para o mesmo tempo em que a neta amadurece. Ambas as transições são proporcionadas pela percepção da vulnerabilidade ao qual a avó está submetida próximo ao fim de sua vida.

⁵³ Coover’s fairy tales have told us that innocence is only a myth, a lie drifted (COPE, 1989, p.15)

⁵⁴ I suppose so. But not now (COOVER, 2004, p.190)

⁵⁵ She had to smile, she couldn’t stop herself (COOVER, 2004, p.190)

⁵⁶ I sort of know what dying is, Grandma. I had a bird with broken wings and it died and turned cold (COOVER, 2004, p.190)

Esse é um exemplo de como a literatura de Coover se propõe a quebrar um retrato de realidade plana e convencional. A avó nessa história não é uma gentil senhora acolhedora que faz biscoitos e tricô e foi inescrupulosamente assassinada por uma besta feroz, e sim a própria antagonista da história, com uma descrição muito similar do que se entende, comumente, como o vilão popular – o lobo - do conto tradicional no qual essa releitura se baseia.

A realidade que ele nos serve pode ser escura, absurda, assustadora - mesmo quando eles nos fazem rir com nervosismo - ou eles podem ser assombrosamente bonitos. A inovação e invenção de um Coover são necessárias para retratar a realidade na plenitude de sua tensão e contradição. (COOVER, 2004, p.10)⁵⁷

Uma possível interpretação sobre a intenção do autor ao descrever os fatos dessa forma é mostrar que a avó não foi uma vítima do malvado lobo, mas que a avó e o lobo são um só e esse lado animalesco da avó não foi causado pela sua proximidade com a morte, mas meramente acentuado por ela.

Quando a garota questiona sua avó acerca do propósito da morte, uma vez que ao morrer se perde toda a memória do que foi vivido, a avó lhe diz que a morte significa o fim do apetite: “O fim do apetite. É isso” (p.191)⁵⁸ para a garota esse apetite da avó não é uma novidade, pelo contrário, faz com que a neta a reconheça como a avó que sempre teve: “Essa soava mais a vovó que eu me lembro.” (p.191)⁵⁹

Na sequência, o leitor é apresentado à uma recordação que a menina tem de sua avó como uma contadora de histórias sobre apetite – falta ou excesso dele – sendo a história que mais a marcou a respeito de um pai que comeu o filho, chupando seus ossos até o último pedaço de carne, mas sua pequena irmã reuniu os restos dos ossos e assim o garoto voltou a existir.

Aqui, nesse momento, não se sabe ainda se o lobo comeu a avó, mas entende-se que para a história isso não significaria a morte dela – como o pai que comeu o filho, mas ele volta a estar presente depois disso – pois se comunica com a neta tendo

⁵⁷ The reality he serves us can be dark, absurd, frightening – even as they make us laugh with nervous glee – or they can be hauntingly beautiful. The innovation and invention of a Coover are required to portray reality in the fullness of its tension and contradiction. (COOVER, 2004, p.10)

⁵⁸ The end of appetite. That’s it. (COOVER, 2004, p.191)

⁵⁹ That was more like the Grandma she knew (COOVER, 2004, p.191)

consciência das informações e referências que ela faz, ou seja, sua memória continua intacta, ela não morreu.

A avó, no entanto, adverte a menina a não se aproximar muito: “Não chegue muito perto! Se olhar muito para qualquer coisa não verá nada. E depois você verá em tudo, você não será capaz de ver mais nada além.” (p. 191)⁶⁰ Fica entendido que há algo que precisa permanecer escondido, algum segredo que, se olhar muito perto, a menina desvendará e a avó não quer que isso aconteça, então instrui a garota para que se afaste.

Mas, ainda de longe, a garota é capaz de observar o nariz de sua avó e sabe que há algo sobre seu nariz que não parece normal. O nariz da avó a faz se lembrar da história do garoto cujos ossos chupados e reunidos pela irmã o fizeram viver novamente. Esse enigmático nariz “Mais misteriosa e parecia estar dizendo várias coisas para ela de uma só vez” (p.192)⁶¹ é o que tem poder para revelar o que a avó deseja esconder.

Enquanto o leitor tem a memória da avó presente para lhe indicar que, apesar da sua face animalesca, ela ainda é a mesma, e também tem-se o nariz, que por diversas vezes foi descrito como o que vai à frente e guia a menina – a intuição, o inconsciente -, há um forte indício de que seja possível que o lobo e a avó estejam coabitando o mesmo corpo – oscilando, assim, entre as duas mentes presentes no mesmo corpo, principalmente os temperamentos. A descrição que o leitor possui é de um físico peludo com uma mente humana e um humor exaltado, o que por si só já gera um questionamento sobre a identidade dessa avó.

Porém, mais adiante na narrativa, o leitor se depara com um diálogo em que a avó se refere a ela mesma na terceira pessoa, como se tivesse falando de um conhecido, uma terceira pessoa.

Uma coisa que sua avó disse, que agora eu me lembro, foi: Não morda mais do que você pode mastigar.

Sim. Mas você é minha avó.

Sim. (COOVER, 2004, p.192)⁶²

⁶⁰ Don't look too closely! Look too closely at anything and what you'll see is nothing. And then you'll see it everywhere, you won't be able to see anything else (COOVER, 2004, p.191)

⁶¹ more mysterious and seemed to be saying several things to her all at once (COOVER, 2004, p.192)

⁶² One thing your grandmother said, as I now recall, was: Don't bite off more than you can chew.

Depois de se despedir e ir embora, a protagonista volta pra casa mais experiente e reflexiva, porém, ao ser questionada pela sua mãe a respeito de como está a saúde de sua avó, a garota mente e cria uma história simples e fantasiosa, com um final mais feliz do que a história que realmente aconteceu

A história que a jovem contou para sua mãe era uma forma que encontrou de lembrar da sua avó, pois ela estava morrendo, se já não estivesse morta, portanto, não faria mais diferença. A menina foi se deitar e junto de si colocou um livro, um travesseiro e uma boneca, pois queria convencer ela mesma da realidade que naquele dia a deixou com muitas dúvidas.

A menina, ao contar uma história fictícia para a mãe e o modo como reage no final daquele dia retornando à sua forma infantilizada, mostra ao leitor que, apesar de aceitar a morte e compreendê-la, prefere acreditar na ficção. Isso não quer dizer que ela retrocedeu ou que a sua atitude demonstra imaturidade, mas que ela pondera o real e o fictício compreendendo o caos que o real pode lhe proporcionar e ela escolhe a ficção como forma de enxergar o mundo de uma forma mais acolhedora, assim como Coover defende: “Os homens vivem de ficções. Eles precisam. A vida é muito complicada, não podemos lidar com tudo, temos que isolar pequenos pedaços e fazer histórias razoáveis com eles” (COOVER, 1981, p.50)⁶³.

Yes. But you're my grandmother. That's right. (COOVER, 2004, p.192)

⁶³ Men live by fictions. They have to. Life's too complicated, we just can't handle all the input, we have to isolate little bits and make reasonable stories out of them (COOVER, 1981, p.50)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o que foi exposto nesta dissertação, vislumbra-se a possibilidade de se levantar algumas considerações finais. Inicialmente, pode-se observar que os autores contemporâneos, peças centrais neste estudo, Angela Carter e Robert Coover, fazem releituras do clássico conto de fadas compilado por Charles Perrault: *Chapeuzinho Vermelho*.

Diante da releitura feita, observa-se que, apesar destes autores recontarem essa mesma história através de pontos de vistas diferentes, há um objetivo comum entre ambos: subverter o conto em questão para que o leitor possa refletir sobre como são construídas as verdades que fundamentam os comportamentos e as regras sociais no mundo.

Carter e Coover escrevem seus contos sob o olhar da personagem feminina Chapeuzinho Vermelho que, conforme foi apontado em análise, está em transição do período da infância para a adolescência, ou seja, uma troca de fase em busca do amadurecimento. Em ambos os contos, a protagonista se apresenta como uma jovem de personalidade forte, o que, de certa forma, já indicia uma certa subversão à história tradicional.

Carter, ao trabalhar a sua história, explora bem o recurso da intertextualidade para proporcionar aos leitores novas interpretações da personagem feminina no conto de fadas. A autora britânica não apenas utiliza o conto compilado de Perrault para subverter a cultura e a ideologia que ele carrega, como também retoma pontos da história oral popular que ainda coincidem com a realidade contemporânea, o que também é uma forma de resignificar a narrativa.

Do mesmo modo, Coover também mantém a integridade da narrativa popular; conforme Cope (1986, p.19)⁶⁴, o contista norte-americano, “nestas histórias, aceita e preserva a integridade da narrativa da história que lhe foi apresentada em suas fontes

⁶⁴ Coover in these stories accepts and preserves the integrity of the narrative history presented him in his folk sources (COPE, 1986, p.19)

folclóricas”. Nesse sentido, o autor constrói seu conto fazendo um jogo com o real e o fantástico, “brincando” com a imaginação do seu leitor. Coover tem como objetivo em seus contos desfazer das ideias dos contos de fadas já desgastados, as formas convencionais de se construir histórias, renovando, assim, a leitura e tornando-a relevante às dificuldades da vida contemporânea.

Portanto, pode-se sintetizar que tanto a autora britânica quanto o autor norte-americano desenvolvem os seus contos para questionar as incongruências de seu tempo. Os escritores não possuem a pretensão de rejeitar os contos de fadas, mas de fazer uso deles para que novas interpretações sejam estabelecidas.

REFERÊNCIAS

BACCILEGA, Cristina . **Posmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies**. University of Pennsylvanea Press, 1955.

BAKER, P. **‘The Return of the Magic Story-Teller’**. The Independent on Sunday, 8 January 1995, pp.14-16 (p.14).

BATAILLE, George. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, 255p.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Traduzido do original em inglês: *The Uses of Enchantment The Meaning and Importance of Fairy Tale*. 16ª edição – Paz e Terra – 2002.

CARTER, Angela. The Snow Child. In: **The Bloody Chamber and Other Stories**. London: Penguin, 1979.

COELHO, N.N. **O Conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COPE, Jackson I. **Robert Coover’s Fictions**. Baltimore: John Hopkins UP, 1986.

CORTÁZAR, J. **Alguns aspectos do conto**. In: _____. *Valise de Cronópio*. S. Paulo: Perspectiva, 1974.

COOVER, R. **A child again**. Mc Sweeney’s Books San Francisco, 2004.

DARTON, R. **O grande massacre de gatos**. 2.ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DISCINI, N. **Intertextualidade e conto maravilhoso** / Norma Discine – 2.ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

DUNCKER, P. **‘Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter’s Bloody Chambers’**. *Literature and History*, 10:1, 1984, p.6-7.

DUPLESSIS, B, R. **Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth- Century Womem Writers**. Blooming: Indiana University Press, 1985, p.84. Quoted in Lee, in Mezei, ed. (1996), p.239.

ELIAS, N. **A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer.** Tradução Plínio Dentzien – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

EVENSON, B. **Understanding Robert Coover.** Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and Power.** 2.ed. London: Pearson/Longman, 2001.

GAMBLE, S. **The Fiction of Angela Carter: A reader's guide to essential criticism.** First published 2001 by Icon Books Ltd.

GASTEL, B. A Child Again In: **PRRB the Pacific Rim Review of Books.** Issue Six, Summer 2007. Publication Mail Agreement Number 4123503. ISSN 1715-3700. Disponível em <<http://www.prrb.ca/issues/prrb-issue06.pdf>>; Acesso: 02/04/2016

GENETTE, G. **Palimpsestes** – La literatura en segundo grado. Tradução de Célia Fernandez Prieto. Espanha: Taurus, 1989.

HAFFENDEN, K. 'Magical Mannerist', The Literary Review, November 1984, pp 34-38 (p.36).

JENNY, L. **Intertextualidades.** Coimbra: Portugal, 1979.

KAVENEY, R. 'New New World Dreams: Angela Carter and Science Fiction'. In Lorna Sage. ed., *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, London: Virago Press, 1994, p.176.

KENNEDY, George A. **New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism.**

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto; sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres.** Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINS, Cristina, M. **(Re)Escrituras Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas.** Jundiaí, Paco Editorial: 2015.

MAY, C.E. (ed.). **Short story theories.** 2.ed. Ohio Univ. Press, 1976.

McCAFFERY, Larry . **Robert Coover on his Own and Other Fictions: An Interview.** San Diego State University – 1981.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

O'DAY, GAIL R. **A Study of Intertextuality**. JBL, vol 109, n. 2, 1990.

PEACH, L. **Angela Carter**. Basingstoke: Macmillan, 1998, p.21-22.

PERRY, B. **The Persistent Mystery of the Modern Short Story**. Current Opinion, 67 (August 1919), 119-120.

PROPP, Vladimir, I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**; tradução do russo de Jasna Oaravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schaiderman – Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

RADINO, G. **Contos de fadas e Realidade Psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento** - Casa Psicólogo, 2003.

REID, I. **The short story**. London: Methuen & Co. Ltd., 1977.

REIS, Carlos. **Técnicas de Análise Textual – Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário**. Coimbra: Almedina, 1981.

SAGE, L. **Angela Carter**, Plymouth: Northcote House, 1994, p.22

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. In BARTHES, R. Le Plaisir du Text. Paris, Seuil, 1973.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. In: KRISTEVA, J. La révolution du langage poétique. Paris, Seuil, 1974.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. In: KRISTEVA, J. Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. In: RIFFATERRE, M. La production du Text. Paris, Seuil, 1979.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **Mitos Bíblicos e Contos de Fadas Revisitados na Metaficção de Robert Coover** / Fernanda Aquino Sylvestre – 2008.

TATAR, M. **Contos de Fadas: edição comentada e ilustrada/edição, introdução e notas Maria Tatar**; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VOLOBUEF, K. **Um Estudo Do Conto de Fadas**. Ver. Let. São Paulo, 33:99-114, 1993.

WATTS, C, H. '**An Interview with Angela Carter**', *Bête Noire*, 8 August 1985, pp 161-176 (p.163).

ZIPES, Jack David. **Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale**. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994.