



Maria Sofia Pimentel Biscaia
Universidade de Aveiro

Seguindo o rasto do sacrifício em 'The Werewolf' de Angela Carter

Palavras-chave: Angela Carter, gender studies, subversão, conto de fadas, Capuchinho Vermelho, sacrifício

Keywords: Angela Carter, gender studies, subversion, fairy tales, Little Red Riding Hood, sacrifice

Resumo: A escrita de Angela Carter é reconhecidamente comprometida com políticas feministas. Ao visitar novamente um dos mecanismos emissores de papéis culturais tradicionalmente defensores de uma ordem falocrática, o conto de fadas, a escritora pretendeu subverter o conteúdo do mesmo. Contudo uma leitura de «The Werewolf» permite questionar se, apesar das suas intenções, não terá Angela Carter transmitido, e portanto reforçado, um dos mais comuns mitos: o do sacrifício feminino.

Abstract: Angela Carter's writing was committed to issues related with gender politics. The writer aimed to subvert the subliminal content of the fairy tale by presenting her own versions since traditionally it has been used as a mechanism to transmit cultural roles which reinstate a phallogocentric social order. However, a close reading of «The Werewolf» allows one to question whether she has not reused ineffectively and therefore reinforced a common misogynistic myth, that of female sacrifice.

Chamber and Other Stories. Recorrendo mais à tradição folclórica transmitida via oral do que às versões cristalizadas na literatura a autora dá-nos a conhecer a sua visão que paradoxalmente denota admiração pela forma mas desprezo por algum do conteúdo. Em «The Werewolf» e «The Company of Wolves», o conto aqui em questão e outra reescrita do *Capuchinho Vermelho* pertencente à mesma colecção, os dois mitos acima citados (a virgem redentora e a mãe conciliadora) são anulados em favor de uma virgem assexuada, outra que utiliza a sua libido para ela própria cativar o lobo e de uma avó (a segunda mãe) que emerge como animal predador. Pela invalidação desses mitos parece inerente a negação da vitimização feminina

I believe that all myths are products of the human mind and reflect only aspects of material human practice. I'm in the demythologising business.

I'm interested in myths – though I'm much more interested in folklore – just because they are extraordinary lies designed to make people unfree.¹

All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming virgin to that of the healing, reconciliatory mother, are consolatory nonsense; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway.²

O compromisso de Angela Carter de combater os mitos néscios, literalmente sem sentido, de que são alvo as mulheres levou-a a reescrever vários contos de fadas reunidos em *The Bloody*

¹ Angela Carter: *Shaking a Leg, Collected Journalism and Writings*, editado por Jenny Uglow, Chatto & Windus, Londres, 1997, p. 38.

² Angela Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Londres, Virago Press, 1979, p. 5.



que os acompanha; a menina não é atacada por um lobo faminto, não assiste passivamente ao seu salvamento nem por lenhador nem caçador e a avó não é devorada.

De modo a que os trâmites do padrão sacrificial pudessem ser postos a descoberto houve necessidade de os reutilizar subversivamente pelo que residem no texto certos elementos sacrificiais. Contudo, se de um lado Carter desfiava as estruturas sacrificiais contidas em determinados mitos, de outro lado tecia a sua própria versão, que mesmo ao incluir elementos novos e ao retirar os 'nocivos', parecia certificar o paradigma.

O primeiro elemento novo é a criação de um ambiente primevo associado a um espaço cultural de reminiscências medievais. O texto abre com uma descrição do ambiente físico extremamente adverso. É um contexto invernal que poderia indicar a familiaridade do ambiente dos contos de fadas nos quais a mudança de estações tem um valor simbólico mas que, ao invés do que é habitual, não pretende contrastar com o coração quente, benévolo, das personagens. Pelo contrário, esse ambiente é indicador da rudeza e crueldade dos intervenientes:

It is a northern country; they have cold weather, they have cold hearts.

Cold; tempest; wild beasts in the forest. It is a hard life. Their houses are built of logs, dark and smoky within. There will be a crude icon of the virgin behind a guttering candle, the leg of a pig hung up to cure, a string of drying mushrooms. A bed, a stool, a table. Harsh, brief, poor lives.³

A brevidade das descrições, conseguida quer por uso de ponto e vírgula obrigando a pausa quer por frases curtíssimas, aponta para a agreste simplicidade de uma existência humana que se prevê lacónica e pouco propensa a deambulações ontológicas. A escuridão do Inverno é a escuridão das suas vidas sem prazer que coloca

as pessoas ao nível da selvajaria das outras bestas que fazem da floresta a sua casa. As habitações, que nos tradicionais contos de fadas aparecem como locais de abrigo ou de perigo onde uma vez ultrapassado o teste se desencantam, são meras extensões de uma floresta temerosa, parte desse corpo englobante desprovido de magia. A expressão «wild beasts in the forest» pretende portanto definir os lobos, os ursos, os javalis, os vampiros, as bruxas, até o diabo e abranger também os humanos que são repetidamente referidos apenas como «they». Até o adjectivo «crude» usado para descrever a imagem da sua protectora, a Virgem, indica rudeza, imperfeição e naturalidade.

A religião é introduzida não tanto como factor de possível salvação mas antes no seu aspecto terrífico, atenta a todos os indícios de danação. Desta maneira, a Virgem ficará reduzida a esta exígua referência enquanto o diabo e as bruxas merecem por parte de Carter uma elaboração vasta tendo em atenção a extensão total do conto. A menção ao clima e a estas figuras não é de todo secundária considerando ainda que são elaborações que antecedem a narrativa principal; fazem parte de uma caracterização indispensável que a autora salvaguardou de se perder no conto ao colocá-la no início. É de facto através do diabo e particularmente das bruxas que a noção de sacrifício é introduzida.

O diabo tem uma directa relação com a morte dado que as suas supostas aparições acontecem no cemitério, território a que os relatos religiosos não o costumam restringir. Já sugerida no clima tempestuoso, na matança presente na carne de porco pendurada para curar e pelos cogumelos que não são venenosos mas outros há na floresta que o são, a morte entrelaça-se assim com a figura do diabo que a imaginação aterrorizada se encarrega de produzir:

³ Angela Carter, «The Werewolf», in *The Bloody Chamber and Other Stories*, Londres, Penguin, 1979, p. 108. Indicações futuras relativas à paginação serão feitas no corpo do texto entre parêntesis.



To these upland woodsmen, the Devil is as real as you or I. More so; they have not seen us nor even know that we exist, but the Devil they glimpse often in the graveyards, those bleak and touching townships of the dead where the graves are marked with portraits of the deceased in the naïf style and there are no flowers to put in front of them, no flowers grow there, so they put out small, votive offerings, little loaves, sometimes a cake that the bears come lumbering from the margins of the forest to snatch away. (108)

Nesta terra de desolação onde nem flores existem a população recorre às oferendas votivas, recordando as dedicações a divindades pagãs a que determinados sacrifícios aparecem ligados. Aqui não é só morte e vida que estão entrelaçados pela oferenda de pão nas campas; existe também a representação de um vínculo de características primordiais entre os humanos e a floresta; a natureza bravia, na forma do urso, recolhe o pão e poupa por algum tempo os humanos indefesos.

Para além do primitivismo existencial, existe igualmente uma caracterização de ambiente de teor medieval através da inclusão de superstições populares e crenças cristãs que pelo sacrifício exorcizam um mal que a autora, com o seu sarcasmo denunciador, revela ser inexistente:

At midnight, especially on Walpurgisnacht, the Devil holds picnics in the graveyards and invites the witches; then they dig up fresh corpses, and eat them. Anyone will tell you that.

Wreaths of garlic on the doors keep out the vampires. A blue-eyed child born feet first on the night of St John's Eve will have second sight. When they discover a witch – some old woman whose cheeses ripen when her neighbours' do not, another old woman whose black cat, oh, sinister! *follows her about all the time*, they strip the crone, search for her marks, for the supernumerary nipple her familiar sucks. They soon find it. Then they stone her to death. (108. Italics in the text)⁴

A inclusão do factor religião distancia definitivamente o texto de Angela Carter do conto de fadas. Os elementos referidos deste texto aproximam-se do conto popular do folclore anterior ao processo didacticista que pautou o conto de fadas particularmente com a versão de Charles Perrault no final do século XVII que adaptou o Capuchinho Vermelho às necessidades de uma classe alta cujos padrões sociais, estéticos e educativos eram bem distintos daqueles do povo. Perante a inserção do fenómeno cristão e das superstições de cariz medieval que recordam as gravuras de Baldung-Grien e as pinturas de Bosch, apercebemo-nos que estamos ao nível do conto folclórico cujo discurso e imagética certamente acentuavam a dureza da vida do povo que o reproduzia⁵. Ao considerarmos a versão que Paul Delaure conseguiu reconstituir e publicar em Nièvre em 1885 como 'Conte de la mère grande' e que Jack Zipes identifica como a mais próxima das tradições populares orais verificamos por um lado ser

⁴ *Walpurgisnacht* refere-se ao mito germânico da noite do sabat das bruxas. A véspera da noite de São João assinala o solstício do Verão e o dia mais longo do ano após o qual se caminha de novo para o Inverno.

⁵ Tenho em mente particularmente *O Noivo Enbruxado* e o *Sabat das Bruxas*, de Baldung-Grien e *A Tentação de Santo António*, de Bosch onde o pintor incluiu a representação de uma missa negra. Outros exemplos que retratam especificamente a relação do diabo e das bruxas são abundantes. Ulrich Molitor, em 1489, no seu *Von den Unholden und Hexen*, ilustrou demónios e bruxas voando juntos para as celebrações do sabat e o diabo em relações carnavais com uma bruxa.



uma versão mais sangrenta e por outra mais fidedigna quanto à verdadeira postura da aldeã perante o perigo de ataques de animais selvagens. Está portanto bastante distante da função regularizadora da sociedade e manutenção de uma determinada ordem social e sexual tal como foi posteriormente concebida por Perrault e consubstanciada em 1812 pelos Grimm⁶. Jack Zipes descreve assim a diferença:

Whereas the oral tale referred directly to actual conditions in the country faced by peasants and villagers, Perrault's literary version assumed a more general aspect. It talked about vanity, power, and seduction, and it introduced *a new child*, the helpless girl, who subconsciously contributed to her own rape. Gone are the alleged cruelty and coarseness of the oral tale.⁷

Vários elementos que são relevantes para esta discussão foram devidamente "saneados" nas versões impressas: a existência de um lobisomem em detrimento de um lobo, a inexistência de capa e de qualquer material de cor vermelha, a matança da avó cuja carne é armazenada e o sangue engarrafado para serem consumidos pela neta, o despojar das suas roupas a pedido do lobisomem e posterior fuga sem ter sido molestada. Não parecem residir portanto dúvidas que Angela Carter estava informada dos contornos do conto antes de serem remodelados por Perrault já que os utilizou ou em «The Werewolf» ou em «The Company of Wolves». Carter parece ter querido um retorno às origens, realizando um "return of the repressed", sendo que a repressão se refere à missão "civilizacional" de imposição de padrões de comportamento, maneiras, e auto-disciplina que abonavam os valores e o prestígio social que demarcava hierarquicamente a burguesia-aristocracia. Neste prisma, Carter pretendeu reavivar uma história em que a personagem feminina se vale a si própria, dos seus recursos e da sua esperteza, e que sem apoio nem de avó nem de couteiro (personagem salvadora criada por Ludwig Tieck em 1800) se desembaraça da ameaça que pende sobre si⁸. Por outras palavras, evitar a estrutura de dominação masculina de textos posteriores que inerentemente responsabilizavam a menina pela sua tragédia ao atribuí-la à ociosidade (ela detém-se a colher flores enquanto o lobo corre para a casa da avó), descuido (ela fala com um estranho) e desobediência (a mãe havia-a instruído para não sair do caminho).

Tendo como base o conto oral, Carter recupera a figura do lobisomem e, através deste, pode também introduzir a da bruxa que é uma figura que historicamente aparece aliada ao lobisomem. Na Idade Média a crença em lobisomens na Europa, nomeadamente em França (país que a par de Itália é o berço do Capuchinho Vermelho), era generalizada. Logo se verifica que a escolha da época histórica de «The Werewolf» não é casual. Contudo, a associação dos lobisomens com o diabo só acontece no final da Idade Média devido a uma mudança na teologia cristã que, tendo até então negado a sua existência, reconheceu na superstição da licantropia um meio de criar inimigos do diabo, criaturas reais que poderiam ser capturadas e castigadas em espectáculo judicial a que o povo assistia arrebatado. A Igreja conseguia

⁶ Para mais pormenores sobre as versões de Perrault e dos Grimm e da sua inserção no contexto cultural, político e da mentalidade das suas épocas vide a excelente introdução de Jack Zipes em *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 1993, p. 1-88, particularmente 25-37 e 75-83.

⁷ *op. cit.*, p. 27. Itálico no texto.

⁸ O conto de Ludwig Tieck, «The Life and Death of Little Red Riding Hood: A Tragedy», é profundamente marcado pelo sentimentalismo cristão tal como o é, por exemplo, «The Story of Little Red Riding Hood» de Richard Henry Stoddard em 1864. Vide Jack Zipes, *op. cit.*, p. 99-128 e 188-192. Em última instância o lobo é sacrificado por falta de fé na justiça divina que corrigiria os males a que havia sido submetido.



deste modo reforçar a sua superioridade temporal e espiritual em tempos de crise já que não só o Protestantismo e Catolicismo se digladiavam entre si por conquista de crentes mas havia ainda que ter em atenção um vasto leque de seitas heréticas não-conformistas. Era um imperativo portanto impor um regime de controlo tão apertado quanto possível que resultava no exercício da intolerância religiosa. Assim se entende que durante os séculos XVI e XVII a excitação da caça às bruxas não distinguisse nos tribunais religiosos lobisomem de bruxa pois o híbrido era considerado o companheiro mais comum, a par do gato, da bruxa no cumprimento dos seus feitos diabólicos.

O intuito final do processo de perseguição de lobisomens e bruxas é visto por Zipes como uma necessidade de regularização das práticas e papéis sexuais de modo a preservar uma ordem social dominada pela masculinidade que, perante um novo contexto económico e religioso, enfrentava modificações sociais que eram potencialmente prejudiciais:

Whereas people in the early Middle Ages had assumed their nature to be determined by the social order and had also accepted the unity of inner and outer nature, the emergence of bourgeois relations of production and the increasing technological capacity to control nature brought about a division between human beings as subjects and the objective outside world. Along with these socio-economic factors, the Church distinguished human beings as 'electors' distinct from nature. The task of all good Christians was to subdue nature, drive out Satan and heretics from the world, restore order, and bring about God's kingdom on earth.⁹

Bruxas e lobisomens pertenciam à categoria da natureza que se exigia fosse dominada pelo pensamento civilizacional e pela autoridade religiosa. Angela Carter está ciente da convergência da bruxa e do lobisomem como representantes do Outro, que é um indomesticado ou uma criatura "natural". Essa convergência é concretizada numa única figura: a avó. Não surpreende pois que em «The Werewolf» haja o aproveitamento do fenómeno histórico da caça às bruxas que mais aliciante se torna para a autora porque tem particular importância para os interesses de valorização feminina na medida em que inverte a lógica do sacrifício: as bruxas são *mulheres* que por razões que carecem de substância (o queijo que cura quando o dos outros não, o gato que segue a sua dona) são apedrejadas até à morte, logo transformadas de motor maléfico em vítimas. Assim estabelece-se uma associação com a prototípica vítima, o *pharmakos* ateniense, o indivíduo que era alimentado e alojado pela cidade com o intuito de ser sacrificado em ocasião de crise que poderia ser política, uma guerra ou uma catástrofe natural.

O fenómeno da perseguição das bruxas não foi de todo único na História. Há registos de execuções de vestais durante os séculos I e II levados a cabo por purgação simbólica de determinada cidade quando esta atravessava uma crise ou tinha sofrido um desastre natural. O espectáculo da execução de uma Alta vestal, por exemplo enterrada viva, revestia-se de uma importância política ao nível da recuperação de confiança no imperador que iria conseguir salvar os demais da obliteração com aquele sacrifício. Neste quadro a questão da culpabilidade de certo crime, de facto da existência inclusive de crime, está ausente. A bruxa torna-se uma vítima sacrificial pela idade que não lhe permite fazer um contributo activo para o bem geral e pelo seu género; uma vida socialmente dispensável mas comunalmente primordial através do sacrifício que todos salva. Este mecanismo René Girard denomina de vitimização substituta exercida por um movimento de violência unânime, isto é, em que toda a comunidade participa

⁹ *op. cit.*, p. 71.



para que todos possam ser abrangidos pelos benefícios do sacrifício e para que a culpa se dilua. Girard afirma que a vítima

is a substitute for all the members of the community, offered up by the members themselves. The sacrifice serves to protect the entire community from its own violence; it prompts the entire community to choose victims outside itself. The elements of dissension scattered throughout the community are drawn to the person of the sacrificial victim and eliminated, at least temporarily, by its sacrifice.¹⁰

A relação da bruxa com o diabo em «The Werewolf» é apresentada como uma colecção de clichés de modo a realçar a falta de base, tal como Girard enuncia, já que a preponderância é atribuída não à vítima mas ao acto sacrificial em si; as motivações, que nem precisam de ser realmente credíveis, são as crenças de necrofagia, o vampirismo, as orgias na walpurgisnacht, um nascimento de mau presságio (também o diabo se diz ter nascimento com os pés para a frente) de um bebé com poderes visionários e a descoberta real ou imaginária da marca distintiva da bruxa¹¹. Esta marca é a verruga na mão tomada por terceiro mamilo: «They knew the wart on the hand at once for a witch's nipple» (109-110). Assim, se confirma a sua intimidade com o diabo que já era perceptível quando a neta a descobriu das mantas da cama e ela se contorceu «like a thing possessed» (109). É claro que ao estabelecer esta ligação a autora espera que o/a leitor/a identifique a verdadeira causa, a dor.

Martha Reineke em *Sacrificed Lives: Kristeva on Women and Violence* relata que na Alemanha do século XVI, em pleno frenesim de caça às bruxas, o tribunal inquisitorial impunha duas condições para que alguém fosse considerado/a bruxo/a: três denúncias independentes (normalmente obtidas de mulheres que pela tortura denunciavam outras mulheres conhecidas pelo seu comportamento excêntrico ou fora do vulgar ou por serem mulheres conhecidas na sociedade, como por exemplo as parteiras) e pela marca do diabo (uma marca de pele insensível à dor quando picada ou que não sangrasse). Esta marca era com frequência um terceiro mamilo. Reineke argumenta convincentemente que as bruxas são vítimas sacrificiais preferenciais já que estas tendem a viver à margem da sociedade e da instituição patriarcal que protege (ou aprisiona, dependendo da perspectiva) as mulheres: a família. Eram vistas como sendo particularmente perigosas aquelas mulheres que conseguiam sobreviver razoavelmente fora do foro marcado pela masculinidade e mais ainda se prosperavam dado que representavam uma ameaça para a ordem económica. Sendo que a caça às bruxas tem sido vista como uma reacção social a uma forma de poder não autorizada nem sancionada por instituições masculinas é desconcertante pensar que ao não defender a bruxa da sua história Carter rejeita esse mesmo poder alternativo e feminino.

Em «The Werewolf» a avó é portanto a bruxa e o lobisomem (não um mero lobo), ambos marcando-a como uma figura diabólica. Contudo, o único acto de agressividade ocorre na forma de animal, quando a avó não está na posse das faculdades humanas que lhe permitiriam fazer julgamentos morais. Em momento algum há referência de agressão contra algum daqueles que serão os seus assassinos ou contra a própria neta que determina a sua morte. O/a lobisomem de «The Werewolf» é desta maneira uma manifestação literária adequada da interpretação que Zipes dele faz num momento anterior à moralização cristã iniciada com Perrault: «Symbolically linked to the devil, the wolf is a powerful agent, but he was not necessarily used to punish 'sinners' in the folk tradition. The wolf was crucial in archaic thinking

¹⁰ René Girard, *Violence and the Sacred*, traduzido por Patrick Gregory, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1972, p. 8. Itálico no texto.

¹¹ Penso que é possível ver na referência de necrofagia a ligação com o consumo da carne da avó do conto recolhido por Delarue. Uma imagem remanescente disso mesmo é a perna de porco pendurada para curar.



as a representative of the human wild side, of wilderness. He was more a hazard of nature linked to sorcery and part of organic nature»¹². Pelo contrário é o sangue frio e calculismo da neta que faz com que o/a leitor/a veja nessa personagem a expressão da maldade tanto quando ela calmamente limpa a faca depois de ter mutilado um animal como quando incita a população a matar a sua avó, dando concretização à expressão inglesa “throwing someone to the wolves”. Igualmente significativo é que a neta se aproprie da casa da avó e prospere, isto é, que tenha obtido benefícios materiais directos e em termos de estilo de vida com a eliminação da avó. É caso para indagar se Carter consegue de facto construir um texto subversivo ou se reforça concepções anti-feministas quando a sua protagonista extrai a sua independência e o seu poder do exercício da violência.

A subversão em «The Werewolf» é extremamente arrojada já que se baseia na ausência, ausência das mais paradigmáticas características do conto aburguesado e em larga medida de um género, o masculino. Há a registar primeiramente a ausência da capa vermelha suprimindo o valor sexual da criança. Esta carga sexual está manifesta no conto «The Company of Wolves» quando a menina despe o seu manto vermelho, «the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses»¹³. Parece pois que relacionando o objecto à menstruação, portanto à assunção de uma sexualidade, a menina estaria necessariamente a aceitar um sacrifício inerente à feminilidade. Daí que ela o rejeite, se dispa ela própria e não careça que o lobo o faça. Ainda que este episódio seja inspirado na fonte folclórica, preservando até o pormenor das roupas serem atiradas para o fogo, a interpretação que nos é sugerida por Carter é bastante diferente indicando que cada reconto tem em consideração as preocupações do seu tempo. Se a menina foge do lobisomem numa primeira instância, com Carter ela aceita a sua sexualidade e abraça a do lobo também, salvando-o do seu comportamento sexual predatório.¹⁴ Ainda pela sua conotação sexual foram retiradas de «The Werewolf» as expressões e o próprio momento da confrontação que alude ao tamanho dos olhos, da boca e dos dentes do lobo travesti de velha senhora cuja imagem é levada mais longe ao concretizar a fusão e originando a avó lupina.

A outra manifestação da ausência refere-se aos papéis masculinos da história que são eliminados (do pai só se ouve falar na faca) ou absorvidos por uma figura feminina (avó lobisomem e menina que toma o lugar do caçador/lenhador/couteiro). Há ainda a inclusão de uma personagem alheia ao conto mas que aparece emprestada de outros contos, claramente em outros moldes: a bruxa. Quando o conto é tomado por mulheres pensar-se-á que tal feito representa um sucesso para a literatura feminina que conquista a autoria e os papéis para si. De certo que já não estamos perante uma menina indefesa, passiva e doce que necessita de intervenção masculina para salvar a sua honra (o ataque do lobo nas histórias do Capuchinho Vermelho é quase unanimemente aceite como tendo ressonâncias de um assalto sexual da libido masculina à recém conquistada maturidade sexual pavoneada com a

¹² *op. cit.*, p. 33.

¹³ Angela Carter, ‘The Company of Wolves’, in *The Bloody Chamber and Other Stories*, p. 117. Uma das versões do conto recolhidas por Charles Joisten nos anos 50 atribui o nome da protagonista ao facto de ela usar uma papoila nos cabelos. Vide Jack Zipes, *op. cit.*, p. 4-5.

¹⁴ Esta visão não é consensual já que alguns críticos encaram a decisão da menina como a única possível. É o caso de Patricia Duncker que vê a violação como acto inevitável e que de modo a minimizar as consequências a menina prefere entregar-se. Já Robert Clark interpreta o acto sexual como celebração da sexualidade por parte da menina mas que depende da aceitação dos parâmetros patriarcais que limitam o poder feminino. Vide respectivamente «Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter’s *The Bloody Chamber*», *Literature and History* 10/1, 1984, p. 3-14 e «Angela Carter’s Desire Machines», *Women’s Studies* 14, p. 147-61. A perspectiva de Duncker ignora o factor que Clark reconhece, o prazer, e que está bem patente no texto. Embora reconhecendo a existência dos problemas que os dois colocam, não considero que apresentem argumentos definitivos. Sendo uma menina astuta poderia a protagonista de «The Company of Wolves» ter arquitectado uma fuga, como a sua homóloga da tradição oral. A leitura deste conto parece indicar uma opção mais do que uma submissão ao auto-sacrifício.



capa encarnada). A questão sexual é inclusivamente bastante atenuada ou até eliminada quando se considera que neste caso o lobo é a própria avó e que não existem outros elementos para além do ataque que corroborem este ponto de vista, como por exemplo o diálogo entre lobo e menina na floresta pelo qual ele a tenta seduzir. No entanto, na versão de Angela Carter há uma alteração da fonte de violência que se desloca do elemento masculino (caçador/lenhador/couteiro) para o feminino (a menina) que gera contenda semelhante à suscitada em volta da figura homicida e vingadora de Sufiya em *Shame* de Salman Rushdie, isto é, discute-se em que medida é que a apropriação de poder por parte das mulheres passa pelo exercício de actos destrutivos nomeadamente de vidas humanas.

Na instância da Capuchinho de Carter é cometido um crime moralmente repreensível motivado pela ganância ou até por rivalidade feminina baseada na gasta visão de que as mulheres mais velhas devem retirar-se para dar lugar às mais novas. O segundo mecanismo apontado por Girard que opera no fenómeno do sacrifício é exactamente o do desejo mimético ligado à rivalidade que é causada pela ausência de uma definição de ser. Nas palavras de Girard: «The rival desires the same object as the subject, and to assert the primacy of the rival can lead to only one conclusion. Rivalry does not arise because of the fortuitous convergence of two desires on a single object; rather, *the subject desires the object because the rival desires it*»¹⁵. Mais adiante acrescenta:

[S/h]e desires *being*, something he himself lacks and which some other person seems to possess. Thus the subject looks to that other person to inform him of what he should desire in order to acquire that being. If the model, who is apparently already endowed with superior being, desires some object, that object must surely be capable of conferring an even greater plenitude of being.¹⁶

A motivação para a mudança de residência da rapariga é motivada portanto pela casa, o objecto em questão, não porque ela o deseje em si já que não há qualquer indicação nesse sentido, mas porque ao tomar a casa da avó está a tomar o seu lugar. Segundo uma perspectiva girardiana, está a adquirir ser e a preencher o seu sentimento de vazio ontológico. Já na versão de Ludwig Tieck a responsabilidade da morte da senhora cabe à neta que irresponsavelmente (subconscientemente) deixou o portão aberto permitindo a entrada do lobo¹⁷.

Por outro lado há que considerar que a menina ao assumir até espacialmente o lugar da avó se coloca na posição da futura vítima. Como a avó foi, ela agora é um «lone wolf». Daí a sua capa de velha que para além ser um *visual pun* de «a wolf in sheep's clothing» é, como foi para a avó a verruga, o indicador da vitimização recordando outra expressão: «a lamb to the slaughter»¹⁸. Mais persuasivo este raciocínio se torna ainda ao ter em mente a

¹⁵ *op. cit.*, p. 145. Itálico no texto.

¹⁶ *op. cit.*, p. 146. Itálico no texto.

¹⁷ Os aspectos que mais frequentemente são apontados como os defeitos da menina são a ociosidade e a vaidade. No entanto também o desejo de possuir o que é da avó aparece como uma das suas faltas em «Little Red Riding Hood» de Walter de la Mare (1927). Neste caso a ganância toma a forma de gula já que a menina cobiça a cesta de alimentos que leva à avó. Vide Jack Zipes, p. 208-214.

¹⁸ Vide comparativamente «Ye True Hystorie of Little Red Riding Hood or The Lamb in Wolf's Clothing» de Alfred Mills escrito em 1872. Nesta versão é o companheiro da menina, um cordeiro que «veste» o papel de lobo e que apesar do seu disfarce ser uma mera partida inócua e portanto ter sido perdoado por todos, a informação dada a rematar o conto é que «he shed his blood a few months after [...] for the good of his friends», Zipes, *op. cit.*, p. 192. Verifica-se portanto já a co-existência numa única personagem do valor simbólico do cordeiro e do lobo, a realização do sacrifício apesar da «inocência» da acção e o consumo da carne de um animal antropomorfizado, remanescente da ingestão usual das duas personagens femininas. Funcionando o cordeiro também como duplo da menina, a quem imitava em tudo incluindo à sua maior falta, a vaidade, deduz-se que a menina sofrerá consequências de índole análoga se não se emendar.



conexão que Reineke fez entre a feminilidade e a prosperidade. A menina portanto assume as funções que tradicionalmente aparecem atribuídas pela aparente contradição a duas personagens diferentes: sacrificadora e sacrificada ou cordeiro e lobo. Desta maneira, a figura da menina é monstruosa não apenas porque a sua imagem de inocência é falsa mas porque nela se infere a duplicidade de outras histórias de monstros como em *Frankenstein* (entre o humano e o inumano) e, mais arquetipicamente, em *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (entre o bom e o mau). Duplicidade é de facto a estratégia dominante em 'The Werewolf' através da qual se esboroam as distinções entre masculino e feminino (avó/lobisomem, menina/caçador, coiteiro ou lenhador), entre animal e humano (avó/lobisomem, menina/ovelha e menina/lobo) e entre o bem e o mal (avó/bruxa, menina inocente/assassina).

Outra perspectiva ainda vem obscurecer as interpretações mais positivas: o factor masculino pode estar tenuemente aludido mas é preponderante na acção. É com a faca do pai, símbolo fálico evidente, que a menina ataca lobo e avó e só por mimetismo de uma atitude que também pelos contos de fadas tem sido padronizada como masculina, a violência, pôde a menina alcançar os seus intentos.

Este tipo de paradoxos tem colocado os críticos em discordância já que se manifesta em várias obras da autora. A controvérsia tem todavia sido mais centrada em «The Company of Wolves». Os comentários gerados são significativos para esta discussão. Apenas para estabelecer os parâmetros em que esta disputa tem ocorrido tomarei como posições exemplificativas a de Patricia Duncker e a de Merja Makinen. A primeira argumenta que qualquer trabalho que evolua de um conto de fadas tradicional fica irremediavelmente preso na economia sexista que lhe é inerente:

the infernal trap inherent in the fairy tale, which fits the form to its purpose, to be the carrier of ideology, proves too complex and pervasive to avoid. Carter is rewriting the tales within the strait-jacket of their original structures. The characters she re-creates must to some extent, continue to exist as abstractions. Identity continues to be defined by role, so that shifting the perspective from the impersonal voice to the inner confessional narrative as she does in several tales, merely explains, amplifies and re-produces rather than alters the original, deeply, rigidly sexist psychology of the erotic.¹⁹

Makinen defende o uso do conto de fadas por parte de Carter alegando que cada um incorpora especificidades históricas e que logo não estamos perante uma forma literária universal e imutável:

Narrative genres clearly do inscribe ideologies (though that can never fix the readings), but later re-writings that take the genre and adapt it will not necessarily encode the same ideological assumptions. [...] When the form is used to critique the inscribed ideology, I would argue, then the form is subtly adapted to inscribe a new set of assumptions.²⁰

O cerne da questão parece pois ser se é possível concluir se há um novo conjunto de relações que podem ser retiradas dos contos de Carter e de «The Werewolf» em particular.

¹⁹ *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Merja Makinen, «Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality», *Feminist Review* 42, 1992, p. 4-5.



Existe indubitavelmente uma reforma de qualidade feminina que parte, se distancia e subverte a fórmula já existente, uma fórmula moralizante e repressiva enraizada no inconsciente colectivo desde Perrault que advertia as jovens senhoras a não deixarem os lobos, especialmente os mais educados e ternos porque são os mais perigosos, a segui-las «[r]ight into their homes, right into their alcoves»²¹. Contudo a acumulação de significados cria um labirinto de aparentes incoerências que ora parecem ser libertadoras da condição feminina, ora parecem reforçar papéis tradicionais. Estas ambiguidades, entre as quais se encontra o sacrifício, são cuidadosamente tecidas e enlaçadas pela autora para que a um nível superior de leitura a sua escrita seja verdadeiramente revolucionária e distinta da voz literária masculina, vista com frequência, correctamente ou não, como autocrata e única, ou, posto nos termos bakhtinianos, monológica.

Bibliografia

CARTER, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Virago Press, Londres, 1979.

CARTER, Angela, "The Werewolf", in *The Bloody Chamber and Other Stories*, Penguin, Londres, 1979.

CLARK, Robert, «Angela Carter's Desire Machines», *Women's Studies*, 14, p. 147-61.

DUNCKER, Patricia, «Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's *The Bloody Chamber*», *Literature and History*, 10/1, 1984, p. 3-14.

GIRARD, René, *Violence and the Sacred*, traduzido por Patrick Gregory, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1972.

MAKINEN, Merja, «Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality», *Feminist Review*, 42, 1992, p. 2-15.

UGLOW, Jenny (ed.), *Angela Carter: Shaking a Leg, Collected Journalism and Writings*, Chatto & Windus, Londres, 1997.

ZIPES, Jack, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, Routledge, Nova York e Londres, 1993.

²¹ Citado em Jack Zipes, editor, *op. cit.*, p. 93.