
BRUXAS CARTERIANAS: A SABEDORIA, O RISO E O PODER

Carterian Witches: Wit, Laughter, and Power

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-01

Cleide Antonia Rapucci*

RESUMO: Este artigo investiga a representação da figura da bruxa na obra de Angela Carter, detendo-se especificamente nos contos “Vasilissa, a formosa”, “O lobisomem” e “A companhia dos lobos”, no intuito de apreender como o revisionismo feminista lida com essa figura tão maltratada pelo patriarcado. O estudo explora como a autora desafia convenções tradicionais, rejeitando os elementos "consolatórios" comuns nos contos de fadas e abordando temas mais sombrios e complexos. Inicialmente, apresentam-se algumas conceituações teóricas sobre bruxaria e feitiçaria, como também a associação da bruxa à ideia de velhice. A análise dos contos selecionados permite verificar como a abordagem carteriana é despojada da representação tradicional, numa quebra de paradigmas. Temos aqui personagens femininas que assumem o controle do seu destino, numa demonstração de como os papéis femininos nos contos de fadas podem ser desafiados e reinterpretados.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter. Bruxas. Contos. Revisionismo feminista. Contos de fadas.

ABSTRACT: This article investigates the representation of the figure of the witch in the work of Angela Carter, focusing specifically on the short stories “Vasilissa, the fair”, “The Werewolf” and “The Company of Wolves”, with the aim of understanding how feminist revisionism deals with this figure so mistreated by patriarchy. The study explores how the author challenges traditional conventions, rejecting the "consolatory" elements that are common to fairy tales and approaching darker and more complex themes. Initially, it presents some theoretical concepts about witchcraft and sorcery, as well as the association of witches with the idea of old age. The analysis of the selected stories allows us to assess how Carter's approach is stripped of traditional representation, in a paradigm shift. The stories feature female characters who take control of their destiny, in a demonstration of how female roles in fairy tales can be challenged and reinterpreted.

KEYWORDS: Angela Carter. Witches. Short stories. Feminist revisionism. Fairy tales.

* Doutora em Letras. Professora da Universidade Estadual Paulista – Unesp – Campus de Assis. ORCID: 0000-0002-1388-8470. E-mail: email: cleide.rapucci(AT)unesp.br

1 Introdução

Angela Carter (1940-1992) é uma das mais importantes escritoras inglesas contemporâneas, cuja obra vem sendo sistematicamente estudada e traduzida nos últimos anos. No Brasil, foram publicados até o momento três de seus nove romances: *As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman*, *A paixão da Nova Eva* e *Noites no Circo*.

O nome da autora está muito ligado a diferentes terminologias que nos conduzem ao caminho do insólito ficcional, como realismo mágico, fantasia, ficção científica, ficção especulativa, contos de fadas, literatura folclórica, surrealismo, gótico, grotesco, fantástico.

Carter editou duas coletâneas de contos de fadas e contos folclóricos, *The Virago Book of Fairy Tales* (1990) e *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992), ambos ilustrados por Corinna Sargood. Os dois livros foram reunidos posteriormente (2005) como *Angela Carter's Book of Fairy Tales*, que foi publicado no Brasil em 2007 pela Companhia das Letras, como *103 contos de fadas*.

Em 1977, Carter traduziu e prefaciou os contos de Perrault e, em 1982, publicou mais uma tradução de contos de fadas, *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*, ilustrada por Michel Foreman.

Em 1979, *The Bloody Chamber and Other Stories* foi muito bem recebido, merecendo o Prêmio do Festival de Literatura de Cheltenham. O livro reúne a novela que lhe dá título, além de outros nove contos, fazendo um revisionismo feminista de contos de fadas tradicionais. A tradução mais recente no Brasil é de Adriana Lisboa, com o título de *A câmara sangrenta e outras histórias* (2017). Nele estão os contos “O lobisomem” e “A companhia dos lobos” que, junto com “A loba Alice”, formam a trilogia dos lobos carteriana nesse volume.

Para pensar a figura da bruxa na obra de Angela Carter, escolhi um dos contos da coletânea *The Second Virago Book of Fairy Tales*, “Vasilissa the fair”, que é uma espécie de fonte na qual Carter bebeu para criar suas personagens femininas. Nele, encontra-se Baba Yaga, a Megera Selvagem. Nos contos reescritos por Carter, explorei as bruxas em “O lobisomem” e “A companhia dos lobos”, no intuito de apreender como o revisionismo feminista lida com essa figura tão maltratada pelo patriarcado.

2 Sobre feiticeiras e bruxas

Castellanos (2009, p. 186) faz uma importante distinção entre feitiçaria e bruxaria. Segundo ela, a primeira é um fenômeno tão antigo quanto as civilizações e busca manipular as forças naturais, produzindo resultados tanto benéficos quanto maléficos. Já a bruxaria, ainda que esteja dentro do âmbito da feitiçaria, é um fenômeno cristão, em que se acredita que pessoas, principalmente mulheres (bruxas), firmaram um pacto com o demônio para renegar e repudiar o Deus cristão.

Desse modo, antes de 1350, a bruxaria significava fundamentalmente feitiçaria, restos de certas superstições populares que tinham um caráter pagão porque remontavam a épocas anteriores ao cristianismo, mas não constituíam a sobrevivência organizada de uma religião pré cristã oposta ao cristianismo.

A bruxa é, pois, segundo Castellanos, a racionalização cristã da imagem da deusa-feiticeira ancestral. Esta personagem fascinante é uma degradação deliberada das sacerdotisas, das fadas e das sibilas e as mudanças humanistas do Renascimento farão delas seres corpóreos em estreita ligação com Satanás. Foram disfarçadas de maneira horrível e seu contato com a transcendência, sua capacidade de ligar o visível com o invisível e o humano com o divino adquiriu um exclusivo caráter diabólico.

Castellanos cita ainda Jung, na obra *O homem e seus símbolos*, em que considera que as bruxas são a projeção da alma masculina, ou seja, o aspecto feminino primitivo que subsiste no inconsciente do homem. As bruxas encarnam os desejos, os temores, os medos do inexplicável para a razão. Jung observou que a alma é personificada por uma bruxa ou uma sacerdotisa, pois as mulheres teriam mais vínculos com as forças obscuras e os espíritos.

Castellanos cita também Norman Cohn, na obra *Los demonios familiares de Europa*, segundo o qual a bruxaria propriamente dita se limitou a cerca de três séculos, entre 1450 e 1750, entendida como fenômeno sócio histórico europeu. Nessa época a feiticeira deixou de ser assim chamada e se converteu em bruxa. Perdeu a formosura sedutora, estava velha, enrugada, encurvada, tinha verrugas cabeludas e era muito astuta, fornicava com o demônio e, sobretudo, ria.

O imaginário da Inquisição quis apresentar a bruxa próxima ao pó, à decomposição e à terra, por isso ela é velha e feia. Seu riso representa seu aspecto

subversivo, satânico. Satanás é uma palavra de origem hebraica, *sa-tan*, que significa adversário, opositor, subversor, acusador. A bruxa, considerada sua principal aliada, encarnará também essas características. Por isso a bruxa é tão temida, não respeita a autoridade imposta, nem mesmo aquela estabelecida por Deus. Sua atitude é desafiadora como sua gargalhada. Castellanos lembra que o riso é um fator importante de expulsão do medo, premissa indispensável para a aproximação realista do mundo. Embora o riso da bruxa produza temor, permite entrever que ela conhece um segredo que ninguém mais possui.

Desse modo, a bruxa, projeção dos medos masculinos, se caracteriza por subverter a ordem estabelecida. Ela sempre esteve aí, como deusa, feiticeira ou bruxa, para mostrar ao herói que suas certezas mais absolutas são frágeis e inconsistentes.

3 Bruxa velha

Os contos de fadas com frequência associam a mulher velha à morte e ao mal. No artigo intitulado “Bruxas, velhice e morte: o medo da finitude nos contos de fadas”, Fernanda Vilalba Conceição e Ruth Geleherter da Costa Lopes afirmam que a imagem da velhice sempre foi estereotipada e estigmatizada. Nos Grimm, “conhecidas figuras antagônicas são representadas como velhas, sendo estas amarguradas e vingativas, enquanto princesas permanecem jovens mesmo após 100 anos de sono profundo” (CONCEIÇÃO; LOPES, 2015, p. 58). As autoras sustentam que a rejeição ao idoso é a rejeição à ideia da própria morte. Dessa forma, a velhice, quando descrita esteticamente, apresenta imagens negativas e repulsivas. Assim, temos as bruxas como antagonistas em João e Maria, Bela Adormecida, Branca de Neve, por exemplo. Essas bruxas trazem uma imagem senil de maldade e feiura, como velhas aterrorizantes e mentirosas. Portanto, as pessoas encontram aí o medo à sua própria finitude. Esses contos nos dizem, segundo as autoras, que ser velho é também ser o vilão de si mesmo.

Regina Michelli, em seu artigo “O mal e a representação do feminino nos contos de fadas”, fala sobre a viuvez nos contos de fadas, estado civil comum na idade média e século XVII. A viúva, geralmente com alguma idade ou maltratada fisicamente, era estereotipada como velha megera, terrivelmente perigosa, porque a idade e a viuvez

agravavam ainda mais este caráter destruidor (Muchembled apud MICHELLI, p. 4215). Assim, as velhas e as viúvas eram frequentemente associadas a bruxas, muitas vezes por causa de seu aspecto físico decrépito.

4 Vasilissa encontra Baba Yaga

A pergunta que nos fazemos então é: como serão as bruxas nas obras das escritoras feministas? Angela Carter coletou histórias, recriou histórias, sempre fazendo o que ela chamou de colocar vinho novo em garrafas velhas... Aqui selecionei algumas das bruxas em suas obras para analisar esse diálogo com a tradição.

Vasilissa, protagonista do conto russo incluído por Angela Carter na sua coletânea *The Second Virago Book of Fairy Tales*, é o que se poderia chamar uma típica heroína carteriana. Angela Carter a inclui na seção intitulada “Up to something – black arts and dirty tricks” (traduzido em português como “Maquinações: feitiçarias e trapaças”), nesse livro que é uma espécie de legado da autora às mulheres.

A nota da Editora afirma que, um mês antes de sua morte, Angela Carter estava no Brompton Hospital em Londres, com o manuscrito sobre a cama, e dizia: “I’m just finishing this off for the girls” (CARTER, 1993, p. 210). (“Estou terminando isso para as meninas”). Angela Carter teve tempo de coletar todos os contos, colocá-los em ordem e agrupá-los em tópicos, instruindo a Editora inclusive para a cor da capa. Apenas não teve tempo para concluir as notas sobre os contos, que foram terminadas por Shahrukh Husain, utilizando as anotações de Angela Carter.

Assim, esse livro funciona num certo sentido como um rito de passagem, a fala da autora interrompida em pleno exercício, como foi encarada sua morte prematura, de câncer do pulmão, aos 51 anos de idade.

Em 2005, os dois *Virago Books of Fairy Tales* de Angela Carter (*The Virago Book of Fairy Tales* e *The Second Virago Book of Fairy Tales*) foram lançados num só volume, com o título de *Angela Carter’s Book of Fairy Tales*, traduzido ao português em 2007 como *103 contos de fadas*. A edição brasileira traz na capa um selo que não teria agradado Carter: “Uma seleção mundial de histórias [para adultos] brutais e divertidas”.

Vasilissa, um dos contos preferidos de Carter, é uma história de iniciação da mulher, em que ela usa sua intuição para resolver as tarefas que lhe são atribuídas¹. Fala também dos ritos de passagem, do caminho da mulher e de sua coragem de entrar no bosque, saindo de seu espaço doméstico claustrofóbico. Por isso, penso que fala por Angela Carter, cujas personagens femininas buscam o ar livre, o bosque, a planície, o espaço da amplidão. Acho Vasilissa muito pertinente para ilustrar o percurso feminino nos romances de Angela Carter, nas quais vemos uma mulher que se desdobra.

“Vasilissa the Fair”, traz no próprio título a plurissignificação e a dificuldade de definição que essas personagens femininas apresentam, na sua resistência a qualquer enquadramento. O adjetivo substantivado “the fair” foi traduzido bastante apropriadamente em português como “a sabida”, no livro de Estés (1994, p. 99), mas apresenta múltiplas acepções: lindo, (*the fair sex*, o belo sexo [as mulheres]); bom; limpo; claro; louro; desimpedido; aberto (caminho, estrada); justo; legítimo; agradável; enganoso; capcioso; satisfatório, médio; amplo, vasto, abundante. Em *103 contos de fadas*, a tradução nos dá “Vasilissa, a Formosa” (CARTER, 2007, p. 329). O adjetivo parece condensar as facetas em que a tradição literária tem inscrito as mulheres. Encontrar sua própria saída é o que Vasilissa fará.

Trata-se de uma bela garota cuja mãe morre e lhe deixa uma boneca, com a recomendação de que, sempre que tiver problemas, alimente a boneca e lhe peça conselhos. Como era de se esperar, o pai se casa com uma mulher que tem duas filhas, e as três passam a maltratar a menina. Elas passam a atormentar Vasilissa com tarefas impossíveis e sua pele se torna escura pela exposição ao vento e ao sol; no entanto, Vasilissa se torna a cada dia mais bela, com a força que vem da boneca.

Anos depois, quando o pai sai em viagem, as três mandam Vasilissa para a floresta, até a cabana da Baba Yaga, uma velha que devora pessoas. A incumbência de Vasilissa é buscar luz, já que as três haviam apagado todas as luzes da casa.

¹ Para uma análise detalhada do processo de iniciação neste conto, cf. Clarissa Pinkola Estés – *Mulheres que correm com os lobos*: mitos e histórias da mulher selvagem, p. 99-147.

Vasilissa tem que fazer uma série de tarefas para a Baba Yaga, completando assim sua iniciação, e volta de lá com a luz, que acaba por queimar as três.

Por fim, Vasilissa vai morar com uma velha, a quem pede que lhe arranje fibras de linho, a partir do que ela faz o melhor fio e o mais fino tecido. A velha leva o linho para o Czar, que acaba por se casar com Vasilissa.

Esta parte do encontro de Vasilissa com Baba Yaga e depois com a velha com quem passa a morar nos dá elementos preciosos para discutir o papel da mulher velha nesta história e sua importância na empreitada de Vasilissa.

Quem é Baba Yaga? Para Estés, trata-se da Megera Selvagem, a Deusa Selvagem cujo rosto apavorante a garota tem de ser capaz de suportar. Vasilissa precisa familiarizar-se com o mistério, a estranheza, a alteridade do selvagem. Vasilissa a chama de “vovó” e faz as tarefas que ela ordena: lava as roupas, varre a casa, cozinha, separa os grãos, sempre com o auxílio da boneca. Para Estés, Baba Yaga, a mãe selvagem, é a mestra que instrui o ordenamento da casa da alma. Como o termo *selvagem*, o termo *bruxa* veio a ser compreendido como pejorativo, mas antigamente era uma designação dada às benzedadeiras jovens ou velhas, sendo que a palavra *witch* (bruxa, em inglês) deriva do termo *wit*, sábio.

Acho fundamental quando Baba Yaga, observando que Vasilissa a serve em silêncio, provoca: “Por que não diz nada? Você é muda?” Encorajada a questionar, a menina pergunta sobre os cavaleiros que vira quando estava a caminho da casa de Baba Yaga: o homem de branco no cavalo branco, o de vermelho no cavalo vermelho e o de negro no cavalo negro. Para Estés, os cavaleiros simbolizam as antigas cores associadas ao nascimento, a vida e a morte. Também há aí ideias de descida, morte e renascimento. O negro significa a dissolução de antigos valores; o vermelho, o sacrifício de ilusões mantidas anteriormente; e o branco, a nova luz, o novo conhecimento que deriva de ter vivenciado as duas primeiras cores. São os termos da alquimia medieval: nigredo, rubedo, albedo, o trajeto da Mulher Selvagem, o trabalho da mãe da vida-morte-vida.

No entanto, mais sábia aqui talvez seja a pergunta que não foi feita. Vasilissa diz que tem mais a perguntar, mas como Baba Yaga disse, vai aprender mais quando ficar mais velha. Baba Yaga fica satisfeita pela menina não ter perguntado “sobre coisas de dentro”. Para Estés, há uma quantidade determinada de coisas que deveríamos saber em cada idade

e cada estágio das nossas vidas. A menina está sendo prevenida para que não invoque em excesso a força numinosa. Baba Yaga é, pois, a bruxa no seu aspecto mais sábio.

A essa altura, Baba Yaga pergunta como Vasilissa conseguiu realizar as tarefas que lhe dera, ao que a menina responde que teve ajuda da benção da mãe. Baba Yaga fica furiosa e a expulsa, dizendo que não precisa de gente abençoada. No entanto, entrega-lhe uma caveira com olhos em fogo, mandando-a para suas irmãs.

Estés entende que a Yaga está irritada com o fato de a benção ser proveniente da mãe-boa-demais, a doce e gentil queridinha da psique. Yaga, fiel a si mesma, não gostara de estar próxima demais, por muito tempo, do lado submisso e recatado da natureza feminina. Seu lugar é o mundo subterrâneo da psique.

Estés afirma que o lugar da mãe-boa-demais é o mundo da superfície. A doçura tem condição de se adaptar ao mundo selvagem, mas o mundo selvagem não consegue ficar muito tempo restrito aos limites da doçura (ESTÉS, 1994, p. 137).

Marie-Louise von Franz, no livro *O feminino nos contos de fadas*, diz que Baba Yaga não é “inteiramente má”, porque manda a menina embora em vez de devorá-la e ainda lhe dá o crânio contendo o fogo que a livrará de suas perseguidoras (VON FRANZ, 2010, p. 247). É “até mesmo compassiva” e encarna o duplo aspecto da Grande Mãe. Pode mostrar-se maléfica ou benéfica, ter o aspecto claro da Grande mãe, da anima e da mulher projetado sobre a Virgem Maria, e o aspecto recalcado ctoniano de feiticeira. Baba Yaga remete a uma figura da Grande Mãe de molde arcaico, na qual o positivo e o negativo ainda estão misturados. Ela tem um grande poder de destruição, é plena de desolação e caos, mas ao mesmo tempo é capaz de ser compassiva. Para mim, não se trata propriamente de um aspecto negativo, já que instiga Vasilissa e provoca nela o espírito crítico. Além disso, lhe fornece o meio para enfrentar a madrasta.

A madrasta e as filhas são queimadas pelos olhos e Vasilissa, ilesa, tranca a casa e vai para a cidade morar com uma velha que não tinha parentes. A velha lhe compra linho e Vasilissa começa a fiar. Com a ajuda da boneca, que lhe faz um tear, Vasilissa tece um linho muito delicado e diz à velha para vendê-lo e ficar com o dinheiro. Mas a velha o leva de presente ao czar, que deseja que lhe façam camisas, que acabam sendo feitas por Vasilissa. Os dois se casam, o pai volta feliz de viagem. Vasilissa leva a velha e a boneca para o palácio.

Interessante notar como Vasilissa alcançou bastante independência também em relação à boneca neste último episódio. A boneca faz o tear apenas. O texto diz que Vasilissa fiou e costurou o linho. Desse modo, Baba Yaga auxiliou-a a encontrar sua autossuficiência, qualidade bastante importante nas heroínas carterianas, resultado do bom aproveitamento da sabedoria da bruxa.

5 A avó de Chapeuzinho

E aqui estamos já falando das mulheres em Angela Carter. Elas têm muito em comum com Vasilissa. Como ela, seguindo a análise de Estés (1994), as garotas carterianas terão que permitir a morte da mãe-boa-demais, terão que aprender a enfrentar a natureza sombria, navegar nas trevas, buscar dentro de si a intuição que as ensinará a distinguir os elementos, conhecer e respeitar a Mãe Selvagem. As personagens femininas de Angela Carter não terão medo de ir ao encontro do que quer que seja que as esteja esperando dentro do bosque. Obviamente o desfecho quase nunca será o casamento com o Czar, pois o que Angela Carter não gostava nos mitos e contos de fadas é que se buscasse neles o que ela chamava de “*nonsense* consolatório” (CARTER, 1979, p. 5). Também em entrevista a Haffenden ela afirma não achar que os contos de fadas fossem tão consoladores como Bettelheim sugere (HAFFENDEN, 1985, p. 82).

Falar do aspecto da bruxa e da mulher velha na obra de Angela Carter não poderia deixar de fora a avó em um dos contos que ela recria a partir de Chapeuzinho Vermelho. Falando sobre os narradores nos contos de fadas, Marina Warner em seu *Da fera à loira* explica por que se usa a expressão “contos da mamãe gansa”. Em francês, o verbo *cacarder* denota o barulho feito por um ganso; *caquet* significa tanto conversa de mulheres como o grito de gansos (WARNER, 1999, p. 84). Se pensarmos em “A companhia dos lobos”, o filme cujo roteiro Carter escreveu com Neil Jordan a partir do conto, essa mamãe gansa representada pela avó fica mais evidente, já que no filme a avó é quem narra as histórias sobre o lobo do folclore tradicional. A primeira parte do conto apresenta todo um conjunto de crenças em torno do lobisomem: como uma pessoa se torna lobisomem, como pode deixar de ser ou não, como se proteger dele etc.

É esse conhecimento que a menina recebe da tradição, resumido em: “Antes de se tornar lobo, o licantropo fica completamente nu. Se você espreitar um homem nu entre os pinheiros, você deve correr como se o próprio Diabo estivesse atrás de você”. Mas na floresta ela não encontra nem o lobo, nem um homem nu, “mas um homem completamente vestido, um jovem muito bonito, de casaco verde e com o chapéu de abas largas de um caçador”. (CARTER, 2017, p. 199). Nota-se que a tradução não mantém a ambiguidade que havia no texto original, em que o uso de “one” mostra que a figura que apareceu condensa lobo e homem: “a fully clothed one, a very handsome young one” (CARTER, 1988, p. 114).

Assim, quando a figura da avó é destruída no filme como uma boneca que se desfaz, entendemos que Carter e Jordan não estão falando de vovós da vida real, mas sim do símbolo que essa personagem tem como representante da velha história. O conto detalha que os cabelos da avó ele joga na lareira, ao passo que os ossos são escondidos sob a cama. Jordan (1990, p. 28) explicita que a morte da avó no conto não é uma agressão a mulheres velhas reais; é a morte do que a avó representa nesse conto em particular: a imposição de medo sobre a garota.

Essa faceta fica ainda mais evidente em “O lobisomem”, em que temos a avó-lobisomem. Marina Warner lembra que, do ponto de vista da identidade simbólica da Mamãe Gansa e de sua associação com a fala persuasiva feminina, o relato de Perrault dá continuidade a um aspecto importante: a possibilidade de se confundir lobo com avó. O lobo se afina com a feiticeira ou a velha que vive na floresta. Nas fantasias dos caçadores de bruxas nos primórdios da Europa moderna, tanto o lobo como a velha são seres associados ao conhecimento marginal, que possuem segredos pagãos e são possuídos por eles. Os dois vivem nos bosques e precisam urgentemente de alimento (WARNER, p. 213-14).

“O lobisomem” é um conto curto, em que de início já ficam acentuados o clima frio e o ambiente marcado por elementos cristãos: “É um país do norte; o clima é frio, os corações também” (CARTER, 2017, p. 187); “Há um tosco ícone da virgem atrás de uma vela meio derretida” (CARTER, 2017, p. 187). O narrador conta histórias sobre os moradores, e nesse relato a palavra Diabo aparece três vezes, num reforço dessa personagem: “o Diabo é tão real quanto eu e você” (CARTER, 2017, p. 187). O narrador diz que os moradores vislumbram o Diabo muitas vezes nos cemitérios onde, especialmente na *Walpurgisnacht*,

ele faz piqueniques e convida as bruxas. Temos aqui, portanto, as crenças antigas associadas ao demoníaco trazido pelo cristianismo em torno da crença nas bruxas. O narrador também diz como os moradores reconhecem a bruxa: uma velha cujos queijos curam enquanto o dos vizinhos não, ou uma velha cujo gato preto a segue o tempo todo. Esta passagem nos faz lembrar a menção de Castellanos de que as bruxas teriam animais como demônios familiares. E assim, prossegue o narrador, eles despem a velha, procuram suas marcas, o mamilo supranumerário em que mama o demônio sob seu comando e a apedrejam até a morte. Portanto, nesta história que abre sua trilogia dos lobos em *A câmara sangrenta*, Carter faz um pequeno “tratado” sobre a tradição acerca das bruxas, preparando o terreno para a nova história que está prestes a introduzir.

Chapeuzinho sai para visitar a avó, levando o mesmo bolo, a mesma manteiga e a mesma faca. É caracterizada como “a boa filha que faz o que a mãe pede” (CARTER, 2017, p. 188). Na floresta, encontra um lobo enorme, de olhos vermelhos; mas a valente menina investe contra ele e corta-lhe a pata dianteira direita. O lobo solta um arquejo, quase um soluço, “porque os lobos são menos corajosos do que parecem” (CARTER, 2017, p. 188).

A menina limpa a faca no avental, embrulha a pata do lobo no pano em que estavam os bolos e continua em direção à casa da avó. Encontra-a muito doente, com febre. Ao apanhar o pano para fazer-lhe uma compressa, cai dali uma mão, em vez da pata, que ela reconhece como a mão da avó. Nesse momento a avó acorda, berrando como uma “coisa possuída”. A menina reconhece a causa da febre: um coto sangrento onde fora sua mão direita, já começando a supurar. Ela consegue dominar a avó com a faca e grita. Os vizinhos chegam e reconhecem a verruga na mão como um mamilo de bruxa. Carregam a velha para fora, espancam-na e apedrejam-na até a morte. O conto termina com um parágrafo lacônico: “Agora a menina morava na casa da avó; prosperava” (CARTER, 2017, p. 189).

Esse conto traz o lobo como a figura materna (a avó, ou a mãe), que precisa ser eliminada para que a menina ocupe a sua casa e prospere. Sem dúvida, há no “Chapeuzinho” original a questão da *culpa* no relacionamento da mãe ou avó com a menina. Bettelheim (1988) discute esse ponto, mostrando que, ao dar ao lobo informações específicas sobre a localização da casa da avó, Chapeuzinho está conscientemente contribuindo para matá-la. Por outro lado, a avó (ou mãe) também é culpada, pois o excesso de mimos para com a neta

coloca-a em perigo. Ao fazer-lhe uma capa tão atraente, a avó (mãe) estaria transferindo seus próprios atrativos para a filha. Portanto, é bastante curioso que Angela Carter tenha escolhido um conto à parte para tratar dessa questão. Em “O lobisomem” não há figuras masculinas individualizadas; quem vem socorrê-la são os vizinhos, indistintamente.

Chapeuzinho aqui não mata a avó/lobo; poderia tê-lo feito com a faca. Não levará consigo mais esta culpa. Ela corta-lhe a mão direita e a desmascara. A mão direita indica autoridade, justiça, poder; decepando-lhe a mão, a menina pode tomar posse do próprio destino, afirmar seu poder, ocupar a casa. Ser o próximo lobisomem, quem sabe... Ela também, uma figura de poder, uma bruxa.

Bettelheim (1988) atribui a Chapeuzinho o anseio inconsciente de vencer a mãe (avó), de livrar-se das competidoras mais experientes. Certamente não é esse o enfoque que Angela Carter dá à relação em “O lobisomem”. Livrar-se da avó-lobo é aqui uma questão de sobrevivência. A menina tem agora a *casa* nas suas *mãos*, ou seja, comanda o próprio destino.

Atwood (1994, p. 129) vê duas ‘moralidades’ em “O lobisomem”: a primeira, mulheres podem ser lobisomens também; e a outra moral, segundo a autora, quer dizer eu ser uma “boa filha” como dizia no início do texto, não significa que você tenha que ser uma vítima. Atwood reforça que ser uma “boa menina” aqui significa ser competente, saber reconhecer o perigo e se defender: ‘boa’ significa ‘boa em’.

6 A jovem grávida: o riso e o poder

No segundo conto da trilogia dos lobos, “A companhia dos lobos”, antes que a nova história tenha início, também há relatos de histórias tradicionais de lobisomens e bruxas. O narrador, que é substituído pela avó na peça para rádio e no filme, conta essas histórias de lobisomem, de bruxa convertendo pessoas em lobos, e a história da noiva da aldeia cujo marido desaparece na noite de núpcias. A cena do conto que faz referência à bruxa é bastante sucinta:

Uma bruxa, mais acima no vale, certa vez transformou todos os convidados de uma festa de casamento em lobos, porque o noivo tinha escolhido outra garota. Ela lhes ordenava que fossem visitá-la à noite por puro ódio, e eles se sentavam e uivavam para ela em torno de sua cabana, uma serenata de sua infelicidade. (CARTER, 2017, p. 195)

No entanto, esta passagem gera uma das mais enigmáticas cenas do filme, cujo roteiro foi escrito por Carter e Neil Jordan. Warner descreve como uma cena fantástica de metamorfose, inspirada pelo misto de gótico e barroco realizado por Angela Carter em seus contos de fadas (WARNER, 1999, p. 345). Warner apresenta uma fotografia da cena, e reforça que despontam nos convidados do casamento pelos e garras lupinas, nascem presas e mandíbulas enquanto revelam sua natureza animal interior.

A técnica utilizada no filme é a do encaixe de histórias, o *mise en abyme*, e nesse momento, para apresentar essa história, a garota Rosaleen conta à mãe a história que lhe fora contada pela avó: “Era uma vez, uma mulher no vale e o filho da Casa Grande fez a ela um grande mal e então ela veio ao casamento dele para acertar as coisas...” (CARTER, 1996, p. 220, tradução minha.) As rubricas do roteiro são bastante detalhadas e dão conta sobretudo da questão da classe social elevada dos noivos, com a descrição da casa de campo e os jardins com topiárias, gramados bem cuidados, pavões, estátuas novas e resplandecentes. O roteiro enfatiza que os convidados, em todo seu esplendor, estão sentados na posição da Última Ceia de Leonardo, magnificamente vestidos no estilo da metade do século 19. Os noivos se sentam no lugar de Cristo e há um bolo enorme, “monstruosamente excessivo”, “magnífico como um bolo de casamento pode ser, todo com cobertura branca e bolinhas prateadas e sabe-se lá deus o que mais” (p. 221).

A bruxa, que inicialmente é chamada de “jovem camponesa”, adentra esse cenário pomposo vindo do ambiente da floresta: “Uma jovem camponesa, vestida muito pobremente, de pés descalços, nos últimos estágios da gravidez, se arrasta pelo portão e pelo caminho.” (p. 221)

O texto do roteiro passa a se referir a ela como “a mulher grávida” e conforme ela adentra a festa, seus olhos são descritos como aterrorizantes. A fala dela nesse momento foi, significativamente, reduzida no filme: “Você nos ataca e tira de nós. Você pega o que precisa e descarta o resto. Os lobos na floresta são mais decentes.” (CARTER, 1996, p. 222).

No filme, apenas a última frase é dita. Ao que parece, a produção não quis levar adiante toda crítica social que o roteiro trazia. Nesse momento, ela tira a mão debaixo de sua roupa e revela um pequeno espelho. Quando ela olha para ele, o espelho se parte e começa a transformação. Enquanto os convidados se transformam em lobos, a mulher

começa a rir. O prazer do riso é enfatizado: “A mulher grávida ri novamente, sem amargura agora, com diversão sincera” (p. 223).

Os convidados, agora transformados em lobos, saem correndo pelo jardim, uivando, “cobertos de remendos esplêndidos” (p. 223). Os músicos começam a guardar seus instrumentos, os empregados começam a limpeza, inicialmente “silenciosos e impassíveis, depois conversando baixinho e rindo” (p. 223). Como se vê, não foram transformados em lobos e alguma revolução se fez, pois “embolsam pedaços de joias e relógios” conforme fazem a faxina.

A cena termina com uma espécie de brinde, já que o mordomo abre uma garrafa de champagne e os demais empregados reagem com um murmúrio apreciativo. A mulher grávida observa os lobos se dispersarem e começa a recolher as pérolas do colar da noiva transformada em loba que se desfizera numa roseira. Ela olha para os empregados que erguem os copos em uníssono para ela, faz uma mesura e sorri.

Nesse ponto, termina a história de Rosaleen, deixando a mãe estupefata. Rosaleen lhe garante que é verdade, pois a avó fora empregada no casamento. Somente nesse momento Rosaleen se refere a ela como bruxa, dizendo que ela fazia os lobos virem à noite fazer serenata para ela e o bebê. A mãe então lhe pergunta qual o prazer em ouvir um bando de lobos e a menina responde que o prazer vinha de saber do poder que ela tinha. Lembramos aqui Castellanos (2009), que fala do poder da bruxa.

A rubrica final da cena mostra a bruxa na árvore balançando o bebê, que traz um colar de pérolas no pescoço. Vemos do ponto de vista da bruxa, a floresta selvagem na noite, sob o luar, há uivos. “A bruxa ri e ri com prazer; o bebê ri” (p. 224).

Portanto, há aqui também uma continuação, um legado da bruxa que não se perde, que prospera. Temos aqui a bruxa no seu aspecto subversivo: ela comanda uma revolução na Casa Grande, destruindo a pompa da classe dominante. Faz com que o elemento selvagem destrua o ambiente civilizado e obriga os convidados transformados em lobos a lhe fazerem serenatas. O riso é uma grande marca de seu poder. E, diferentemente da bruxa tradicional, ela é jovem e produz vida. A criança que ela embala com o colar de pérolas é a garantia de sua continuidade.

7 Considerações finais

Em suma, este trabalho analisou a figura da bruxa na obra de Angela Carter, destacando como suas personagens femininas abraçam sua natureza sombria e desafiam convenções e estereótipos culturais. Baba Yaga foi necessária ao crescimento de Vasilissa, a mãe selvagem que a instruiu em sabedoria. Baba Yaga auxiliou-a a encontrar sua autossuficiência, qualidade bastante importante nas heroínas carterianas, resultado do bom aproveitamento da sabedoria da bruxa.

O conto "O lobisomem" nos revela uma nova interpretação da figura da avó, que é despojada de sua representação tradicional, representando uma quebra de paradigmas. As noções de culpa e competição entre as mulheres são subvertidas, permitindo que a personagem feminina assuma o controle de seu destino, o comando da casa da avó. E, por fim, em "A Companhia dos Lobos", Angela Carter traz a bruxa no seu aspecto mais subversivo: a revolução liderada por uma bruxa grávida, com o poder do riso.

Com este estudo, esperamos contribuir para uma compreensão mais complexa e empoderadora das personagens femininas nos contos de fadas e ressaltar a importância da literatura de Angela Carter na promoção da emancipação feminina e na desconstrução de narrativas tradicionais. Através de sua abordagem inovadora e audaciosa, Carter nos convida a repensar o papel das mulheres, inspirando reflexões críticas sobre o empoderamento feminino na literatura e na sociedade em geral.

Referências

ATWOOD, M. Running with the Tigers. *In*: SAGE, L. (ed.) **Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter**. London: Virago, 1994. p. 117-35.

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

CARTER, A. **The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History**. London: Virago, 1979.

CARTER, A. **The Bloody Chamber and Other Stories**. London: Penguin, 1988.

CARTER, A. (ed.) **The Second Virago Book of Fairy Tales**. London: Virago, 1993.

CARTER, A. **The curious room: plays, film scripts and an opera.** London: Chatto& Windus, 1996.

CARTER, A. **103 contos de fadas.** Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARTER, A. **A câmara sangrenta e outras histórias.** Trad. Adriana Lisboa. Porto Alegre: DUBLINENSE, 2017.

CASTELLANOS, S. **Diosas, brujas y vampiresas: el miedo visceral del hombre a la mujer.** Bogota: Grupo Editorial Norma, 2009.

CONCEIÇÃO, F.; LOPES, R. G. da C. Bruxas, velhice e morte: o medo da finitude nos contos de fadas. **Revista Portal de Divulgação**, n. 46, ano VI, p. 57-65, 2015.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** 2. ed. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAFFENDEN, J. Angela Carter. *In: Novelists in Interview.* London: Methuen, 1985. p. 76-96. <https://doi.org/10.4324/9780429321160-4>

JORDAN, E. Enthralment: Angela Carter's Speculative Fictions. *In: ANDERSON, L. (ed.). Plotting Change: Contemporary Women's Fiction.* London: Edward Arnold, 1990. p. 18-40.

MICHELLI, R. O mal e a representação do feminino nos contos de fadas. **Anais do Congresso Internacional da Abralic 2018**, p. 4211-4222. Disponível em <https://abralic.org.br/anais/arquivos>. Acesso em 15/08/2023.

VON FRANZ, M.-L. **O feminino nos contos de fadas.** Trad. Regina Grisse de Agostino. Petrópolis: Vozes, 2010.

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

Recebido em: 26.10.2023

Aprovado em: 15.02.2024