



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



*Para melhor ver: reconfigurações do par mulher/homem
em contos de Angela Carter*

por

SONIA MARIA DAVICO SIMON

Orientador: Profa. Dr^a Mirella Marcia Longo Vieira Lima

SALVADOR
2004



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



*Para melhor ver: reconfigurações do par mulher/homem
em contos de Angela Carter*

por

SONIA MARIA DAVICO SIMON

Orientador: Profa. Dr^a Mirella Marcia Longo Vieira Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

SALVADOR
2004

Biblioteca Central – UFBA

S594 Simon, Sonia Maria Davico.

Para melhor ver : reconfigurações do par mulher/homem em contos de Angela Carter / por Sonia Maria Davico Simon. - 2004.

147 f.

Anexo.

Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Mirella Marcia Longo Vieira Lima.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2004.

1. Ironia na literatura. 2. Contos de fada. 3. Paródia. 4. Historia oral. 5. Homens. 6. Mulheres. 7. Literatura infanto-juvenil. 8. A companhia dos lobos. 9. O quarto de Barba Azul. I. Lima, Mirella Marcia Longo Vieira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 821(410.1)-34
CDD - 823

A meus filhos
Alex, Julia, Gabriel e Eduardo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Alfredo e Zuleika, pela disciplina e gosto pela leitura.

Agradeço principalmente a minha família, Sérgio, meu marido, e meus filhos Alex, Julia, Gabriel, e Eduardo, pela compreensão, apoio e carinho.

Aos professores da graduação e pós-graduação pelo incentivo, e em especial à minha orientadora, Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima, pela dedicação e generosidade.

Aos amigos e colegas pelo suporte afetivo, e efetiva colaboração na leitura, discussão, revisão, e formatação dessa dissertação, dos quais destaco, mesmo correndo o risco de esquecer algum, Dora Gomes, José Henrique Freitas Santos, Livia Natália de Souza, Admari Cajado, Carla Patrícia Santana, e Marcus Vinicius Rodrigues.

A todos, minha gratidão e carinho.

The point is that we have not formed that ancient world – it has formed us. We ingested it as children whole, had its values and consciousness imprinted on our minds as cultural absolutes long before we were in fact men and women. We have taken the fairy tales of childhood with us into maturity, chewed but still lying in the stomach, as real identity. Between Snow-White and her heroic prince, our two great fictions, we never did have much of a chance. At some point, the Great Divide tookplace: they (the boys) dreamed of mounting the Great Steed and buying Snow-White from the dwarfs; we (the girls) aspired to become that object of every necrophiliac's lust – the innocent, *victimized* Sleeping Beauty, beauteous lump of ultimate, sleeping good. Despite ourselves, sometimes knowing, unwilling, unable to do otherwise, we act out the roles we were taught.

Andrea Dworkin

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo mostrar a construção da ironia e da paródia nos contos *A Companhia dos Lobos* e *O Quarto de Barba Azul*, de Angela Carter, a fim de tornar visível a construção dos papéis sociais atribuídos aos homens e mulheres, consolidados pelos contos de fada na civilização ocidental. As histórias analisadas, parodiadas dos primeiros contos transcritos da oralidade por Charles Perrault no século XVII, evidenciam a ideologia contida no projeto civilizatório daquele escritor, o qual teria como premissa moldar o comportamento de jovens burgueses, particularmente o das moças. Utilizando a intertextualidade como recurso, Angela Carter promove contrastes entre a sua narrativa, a de Perrault, e os intertextos, deslocando as posições dos protagonistas e sinalizando possibilidades de inversões desses papéis sociais, e de novos modelos de relações heterossexuais.

Palavras-chave: contos de fada, ironia, paródia, oralidade, homem, mulher.

ABSTRACT

This study intends to show the establishment of the irony and the parody in the tales *The Company of Wolves* and *The Bloody Chamber* both written by Angela Carter, with the intention of displaying the construction of social roles attributed to men and women during centuries, which has been consolidated by the traditional fairy tales in the western civilization. These narratives are parodies from Charles Perrault's fairy tales written from the oral tradition in the seventeenth century. Carter's stories bring to light the ideology implied in Perrault's tales, which consisted of a project to mold the character of the ascending bourgeois youngsters, particularly girls. Using intertexts as a device, Angela Carter promotes contrasts between different texts _ hers, Perrault's and others elicited by her narrative, while, signaling changes in the social roles played by men and women in these stories, and waving with possibilities of new models of relationships between the opposite sexes.

Key words: fairy tales, irony, parody, oral tradition, men, women.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I	15
1. Contos de Fada	15
1.1 Os primeiros contos de fada	16
1.2 A perspectiva moralizante de Perrault	20
1.3 A escrita de Carter - paródia e ironia	32
Capítulo II	51
2. Duas Paródias	51
2.1 A pedagogia invertida : A Companhia dos Lobos	52
2.2 Relações de poder: O Quarto do Barba Azul	67
3. Considerações Finais	90
4. Referências Bibliográficas	93
5. Anexos	97
4.1.A Companhia dos Lobos	98
4.2.O Quarto de Barba Azul	109

Introdução

Because the story of our life
becomes our life

Because each of us tells the same story
but tells it differently
and none of us tells it the same way twice¹

Lisel Mueller

Os contos de fada tradicionais não envelhecem e continuam a exercer um papel importante no desenvolvimento da psique, facilitando um conjunto de saberes. Tal conjunto comenta, no nível simbólico, experiências que os indivíduos terão que enfrentar durante a vida. Esses contos têm passado por transformações, a fim de se ajustarem aos padrões de cada época e os papéis representados pelos personagens desses contos também têm sido modulados e adequados aos comportamentos dos indivíduos de novas eras. Partindo dessa observação, o presente trabalho se dispõe a analisar dois contos escritos por Angela Carter que integram o livro *O Quarto do Barba Azul*², intitulados *A Companhia dos Lobos* e *O Quarto do Barba Azul* e que constituem versões dos contos de fada *Chapeuzinho Vermelho* e *O Barba Azul*, respectivamente, transcritos por Perrault³ no século XVII.

Escritora inglesa, especialista em literatura medieval pela Universidade de Bristol, Inglaterra, Angela Carter faleceu aos cinquenta anos em 1992, deixando uma vasta obra. No âmbito deste trabalho, destaco especialmente dois livros produzidos pela autora. A tradução dos contos de fada de Perrault realizada por Angela Carter em 1977 funciona aqui

¹ Tradução livre da autora da dissertação: *Porque a história de nossa vida / se torna a nossa vida / Porque cada um de nós conta a mesma história / mas de modo diferente / e nenhum de nós conta duas vezes a mesma história da mesma maneira.*

² CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. de Carlos Nogueira. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

³ PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Trad. Angela Carter. New York: BardBook/Avon Books, 1979.

como um subsídio. Suponho que a autora terá adquirido, no exercício da tradução, familiaridade com a escrita que posteriormente decidiu deslocar e ideologicamente “rasurar”. Essa rasura está exposta na segunda obra que, aqui destacada, constitui, de fato, o foco de meu interesse: *O Quarto do Barba Azul*. Esse livro de 1979 foi considerado por críticos⁴ como Salman Rushdie, Joyce Carol Oates e Margaret Atwood a “obra-prima” de Angela Carter. Pouco conhecida no Brasil, Carter se distinguiu como contista, romancista, ensaísta, jornalista, roteirista, radiodramaturga, crítica e professora de literatura em universidades inglesas e norte-americanas, tendo ganho prêmios importantes como o John Llewellyn Rhys Prize (1967), Somerset Maugham Award (1968), Cheltenham Festival of Literature Award (1979, pela obra *O Quarto do Barba Azul*) e o James Tait Black Memorial Prize (1984).

Foi através da leitura do livro *Da Fera à Loira*⁵, de Marina Warner, que trata do desenvolvimento dos contos de fada através dos séculos, que tomei conhecimento da obra de Angela Carter. Chamaram-me a atenção a estrutura narrativa – sempre gostei dos contos maravilhosos – a ironia e o conteúdo feminista que Marina Warner destacava na obra de Carter. Os jogos de palavra (visíveis no original em inglês) que a autora estabelece com o leitor, e que manifestam a ironia contida nas paródias de *O Quarto do Barba Azul*⁶, conduziram-me a buscar um instrumental de leitura nos estudos de Linda Hutcheon. Efetivamente, Hutcheon cita Angela Carter em seu livro *Teoria e Política da Ironia*⁷, considerando que os textos ilustram de modo excelente a utilização da ironia como arma na denúncia de uma dominação exercida através da cultura.

⁴ WYLER, Vivian. Prefácio: Altos vôos, quedas livres. In: CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.xii.

⁵ WARNER, Marina. *Da Fera à Loira. Sobre contos de fada e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

⁶ CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.

⁷ HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, [s.d].

Apresentando, no final da década dos anos 70, uma nova “versão” para os contos de Perrault, Angela Carter evidenciou sua preocupação em questionar o papel da mulher consagrado também pela escrita de Perrault. Carter, leitora confessa de Perrault, Grimm, e Andersen⁸, estima que os contos maravilhosos tal como disseminados pela escritura de Perrault auxiliaram a consolidação do modelo de passividade da mulher por séculos, e valendo-se da ironia, parodia os padrões valorizados por Perrault.

O trabalho tem como ponto de partida uma breve reflexão sobre os contos de fada na cultura ocidental, contextualizando tais narrativas, desde as suas origens em ritos iniciatórios até o papel que tiveram na proposta pedagógica de Perrault. Fundamentada principalmente nos estudos de Linda Hutcheon, ainda no primeiro capítulo, enfoquei a construção da ironia nos dois textos de Carter e sua utilização como instrumento de denúncia nas práticas de dominação cultural. Para melhor demonstrar a instauração da ironia e da paródia nos textos, fez-se necessário antecipar um pouco das análises que foram mais plenamente desenvolvidas no capítulo II.

O segundo capítulo trata especificamente dos contos *A Companhia dos Lobos*⁹, focalizado dentro da perspectiva da inversão irônica desenvolvida por Carter, a partir do projeto de Perrault, e de *O Quarto do Barba Azul*¹⁰ analisado sob a ótica das relações de poder internalizadas no discurso da cultura. Sedimentada nas formas culturais, a assimetria das relações entre mulher e homem é questionada no conto. Tal questionamento permite o

⁸ Em sua coletânea de artigos *Shaking a Leg* Angela Carter dedica um capítulo à análise de escritores incluindo os contos de fada de Grimm, Perrault e Andersen. c.f.: CARTER, Angela. *Shaking a Leg*. New York: Penguin Books, 1997. p.439-496.

⁹ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.199-213.

¹⁰ CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.3-60.

cotejamento do texto literário com a obra da mesma autora, *The Sadeian Woman, And the Ideology of Pornography*¹¹.

Datado de 1978, o ensaio, *The Sadeian Woman, And the Ideology of Pornography*, foi escrito por Angela Carter no período entre a publicação de suas obras *The Fairy Tales of Charles Perrault* e *O Quarto do Barba Azul*. O ensaio vem a fechar uma tríade que fundamenta o seu raciocínio em torno das implicações culturais na formação dos comportamentos tidos como masculino e feminino. Surpreendendo o movimento feminista inglês pelo seu posicionamento acerca da pornografia, o texto de Carter conclui que o centro da questão não estaria necessariamente no uso do corpo da mulher como elemento de atração masculina e na pornografia como mais uma forma de dominação, mas no desprezo com que a mulher é tratada e relegada à imutabilidade de dois comportamentos, o de vítima ou de exploradora¹². O caráter reducionista da afirmação sobre os papéis da mulher é problematizado nos textos que analiso, nos quais a autora, questionando as representações do homem como elemento ativo e da mulher como elemento passivo, introduzirá, na sua narrativa, personagens que têm os dois comportamentos nas relações afetivas.

Na escrita de Carter não há lugar para censura nem puritanismo, e o conteúdo sexual resgatado da tradição oral é amplamente utilizado. O homem representado como “carnívoro encarnado” em *A Companhia dos Lobos*¹³ traz à baila a discussão acerca do postulado de São Paulo, que situa a carne em oposição ao espírito. *...abandonar-se à carne significa não somente tornar-se passivo, como também introduzir em si mesmo um germen*

¹¹ CARTER, Angela. *The Sadeian Woman And the Ideology of Pornography*. New York: Penguin Books, 1979.

¹² WYLER, Vivian. Prefácio: Altos vãos, quedas livres. In: CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.p.xv.

¹³ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.199-213.

*de corrupção*¹⁴. Vista como uma adversária do espírito, a carne se torna o alvo e o meio de pecar. A noção de pecado foi associada à Mulher como causadora da Queda, e fez de seu corpo o passivo onde os pecados da carne se inscreveram. É com a noção de passividade incorporada nesse paradigma cristão que Carter vai argumentar, refletindo sobre o Marquês de Sade e a exploração do corpo, em seu ensaio, *The Sadeian Woman*¹⁵. As reflexões contidas nesse ensaio orientaram o meu raciocínio sobre as relações de poder no conto parodiado de Barba Azul. Minha visão da sexualidade e do erotismo, inclusive em Sade, foi baseada em Octavio Paz, especialmente nas obras, *A dupla chama amor e erotismo*¹⁶ e *Um mais além erótico: Sade*.¹⁷

¹⁴ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15a Ed. Trad. Vera da Costa e Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

¹⁵ CARTER, Angela. *The Sadeian Woman And the Ideology of Pornography*. New York: Penguin Books, 1979.

¹⁶ PAZ, Octavio. *A dupla chama; amor e erotismo*. 4ª ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

¹⁷ PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Ed. Mandarim, 1999.

Capítulo I

CONTOS DE FADA

1.1 Os primeiros contos de fada

... na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. Sem se dar conta e acreditando estar se divertindo ou evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos.

Mircea Eliade

Não obstante o fato de os contos de fada serem considerados, hoje, puramente como passatempo infantil, sua leitura possibilita ainda a detecção de elementos em seus enredos que remetem a ritos de passagem, ou de iniciação, conforme observa Mircea Eliade¹⁸. Os obstáculos apresentados nos contos, e que precisam ser vencidos pelos heróis e heroínas, tais como monstros a serem enfrentados, execução de difíceis tarefas, charadas e enigmas a serem adivinhados, bem como as representações do bem e do mal emblematizadas por personagens com os quais os leitores muitas vezes se identificam, correspondem às dificuldades a serem superadas e escolhas a serem efetivadas na vida real.

O conto de fada, como forma literária de tradição oral, se aproxima de outras formas literárias arcaicas como a saga e o mito, no que diz respeito ao tratamento de situações exemplares e de figuras representativas de padrões de moral; entretanto, enquanto a saga e o mito contemplam um universo governado por Deuses, e no qual os heróis não têm poder sobre seu próprio destino, nos contos maravilhosos os personagens são responsáveis pelas suas próprias escolhas, mesmo quando protegidos por benfeitores do mundo das fadas. O mundo do conto de fada configura de forma esboçada, sem

¹⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 6ª ed. São Paulo:Ed. Perspectiva, 2002.(Col. Debates).

detalhamento, situações limites da existência, expondo os leitores, freqüentemente, e de forma sub-reptícia, a ritos de iniciação, ou de passagem.

Walter Benjamin, no texto *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*¹⁹, enfatiza a importância da troca de experiências nas narrativas de tradição oral, nas quais a palavra do narrador aglutinava e transmitia valores sociais e morais ao(s) ouvinte(s). Ao narrar a experiência – sua ou alheia – a figura do narrador se confundia com o próprio discurso. A riqueza em sabedoria manifestada nessas narrativas foi se esboroando ao longo do tempo, à medida que o indivíduo se distanciou de valores coletivos, e passou a buscar respostas particulares, isoladas. Destituído dos antigos pactos sociais, o narrador clássico desapareceu, dando lugar ao romancista questionador, perplexo, desorientado. O mundo dos contos de fada, entretanto, é um mundo orientado, sua forma propicia a transmissão de uma verdade.

Nas sociedades arcaicas, os ritos de iniciação, ou de passagem, se constituíam em uma prova, realizada numa época específica da vida de um indivíduo, em cujo término uma sabedoria lhe era revelada. Nesses rituais, o indivíduo tinha que executar satisfatoriamente determinadas tarefas, demonstrar conhecimentos, sofrer provações, ou passar por uma morte simbólica, para que ao final da cerimônia pudesse ter acesso a um conhecimento que o levaria a alcançar um patamar hierarquicamente superior dentro da sua comunidade. No caso de morte simbólica, a ressurreição representava para o indivíduo uma nova oportunidade de vida. Assim, embora o nascimento, a puberdade, a maturidade sexual, o casamento, a velhice, e a morte configurem acontecimentos inexoráveis na existência humana, o impacto gerado por essas experiências era amenizado pela prática de

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

rituais simbólicos. Esses ritos eram conduzidos pelos “sábios” que, durante o processo iniciatório, transmitiam aos noviços envolvidos uma verdade absoluta. Ao final do ritual estes indivíduos ascendiam dentro da *strata* social da comunidade e, então, participavam de uma celebração, ou solenidade coletiva.

As narrativas que descrevem os rituais iniciatórios como parte intrínseca da vida dos indivíduos representam uma forma de contar aquilo que passou do sagrado para o profano transformando-se em *mythos*, ou mito. Como narrativa, evolve da imaginação contrapondo-se ao raciocínio lógico; é um recurso introdutório e didático a fim de adequar o inexplicável do mundo à vida material. De acordo com Massaud Moisés,

*(...) o mito implica uma narrativa e, ipso facto, o concurso da imaginação: criar um mito significa conceber, através das forças imaginativas, uma história que reflète um modo não-lógico de enfrentar o mundo.*²⁰

Alguns ritos de passagem ainda sobrevivem na atualidade, como por exemplo, o *bar mitzvah* judaico. Neste ritual, ao completar 13 anos de idade, o adolescente do sexo masculino participa de uma cerimônia exclusivamente masculina, na qual terá que demonstrar o seu conhecimento das leis mosaicas tal como se encontra no livro sagrado, o *Torah*. Mediante respostas satisfatórias às perguntas feitas por um grupo selecionado de adultos, o adolescente será alçado à condição de adulto perante a comunidade.

Alguns enredos de histórias maravilhosas correspondem a ritos, como a de Chapeuzinho Vermelho que encena a descoberta da sexualidade metaforizada no encontro com o lobo. De acordo com Chevalier²¹, o lobo surge em vários enredos míticos, representando uma face reveladora ligada a solaridade, e outra face, ligada à fecundidade, que indica velamento, mistério. A devoração da personagem remete à imagem da goela do

²⁰ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2000.p.345.

²¹ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15a Ed. Trad. Vera da Costa e Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.p.556.

lobo, que sugere a alternância dia e noite, morte e vida, luz e escuridão, revelação e ocultação; *a goela devora e vomita, ela é iniciadora*²². A imagem da devoração está simbolicamente ligada à passagem, pela goela, para uma outra vida. O lobo também encarna o desejo sexual. A história de Chapeuzinho Vermelho comenta a passagem do mundo infantil para o mundo adulto, como trânsito violento. Para dar expressão à intensidade dessa violência, o encontro da garota com o lobo, símbolo impregnado de conteúdo sexual, gera morte.

A metamorfose desempenhou um papel importante nas narrativas maravilhosas, por trazer metáforas eficazes na construção de imagens e símbolos explicativos da realidade; e conforme Chevalier²³, na Europa, durante a Antiguidade e Idade Média era comum a crença na transformação de seres humanos em animais, e vice-versa, especialmente de homens em lobos, ou lobisomens, devoradores de humanos que habitavam as imediações das florestas.

Transmitidos de geração a geração, os enredos iniciatórios – que segundo Eliade²⁴ deram origem aos contos de fada – possibilitavam o enfrentamento dos impactos causados pela vida. Bruno Bettelheim²⁵ argumentou a permanência dessa ajuda, no que diz respeito aos leitores e ouvintes modernos.

²² CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.p.556.

²³ CHEVALIER, op.cit.; loc.cit.

²⁴ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 6ª ed. São Paulo:Ed. Perspectiva, 2002.(Col. Debates). p. 167-175.

²⁵ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad. Arlene Caetano. 17ª ed. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 2003.p. 64-67.

1.2 A perspectiva moralizante de Perrault

É, certamente, de grande vantagem ser inteligente, corajoso, bem nascido, e ter outros tantos talentos enviados pelos céus. Entretanto, por mais que os tenha, nada mais lhe será mais útil no mundo do que ter um padrinho ou madrinha para trabalhar em seu favor.

Charles Perrault

Os contos de fada, popularizados nos saraus da corte francesa como forma de entretenimento, foram transcritos da oralidade no século XVII, inicialmente por autoras como Marie-Catherine d'Aulnoy e Marie-Jeanne L'Heritier entre outras, as quais afirmaram ter ouvido tais narrativas de suas amas e criadas. Entretanto, foi Charles Perrault (1628-1703) que os tornou conhecidos através da coletânea *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*²⁶, publicada no final do século XVII. No que pese a falta de comprometimento com a exatidão e veracidade dos fatos narrados, muitas dessas histórias deixavam revelar o cotidiano dos camponeses - homens, mulheres e crianças – numa época em que os hábitos e costumes populares ficavam menos sujeitos a normas de controle estabelecidas pelas elites. Assim, era comum que, nesses relatos, fossem apresentados gestos e expressões grosseiras, geralmente com conotações sexuais. Frequentemente, a manifestação da ironia como desafio ao *status quo* fazia-se presente. Posteriormente, a linguagem desses relatos foi modificada, e os gestos obscenos eliminados, apagando-se assim os vestígios de sua origem na gente rude e iletrada. Tal “depuração” servia a um objetivo pedagógico e também adequava os enredos ao gosto da elite abastada que freqüentava os salões da corte parisiense.

²⁶ ZIPES, Jack.. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. New York: Routledge, 1983.

Na França, ocorria a ascensão da burguesia que pretendia absorver os modos característicos da nobreza, distanciando-se da origem popular. Era um momento histórico especial em que se fazia necessária uma pedagogia para a orientação da juventude de modo geral, e, principalmente, das jovens mulheres burguesas. Como uma das formas mais populares de entretenimento nos salões parisienses do século XVII, os contos de fada passaram a ser utilizados também como forma de pregar comportamentos idealizados à juventude.

As narrativas de Marie-Jeanne L'Heritier bem como as de d'Aulnoy caracterizavam-se por finais freqüentemente felizes. Nessas histórias, personagens sofrendores e injustiçados eram recompensados e os malvados eram punidos, como podemos observar nas histórias de Gata Borralheira e Branca de Neve. Na reescritura dos contos, ambas apresentavam uma forma de protesto: a classe dominada e subserviente, representada pelas mulheres, crianças, e pobres, podia inverter a posição de inferioridade e obter reconhecimento e prestígio por suas qualidades intrínsecas. Mme.d'Aulnoy foi também uma crítica ferrenha dos casamentos realizados por interesses pecuniários ou por alianças políticas e reivindicava a educação formal para as mulheres, acreditando que elas poderiam se manter economicamente sem o auxílio masculino. Essa educação formal feminina atinha-se a boas maneiras, bordados, rudimentos das Escrituras, além da leitura e da escrita. Marina Warner esclarece que:

Escritoras como Marie-Jeanne L'Heritier E Marie-Catherine d'Aulnoy mediarão as narrativas anônimas e oferecem um testemunho valioso de uma crônica sofisticada de dificuldades e modos de evitá-las ou corrigi-las... esses contos também servem ao propósito maior das histórias: revelar possibilidades, marcar um modo diferente e uma nova percepção do amor, do casamento e das artes femininas, defendendo assim um meio de escapar de limites impostos e do destino prescrito. ...ao mesmo tempo que romanceia a realidade é um veículo profundamente interessado em destruir preconceitos. Mulheres de diferentes

camadas sociais colaboraram com a narração de histórias para conquistar um verdadeiro reconhecimento para seus temas: o processo ainda se desenrola.²⁷

Nos seus relatos, Mme. D'Aulnoy, uma *precieuse*, mulher culta e participante da vida intelectual e mundana da época, se escondia sob a personagem de uma velha ama, mulher do povo, mantendo nos seus contos o caráter cômico e irreverente do estilo popular.

Entretanto, apesar da manutenção de traços oriundos da tradição popular, essas autoras não escondiam a sua intenção em “purificar” a linguagem original, polindo-a, e muitas vezes alterando o conteúdo sexual dos episódios narrados, a fim de torná-los mais condizentes com o propósito pedagógico ao qual se destinavam. Observe-se o que diz Perrault:

Essas histórias se encheram de impurezas ao passarem pela boca da gente comum, assim como a água se polui com lixo ao passar por um bueiro sujo. Quando as pessoas são simples, são também grosseiras: não sabem o que é apropriado. Se um evento licencioso e escandaloso é mencionado ligeiramente, a história que contarão depois se encherá com todos os detalhes. Esses atos criminosos são relatados com um bom propósito, mostrar que eram sempre punidos, mas o povo, de quem os recebemos, relatam-nos sem cobri-los com nenhum véu, e de fato os vinculam tão firmemente às questões que revelam que fica difícil contar as mesmas aventuras e mantê-los ocultos do público²⁸.

A citação revela que as alterações impostas à linguagem dos contos correspondia ao exercício de um poder utilizado pela classe dominante, a fim de submeter a matéria que vinha da “gente comum”, o povo, a um outro padrão de comportamento. No que diz respeito especificamente às mulheres, as histórias apresentavam possibilidade de ascensão econômica e social a ser obtida através dos casamentos.

²⁷ WARNER, Marina. *Da Fera à Loira. Sobre contos de fada e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

²⁸ L'HERITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne. *Bigarures ingénieuses, ou Recueil de diverses pièces galantes em prose et vers*. Paris: [s.n], 1696. *apud* Perrault, Charles. *Contes*. Paris: Giraraud, 1865.

A linguagem simples e alguma comicidade, embora cuidadosamente isenta de expressões vulgares e obscenas, manteve o cunho popular das histórias, fazendo com que estas, pelo menos aparentemente, parecessem originais, o que as tornava mais facilmente aceitas pela camada da população que se pretendia moldar. Além do mais, as histórias passaram a incorporar um conteúdo moral que não se encontrava nos contos originais, reafirmando assim seu caráter pedagógico. Os relatos retratavam personagens sócio-economicamente desafortunados, tais como crianças órfãs, adolescentes, mulheres, pobres, portadores de deficiência, enjeitados, etc., que nos contos conseguiam galgar patamares superiores na instância social, acenando portanto com uma possibilidade para que as categorias que se acreditavam imobilizadas socialmente passassem a aspirar melhores condições de vida. No caso das mulheres de origem humilde, essa possível mobilidade se configurou como um acesso a novos espaços sociais, quebra de preconceitos com relação à origem, e de supressão de determinados limites. Entretanto, pode-se constatar que, na maioria das vezes, essa promessa de melhoria vinculava-se à sujeição a um marido.

Perrault foi possivelmente o primeiro homem a compilar os contos de fada, admitidamente ouvidos de sua ama, e, posteriormente, da ama de seus filhos, e que deram origem à sua famosa coletânea, *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*²⁹, publicado em 1697. Essa publicação contém sete histórias, entre elas, Chapeuzinho Vermelho, Barba Azul, O Gato de Botas, A Bela Adormecida e Cinderela³⁰. A versão da

²⁹ PERRAULT, Charles. *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*. [S.l.]: [s.n.], 1697.

³⁰ Maria Emília Barcellos da Silva esclarece que “Perrault era funcionário do alto escalão real protegido do Ministro Colbert e, ao escrever a obra contava com sessenta e nove anos. Por isso, para que se esvaziasse o caráter moralizante... foi o filho de Perrault, Perrault d’Armancour, então com dez anos de idade, quem assinou as histórias dedicadas a uma princesa e ao deleite da corte de Versailles”. Cf. BARCELLOS DA SILVA, Maria Emília. *A retórica do poder: a face oculta dos contos de fada*. In: _____. Cadernos

obra de Perrault em inglês, *The Fairy Tales of Charles Perrault*³¹, tomada como referência nesse trabalho, será a edição de 1979, cuja tradução foi realizada por Angela Carter para a Bard Book . Essa tradução inclui a(s) moral(is) ao final de cada conto, conforme o original escrito por Perrault.

Os contos populares reescritos por Perrault, assim como os demais escritores de contos de fada da época, mantiveram a simplicidade e objetividade da tradição oral como características principais. Tais características forneceram a base para a reescritura desses mesmos contos nos séculos subseqüentes. Entretanto, os ambientes suntuosos e elegantes, caracterizados nos contos espelham o mundo burguês do autor, mundo almejado pelos protagonistas como recompensa para qualidades morais provadas e reconhecidas.

As morais acrescentadas ao final de cada história apontam o traço iluminista de Perrault e servem não apenas como advertência quanto aos perigos da vida, mas, servem principalmente para moldar o caráter dos jovens, de sorte a prepará-los para funções futuras da vida adulta de modo geral e das mulheres em particular. Os contos eram um meio prazeroso de dizer aos jovens que as virtudes eram recompensadas e os vícios punidos.

A representação da mulher feita pela literatura ocidental foi um elemento de controle e os contos de fada não deixam de ser exemplos disso. São narrativas que, vindas da oralidade, precisaram ser manipuladas, organizadas e transcritas, para atender a esse propósito: a execução de um “projeto civilizatório pedagógico” para as crianças da França no século XVII, em particular às do sexo feminino.

Pedagógicos e Culturais. Niterói: Centro de Cooperação Técnica e Cultural; Centro Educacional de Niterói, 1973. p 71. Vol. 2.

³¹ PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Trad. Angela Carter. New York: Bard Book/Avon Books, 1979.

Nas “morais” explicitadas em *Contes de Temps Passé avec des Moralités*³² de Perrault, os discursos se diferenciam de acordo com o público para o qual se dirigem: é portador de um caráter emancipatório no caso do público masculino, note-se:

Uma grande herança pode ser uma boa coisa; entretanto, o trabalho e disposição levarão um jovem rapaz muito mais longe que o dinheiro de seu pai.³³

No entanto, quando Perrault dirige-se às mulheres, o discurso direciona-se a uma função inibidora, controladora do instinto e da vontade.

Crianças, especialmente as jovens mocinhas bonitas e bem educadas, não devem nunca falar com estranhos; se forem suficientemente tolas para assim o fazerem, não deverão se surpreender se algum lobo faminto as engolirem, com seus elegantes chapéus e tudo.

Existem lobos de verdade, com pelos e dentes enormes; mas existem também outros lobos que aparentemente são charmosos, de boa natureza, e polidos, e que seguem mocinhas pelas ruas, dando-lhes atenção e fazendo-lhes os mais preciosos elogios.

Infelizmente, esses lobos de língua e pelo macio são as mais perigosas de todas as bestas³⁴.

A primeira citação, traduzida e transcrita de uma das morais que finaliza a história de *O gato de botas*, tinha como finalidade estimular os jovens rapazes a buscarem meios de constituir fortuna e prestígio por si próprios, emancipando-os assim do jugo paterno e também, incitando-os a uma aproximação com o ideal de cidadão burguês.

³² PERRAULT, Charles. *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*. [S.l.]: [s.n.], 1697.

³³ PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Trad. Angela Carter. New York: Bard ook/Avon Books, 1979.p 53. Tradução livre de Angela Carter: A great inheritance may be a fine thing; but hard work and ingenuity will take a young man further than his father's money.

³⁴ PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Trad. Angela Carter. New York: Bard Book/Avon Books, 1979.p 8. Tradução livre de Angela Carter: *Children, especially pretty, nicely brought-up young ladies, ought never to talk to strangers; if they are foolish enough to do so, they should not be surprised if some greedy wolf consumes them, elegant red riding hood and all.*

Now, there are real wolves, with hairy pelts and enourmous teeth; but also wolves who seem perfectly charming, sweet-natured and obliging, who pursue young girls in the street and pay them the most flattering attentions.

Unfortunately, these smooth-tongued, smooth-pelted wolves are the most dangerous beasts of all.

Todavia, a moral acrescentada à história de Chapeuzinho Vermelho tem caráter de advertência com relação a encontros com estranhos de outro sexo, objetivando restringir as jovens a uma conduta moral também condizente com os padrões de recato recomendados na época. Não obstante a diferenciação feita entre os lobos reais e os metafóricos, a analogia entre lobos e homens apresenta conotações sexuais possivelmente conservadas da história original; afirma-se o caráter predatório da sedução masculina e o que poderá custar às moças a expansão do próprio desejo despertado por essa sedução. Evidenciam-se didáticas diferenciadas para rapazes e moças, apresentando-se imagens de mulheres frágeis e ingênuas, que precisam de controle sobre os seus impulsos e curiosidade, em contraposição ao estímulo dado aos rapazes para que expandam sua ação, no sentido do empreendimento de conquistas e novos projetos. Os valores, os costumes e a moral manifestados no processo civilizatório de Perrault serviram para construir e consolidar uma imagem da mulher e do papel que esta deveria exercer na sociedade. Esses discursos foram propagados pela literatura ocidental e se tornaram fundamentais na consolidação dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres.

Freqüentemente, a mulher é representada na literatura ocidental de forma dicotômica a partir de duas matrizes: Eva e a Virgem Maria. Eva, mito bíblico representativo da mulher sob o ponto de vista da cultura judaico-cristã, gerou variadas configurações portadoras de aspectos negativos associados à mulher. De acordo com a história bíblica, Eva não somente cedeu à curiosidade, como também convenceu Adão a pecar, desobedecendo o seu criador e perdendo o paraíso. Nesse acontecimento bíblico, a imagem de Eva associa-se à curiosidade e insurgência causadoras de infortúnios. A mulher, configurada como criatura curiosa, convincente, sedutora e desobediente, se consolidou com a misoginia fomentada pelo movimento de expansão do cristianismo realizado pela

Igreja Católica durante a Idade Média e intensificou a utilização dos mecanismos de controle e poder sobre a mulher. A voz feminina tornou-se o emblema da transmissão e propagação dos pecados de Eva e de qualquer outro erro da humanidade. A associação entre a voz da mulher e a sedução foi construída a partir da ligação entre a loquacidade de Eva e seu poder de convencimento. Adão caiu por ter ouvido Eva, que o convenceu a desobedecer ao Senhor, provando o fruto da árvore da vida, fato que ocasionou a condenação dos homens ao trabalho, e das mulheres ao parto doloroso e ao domínio masculino:

Para a mulher ele disse: Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos e a paixão arrastar-te-á para o marido e ele te dominará.

[...]

Para o homem ele disse: Porque ouviste a voz da mulher e comeste da árvore, cujo fruto te proibi de comer, amaldiçoada será a terra por tua causa. Com fadiga tirarás dela o alimento durante toda a vida.³⁵

Com o intuito de prescrever o silenciamento feminino, nos primeiros séculos da era cristã, a Igreja e a sociedade exploraram convenientemente a imagem negativa da mulher e da sua suposta loquacidade, negatividade legitimada por textos bíblicos, tanto do Antigo como do Novo Testamento.

Em acordo com tal princípio bíblico, a moral burguesa também previu que a mulher ideal, além de casta e modesta, deveria falar pouco e ter voz de tom baixo, demonstrando a obediência devida aos homens. Lembremos que, no Renascimento, Shakespeare já dotara a personagem Cordélia de características consideradas ideais, como

³⁵ *A BÍBLIA SAGRADA*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988. Gn. 3, 16.17. p.31.

obediência e voz modulada merecedoras do elogio de seu pai, o pagão Rei Lear : *Her voice was ever so soft. Gentle and low, an excellent thing in a woman.*³⁶

A voz modulada e a discrição como qualidades ideais assegurariam às mulheres a existência material dentro do sistema patriarcal. Aquelas que ficassem à margem desse contexto não teriam outros meios de sobrevivência, a não ser a prostituição, a servidão como criadas, ou a caridade de algum parente que se dispusesse a sustentá-las.

Voltando aos modelos bíblicos, chegamos à outra matriz, emblemática pela Virgem Maria, que serviu como referência para todas as mulheres cristãs por simbolizar os aspectos considerados positivos, tais como obediência, abnegação, modéstia, virtude. Paulo de Tarso, considerado o maior apóstolo do Cristianismo, e a quem é atribuído catorze das vinte e uma Epístolas que compõem o Novo Testamento, recomenda na Primeira Epístola a Timóteo:

Comportamento das mulheres. Do mesmo modo, desejo que as mulheres, vestidas decentemente com recato e modéstia, se enfeitem sem frisar os cabelos, sem ouro nem pérolas nem vestidos de luxo, mas com boas obras, como convém a mulheres que fazem profissão de piedade. A mulher ouça a instrução em silêncio com espírito de submissão.

Não permito que a mulher ensine nem se arrogue autoridade sobre o marido, mas permaneça em silêncio. Pois o primeiro a ser criado foi Adão. Depois Eva. E não foi Adão que se deixou iludir e sim a mulher que, enganada, incorreu em transgressão. Mas ela poderá salvar-se cumprindo os deveres de mãe contanto que permaneça com modéstia na fé, na caridade e na santidade.³⁷

O texto epistolar de Paulo de Tarso estabelece que o papel de mãe oferece à mulher uma possibilidade de afirmação na sociedade e, em decorrência, oferece uma possibilidade de salvação.

³⁶ SHAKESPEARE, William. King Lear. In: _____. *The Complete Works*. New York: Barnes & Noble Books, 1994. Tradução livre de Sonia Simon: *Sua voz era tão suave. Baixa e gentil, uma excelente qualidade na mulher*.

³⁷ *A BÍBLIA SAGRADA*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988. 1Tm.2, 9-15. p.1409.

Northrop Frye inclui os Contos de Fadas no modo literário romanesco, configurado por aquelas narrativas cujos personagens principais, embora identificados como seres humanos, “movem-se num mundo em que as leis da natureza se suspendem” e têm ações maravilhosas. *Prodígios inaturais para nós, são naturais no mundo romanesco*³⁸. Em acordo com princípios que, segundo Frye, estruturam as narrativas romanescas, os contos de fada situam os seus personagens num espaço entre dois mundos: um mundo que confere plena satisfação e um mundo abominável, feito de sofrimento. Assim, as ações desses personagens promovem sua maior ou menor aproximação com esses dois extremos. Em decorrência, os enredos dos contos de fada focalizam momentos importantes das trajetórias, nos quais os personagens deslocam-se da estabilidade para o sofrimento ou do sofrimento para o triunfo; são deslocamentos que podem levar à ascensão ou à queda. O movimento de queda ou descida ao mundo abominável aparece nos momentos em que se configuram as “provas”, sofrimentos vivenciados pelo protagonista até que, por um motivo nem sempre plausível, a situação é revertida e um movimento de ascensão leva ao triunfo.

Resquícius que, segundo a perspectiva de Mircea Eliade³⁹, trazem o eco dos antigos ritos de passagem das culturas arcaicas, as “provas” convertem-se, por força da depuração promovida na versão escrita, em exercício de aprendizagem de valores provenientes da moral burguesa. De todo modo, essas “provas” configuram o risco de que percurso seja descendente; o momento do êxito na “prova” corresponde ao de uma revelação que impulsionará o personagem ao movimento de ascensão. Nas histórias em que as personagens femininas casam e “vivem felizes para sempre”, a continuação da história e a retomada de uma vida prosaica pressupõem o abandono do interesse do leitor,

³⁸ FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

³⁹ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 6^a ed. São Paulo:Ed. Perspectiva, 2002.(Col. Debates).

ocasionando uma acomodação que corresponde ao ciclo da vida: o casamento e a conseqüente maternidade fazem parte da existência da mulher comum. Por outro lado, as histórias em que as heroínas morrem ou conseguem escapar da morte como nas histórias de Chapeuzinho Vermelho e Barba Azul, a angústia da iminente perda da vida ou a morte efetiva representam a queda e caracterizam o iminente trânsito entre os mundos opostos. Embora o conteúdo violento tenha sido atenuado por Perrault em Chapeuzinho Vermelho, os devoramentos da menina e da avó, nesta versão, representam a passagem do estado de pureza associado à infância para o da maturidade, através de uma morte simbólica que corresponde ao conhecimento sexual.

Na história de Barba Azul, a chave da câmara proibida adverte quanto aos perigos da curiosidade e da infidelidade; e a jovem esposa de Barba Azul conhece o movimento de queda, quando o seu marido retorna a casa e descobre a sua desobediência. A iminência de sua morte faz com que a jovem lance mão de uma estratégia a fim de tentar se salvar; a moça então pede ao marido que lhe conceda alguns instantes para rezar. Esse intervalo, caracterizado pela agonia, é desfeito quando seus irmãos finalmente surgem para salvá-la e matar Barba Azul; a jovem herda a fortuna do marido e passa a ter controle sobre o seu próprio destino.

Frye⁴⁰ lembra que os personagens nesse tipo de ficção se utilizam com frequência do expediente da *froda*, (fraude) ou da *forza* (violência), ou ainda, de ambas. No caso de Barba Azul, a personagem principal se utiliza da *froda*, ou fraude, expediente através do qual se consegue enganar ou driblar alguém ou alguma situação. Fingindo a necessidade de rezar, a esposa de Barba Azul consegue ganhar tempo e avisar a irmã da

⁴⁰ FRYE, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

iminência de sua execução, ao mesmo tempo em que aguarda a chegada dos irmãos que, efetivamente, a salvam e matam Barba Azul.

O recurso da *froda* é frequentemente relacionado às mulheres, as quais, por não possuírem a força física necessária para a maioria dos atos violentos, recorrem a outros meios de alcançarem seus objetivos. Na história de Barba Azul, a argúcia é mais uma vez caracterizada como atributo feminino e reafirma-se o caráter transgressor da fala com intenções específicas.

A fala e a curiosidade, estereotipadas como atributos femininos, se constituíram como causa da queda não só da própria personagem, mas, muitas vezes, de quem a ela se associa. Não foi sem intenção que a maior parte das heroínas dos contos de fada foram representadas como passivas, virtuosas, obedientes, de voz modulada e, preferencialmente, de pouco falar, de acordo com o ideal cristão ocidental emblemático pela Virgem Maria, e incentivado pelo discurso de Paulo de Tarso entre outros. As vilãs nessas mesmas histórias são representadas como criaturas ativas, falantes e articuladas, e por isso mesmo sofrem castigos e punições como, por exemplo, as madrastas e bruxas dos contos maravilhosos. Além da utilização dos estereótipos da feminilidade, encontra-se configurada nos contos a afirmação paternalista de que a mulher necessita ser protegida por um homem que a salvará de todos os males, seja numa situação de penúria ou de perigo, como o fazem o príncipe de Cinderela, ou os cunhados de Barba Azul. Implícita nos contos de Perrault está a reafirmação da hegemonia masculina como referência e o posicionamento do homem como inquestionável dominador e controlador da mulher, fato que se constituiu em prática social ao longo de séculos, e que se manifestou no controle do corpo e do instinto, e da reificação da mulher como objeto no jogo de interesses políticos e financeiros.

1.3 A escrita de Angela Carter – paródia e ironia

Todo o escritor cria seus precursores. A sua obra modifica a nossa concepção de passado, tal como modificará o futuro.

Jorge Luis Borges

Desde que foram escritos e compilados há três séculos atrás, os contos de fada têm-se mostrado um material farto e profícuo como fonte de inspiração e intertexto para escritores de todas as nacionalidades. Escolhemos como objeto de estudo a análise dos contos *A Companhia dos Lobos* e *O Quarto do Barba Azul*, paródias das histórias de *Chapeuzinho Vermelho*, e *Barba Azul*, respectivamente, retiradas do livro intitulado *O Quarto do Barba Azul*⁴¹, no qual a escritora inglesa, Angela Carter, reescreve os sete contos de *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*⁴² de Perrault.

Carter se apropriou de uma obra tradicional, os contos de fada, em sua versão mais difundida, a de Perrault e, ao reescrevê-la, incorporou outros textos sob forma de imagens emblemáticas, que interagem e expressam significados múltiplos, promovendo uma “transcontextualização” entre os mesmos. A apropriação da obra envolve a duplicação do modelo das narrativas de Perrault, no que concerne ao enredo e à estrutura desses contos de fada, caracterizando uma paródia do texto original, no sentido de que, ao recuperar o modelo de Perrault, Carter estabelece diferenças significativas entre o seu texto e os parodiados, diferenças que são manifestadas através da ironia utilizada como principal alicerce parodístico. Dentre os intertextos evocados, a lenda medieval de Tristão e Isolda apresenta-se como o mais explorado, sobretudo a versão da ópera do século XIX de Wagner, de mesmo nome. Na recriação das histórias, os intertextos potencializam a ironia

⁴¹ CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.

⁴² PERRAULT, Charles. *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*. [S.l.]: [s.n.], 1695.

pretendida, implicando numa estratégia textual que, através do confronto das diferenças e similitudes entre os textos e seus componentes, levará o leitor a “construir” a obra, e promover *uma abordagem criativa/produzida da tradição* conforme postula Hutcheon⁴³.

A diferença entre a obra de Carter e o texto parodiado reside, principalmente, no resgate daquilo que foi ocultado por Perrault: a linguagem popular, a violência e o conteúdo sexual. Ao parodiar uma obra referencial, a autora se aproxima da estrutura anteriormente utilizada, o que, contudo, não caracteriza uma imitação, uma vez que, na repetição da estrutura, as diferenças em relação ao momento histórico da produção dos textos parodiados e recriados, e também o deslocamento dos valores do texto aludido no texto novo, reafirmam o conceito de que *a paródia é repetição com diferença*.⁴⁴

No que pese a presença da obra de Perrault, os intertextos, suscitados através de imagens deslocadas do contexto original, são utilizados como recursos irônicos por Carter e irão induzir a manifestação da ironia e oferecer possibilidades de interpretação que, inegavelmente, conduzirão o leitor ao reconhecimento da paródia como tal. A recuperação da linguagem popular e a violência resgatada dos originais colabora para diferenciar o texto do modelo parodiado. Instaurada neste contexto, a paródia é manifestada não para ridicularizar o texto anterior, mas para que, no processo de interação e contraste entre as obras citadas, o texto parodiado de Perrault possa emergir como um padrão a ser contrastado com um fato novo, tornado singular: o texto de Carter. Essa interação contínua e manifesta entre o autor como codificador, o decodificador ou leitor, e o próprio objeto, o texto, por sua vez, leva a um redimensionamento da idéia de produção estética.

Segundo Hutcheon, a relação entre o codificador – decodificador - e o produto estético - o texto, reflete a preocupação contemporânea do papel do autor, sua intenção, e

⁴³ HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.p.19.

⁴⁴ HUTCHEON, *op. cit.* ,p.48.

evidentemente, o papel do leitor como receptor e interpretador da escritura. Nos textos de Angela Carter, a intenção do autor encontra-se infiltrada numa relação lúdica que será estabelecida com o leitor, cuja inferência à intenção do autor far-se-á a partir daquilo que não se encontra declarada no texto, mas através da decifração de símbolos e relações intratextuais. As inferências do leitor, porém, não garantem a coincidência de suas inferências a respeito da intenção do autor, nem sequer se elas existem. Nossa referência ao autor, aqui, diz respeito não ao sujeito, mas ao co-produtor, juntamente com o leitor e da própria escritura, objeto estético visto como resultado do processo de decodificação.

Os contos de Perrault constituem o pano de fundo dos contos reescritos, sobre os quais Angela Carter inseriu imagens retiradas de outros textos canônicos da literatura ocidental. As imagens recuperadas de obras conhecidas dizem respeito principalmente à lenda de amor de Tristão e Isolda e sua respectiva versão na ópera de Richard Wagner, cuja evocação se manifesta nos contos através do *Liebestod*; o decadentismo que caracteriza o conto O Quarto do Barba Azul é representado pelo ambiente excessivamente adornado de flores, saturado de perfumes e colorido pelas pedras preciosas, tecidos, e obras de arte representativas como os quadros de Fragonard, Moreau, Rops e outros. É também notória a alusão ao enredo do romance decadentista de Huysmans *À rebours*⁴⁵, no qual o personagem principal, des Esseintes, procura iniciar um jovem pobre em práticas sádicas, demonstrando uma similaridade entre as personalidades do protagonista do romance de Huysmans e o Marquês do conto de Carter.

A simbologia exacerbada que permeia ambos os contos representa ora as características bestiais da sexualidade humana, ora o erotismo latente nos contos de fada que a autora procura resgatar. A inferência do leitor no reconhecimento e decodificação dos

⁴⁵ HUYSMANS apud PRAZ, Mario. *A carne, a morte, e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, [s.d.].

significados desses implícitos será responsável pelo acionamento do processo irônico e da provisão da paródia nos modelos abordados. No processo comunicativo que implica dois ou mais sentidos sendo jogados um contra o outro, a ironia acontece como dimensão crítica no espaço e no relacionamento entre esses significados arquetípicos e adquire, segundo Hutcheon, uma dimensão política. Em sua reflexão, Beth Brait enfatiza essa índole argumentativa do discurso irônico.

A ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração de polêmica ou mesmo como estratégia defensiva ⁴⁶.

À medida que o leitor revisa, reexamina e reexecuta os textos incorporados nas histórias de Carter, a ironia se imiscui como uma estratégia didática na qual o contraste entre os textos contribui para um distanciamento por parte do leitor e o conduz à emissão de um julgamento, a *aresta crítica* como denomina Linda Hutcheon; ou seja, a ironia se instaura no espaço onde o leitor relaciona o dito e o não dito, espaço entre o que os textos dizem e a reflexão do leitor acerca do que eles sugerem através da comparação.

É evidente que Angela Carter pressupõe que o leitor tem conhecimento das versões dos contos de fada difundidas desde o século XVII e com eles estabelece um pacto, fazendo com que reflitam criticamente a respeito dos limites que a ótica moralizante de Perrault impôs aos enredos dos contos de fada. A retomada dos contos como estratégia pedagógica se constitui numa inversão irônica de um discurso dominante, reelaborado com o propósito de inverter um comportamento proposto às mulheres como padrão de feminilidade. É com essa lembrança sedimentada que a autora dialoga e são as ideologias

⁴⁶ BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. p.58.

contidas na memória⁴⁷ que ela põe em questão, a fim de suscitar no leitor uma resposta, um outro *ethos*.

De acordo com Linda Hutcheon, *o ethos é a principal resposta conseguida por um texto literário*⁴⁸; essa resposta, ou *ethos*, é o efeito da sobreposição do que foi inferido pelo codificador e aquilo que o decodificador infere sobre o texto em si, e que caracteriza o *vai-vem* do leitor. O *ethos*, portanto, é o resultado de uma relação dinâmica e processual entre o dito e o não dito e entre os participantes envolvidos: o codificador ou ironista, os decodificadores ou interpretadores, o texto e os intertextos e o alvo da paródia ou ironia.

O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vem” intertextual.⁴⁹

A pressuposição de leitores conhecedores das histórias de Perrault implica uma atitude inclusiva de uma grande comunidade discursiva, uma vez que esses contos foram amplamente disseminados pelo Ocidente. Todavia, à medida que os marcadores textuais que se constituem suscitadores da ironia, ou da *aresta crítica* vão se ampliando, a exigência de uma sofisticação cultural se agudiza, possivelmente selecionando as comunidades discursivas de decodificadores capazes de efetivar a ironia. Tal medida incide em mais uma situação de semelhança com Perrault, que dirigia seus textos a um público específico, os jovens burgueses. Contudo, os propósitos configurados em ambos os projetos divergem com relação à ideologia implícita nos textos: enquanto a pretensão de Perrault era de enquadrar jovens dentro de um modelo moral e social rígido, no qual a mulher, estereotipada, ocupava uma posição de submissão e subserviência, Angela Carter dispõe de

⁴⁷ Hutcheon lembra que a interdiscursividade suscitada no jogo interativo entre a memória passiva e a memória ativa do leitor constitui o que Michel Riffaterre chama *dialéctique mémorielle*. Cf: HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.p.84.

⁴⁸ HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.p.76.

⁴⁹ HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.p.48.

um expediente semelhante para desfazer o modelo de feminilidade construído pelas histórias de Perrault, colocando em xeque a ideologia moralizante da época e questionando as posições consagradas como femininas desde então.

Os textos de Carter que constituem nosso estudo são portadores de sinais, ou marcadores textuais, que, em interação com a memória do leitor, acionarão a sua percepção acerca da ideologia invertida que emerge do confronto entre textos e da inferência de significados. Os marcadores funcionam como “pistas visíveis” que conduzirão os decodificadores a instaurar a ironia e seu alvo, através das chamadas funções semânticas da ironia, como, por exemplo, a comparação e contraste que assinala as diferenças de sentido, e pela sua função pragmática, que se constitui em inferência de intenções, e as reflexões conseqüentes que resultam em avaliações, ou juízos de valor⁵⁰. Evidentemente, o grau de informação do leitor influirá na apreensão, ou não, da referência; conseqüentemente, os significados dos marcadores provocarão efeitos diferenciados sobre os leitores, agentes da ironia. Esses efeitos são portadores de uma carga afetiva que se manifesta no leitor de modo a causar uma gama de emoções de variada intensidade. Conforme a teoria psicanalítica de Freud, os sentimentos de prazer e o seu oposto, o desprazer, acontecem numa relação de economia e despesa, de modo que o esforço do leitor seria proporcional ao montante de satisfação obtida pela apreensão da ironia.

O marcador mais aparente nos textos parodiados é a linguagem, que, nos contos de Perrault, se apresenta como simples e direta, buscando uma isenção das ambigüidades que poderiam sugerir conotações sexuais. Em Carter, as referências sexuais são explícitas e as escolhas lexicais da autora se transformam em instrumento para a sua meta de resgatar a semântica de origem popular supostamente ocultada por Perrault. As referências sexuais

⁵⁰ HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985., p.4.

explicitam-se em ambos os contos estudados e atingem a meta da autora de recuperação dos conteúdos semânticos da oralidade. Em *A Companhia dos Lobos*, as palavras como *pentáculo, ovo, vaso, espaço mágico* caracterizam símbolos utilizados na afirmação da virgindade da jovem a ser iniciada sexualmente:

Ela está de pé e move-se dentro do pentáculo invisível de sua própria virgindade. É um ovo intacto; um vaso selado; tem dentro o espaço mágico cuja entrada está fechada por uma válvula de membrana; é um sistema fechado; não sabe arrepiar-se.⁵¹

Em *O Quarto do Barba Azul*⁵², a curiosidade, consagrada como traço feminino pelos mitos de Eva e Pandora entre outros, e que prenuncia a punição, é sinalizada pela descrição de uma gravura atribuída a Félicien de Rops, artista do período decadentista, que em suas obras representava a mulher como uma encarnação do Mal:

A moça com lágrimas nas faces como pérolas incrustadas, a vagina, um figo cortado, embaixo os grandes globos das nádegas já quase atingidos pelo látigo, enquanto um homem de máscara negra mexe com a mão livre no pênis, que se curva para cima como a cimitarra na outra mão. A figura tinha uma legenda: “Castigo da curiosidade”⁵³

A recuperação das práticas sexuais, suprimidas nas narrativas de Perrault, torna visível a configuração da bestialidade e erotismo no plano do enredo original e resgatam as referências aos ritos de passagem em que as histórias foram calcadas. As cenas de violência e de licenciosidade suscitadas pela linguagem impolida de Carter se sobrepõem às de Perrault e efetivam a manifestação da ironia no leitor pelo impacto do contraste utilizado como técnica da paródia, e pelo estranhamento. Parodiado de Chapeuzinho Vermelho, o

⁵¹. A CARTER, Angela *Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.205.

⁵² CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.

⁵³ CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.19-20.

discurso de *A Companhia dos Lobos* evidencia que o enredo constitui um comentário sobre a virgindade da heroína. Carter refere-se claramente à iniciação sexual da garota e demonstra a sua madureza para a passagem que se seguirá na continuação da história. Possivelmente, ela aproxima-se das condições que produziram o enredo original:

As crianças não se mantêm crianças durante muito tempo nesta terra selvagem. ...Os seios começam a despontar;... e já lhe começaram as regras, esse relógio dentro dela que dará sinal uma vez por mês.⁵⁴

Em *O Quarto do Barba Azul*, a violência do ato sexual pela primeira vez realizado é verbalizado pela protagonista:

Ele estava deitado ao lado, respirando pesadamente, como se tivesse lutado comigo. No decurso dessa luta unilateral, vira-lhe a mortal serenidade espatifar-se como vaso de porcelana atirado na parede; ouvira-o gritar e blasfemar durante o orgasmo; eu sangrara. E talvez lhe tivesse visto o rosto sem a máscara; talvez não. E, no entanto eu ficara muito transtornada com a perda da virgindade.⁵⁵

Os marcadores textuais na escrita de Angela Carter se destacam pela riqueza do material simbólico inerente às imagens exploradas nos contos, em confronto com a economia dos elementos que constroem o cenário em que as histórias de Perrault se inscrevem. Bestiais em *A Companhia dos Lobos*, e articuladores de uma simbologia decadentista em *O Quarto do Barba Azul*, os contextos arrastam o leitor para um estado de sensualidade nos seus aspectos mais gratificantes e mais sombrios, despertando sensações que oscilam entre deleite e desprazer.

O homem-lobo se alimenta de comida crua, tem piolhos e cabeleira desgrenhada; o Marquês é perfumado, bem vestido e tem hábitos sofisticados. O lobo

⁵⁴CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.205.

⁵⁵ CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.21

rústico tem nos olhos o *fogo da Grécia, fosforescência diabólica*⁵⁶ e o refinado Marquês tem juba de leão. As faces ambíguas de Jano se manifestam nas imagens de Angela Carter e marcam a deambulação dos personagens entre mundos diversos e indissociáveis, a cultura e a natureza. Pormenorizados em excesso, os ambientes retratados nas histórias evidenciam um esforço na caracterização dos espaços. Natural, em *A Companhia dos Lobos*, o espaço grifa a animalidade inerente a toda sexualidade; artificialmente produzido, o espaço de *O Quarto do Barba Azul* comenta a influência da cultura nas relações homem-mulher. Em *A Companhia dos Lobos*, a enumeração de animais, especialmente de lobos famintos, aliado à escassez de comida típica do inverno intensificam a atmosfera de uma floresta; traços góticos na atmosfera imprimem caráter que aponta para a violência do rito original, a iniciação sexual. Em *O Quarto do Barba Azul*, o ambiente sofisticado e opulento é uma exaltação dos sentidos, propulsionada pela descrição detalhada dos perfumes, das cores, dos objetos táteis como jóias, sedas, e peles, da arte visual e da música, remetendo o leitor ao suntuoso cenário do decadentismo. Esses contextos estabelecem o contraste entre essas recriações e as histórias de Perrault, provocando no leitor uma sensação de estranha familiaridade, o que possivelmente garantiria um *ethos* mesmo àqueles leitores menos familiares com as demais histórias implícitas. Ao mesmo tempo, essas imagens conduzem à reflexão sobre a violência do rito de iniciação e sobre a interferência de símbolos eróticos presentes na relação do Marquês e da jovem.

Em ambas as narrativas, há um papel para a música. Funcionando como um marcador do compasso em *A Companhia dos Lobos*, as menções à música evocam um *crescendo* que se resolve no desfecho epifânico. Em *O Quarto do Barba Azul*, o

⁵⁶ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.210.

refinamento e a harmonia presentes em Debussy entram em contraste com os excessos Wagnerianos. As referências musicais que permeiam os textos de Carter fabricam no leitor uma ressonância que apela aos sentidos, e reforça o clima erótico e sensual das histórias, conduzindo-o a um clímax cujo modelo está na ópera de Wagner, o *Liebestod*. O fundo musical não ouvido, mas certamente percebido dos textos de Carter, demonstra que as palavras não dão conta da paixão que só a música consegue exprimir. Lembremos a afirmação de Renato Mezan: *a música é a forma artística mais adequada para exprimir a genialidade erótica.*⁵⁷

A história de Tristão e Isolda ecoa nas duas narrativas através de repetidas menções ao momento do *Liebestod*, terceiro e último ato da ópera de Richard Wagner, que encena o momento em que a heroína, Isolda, tendo Tristão morto em seu regaço, se transfigura ao vislumbrar o amado, vivo, em outro plano, o metafísico. Na versão wagneriana do mito, a revelação do amor que sobrevive em um outro plano contém a promessa da concretização desse amor em uma outra esfera, a espiritual. A história de Tristão e Isolda, tornada o arquétipo do amor-paixão desde o século XII, tem a morte como desfecho e resolve os problemas de um amor socialmente condenável⁵⁸.

O amor de Tristão e Isolda se apresenta como transgressor por se tratar de um amor adúltero, desafiador da lei dos homens e da Igreja, conseqüentemente é punido, para em seguida alcançar a redenção na morte e ascensão dos protagonistas a outra esfera. A palavra *Liebestod*, que significa amor-morte, denomina o ato em que se encena a

⁵⁷ MEZAN, Renato. *Mille e quattro, Mille e cinque, Mille sei*. In: RIBEIRO, Renato Janine, org. A Sedução e suas Máscaras. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.p.85.

⁵⁸ De acordo com Octavio Paz, durante o período em que floresceu o amor cortês, a mulher desfrutou de grande liberdade pelo poder sócio-econômico adquirido como *senhora*. É fato que os senhores feudais viviam em constantes guerras, e nas suas ausências, o poder de mando das suas terras era transferido às esposas; por outro lado, o afastamento constante dos esposos incidia no afrouxamento dos compromissos de fidelidade entre cônjuges, facilitando o surgimento das relações extra-conjugais. Enquanto o cristianismo condenava o amor carnal, exceto com o fim de procriação, o amor-cortês incorria em transgressão por contemplar o adultério, e pela exaltação ao prazer físico. Cf. PAZ, Octavio. *A dupla chama; amor e erotismo*. 4ª ed.Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

transfiguração de Isolda na ópera e indica o desfecho do idílio amoroso, ao mesmo tempo em que nos remete a Eros e Tânetos, impulsos de vida e de morte, respectivamente. Enquanto a história de Tristão e Isolda tem um final trágico na morte, denotando um forte impulso tanático, ou busca de realidade metafísica, as narrativas de Angela Carter, de modo oposto, se caracterizam pela liberação de toda carnalidade e manifestam uma epifania no plano físico, integração de homem e mulher na verdade dos corpos.

Em *A Companhia dos Lobos*, o momento do *Liebestod* revela a passagem da heroína de um estado de inocência para o *status* de mulher adulta, conhecedora de sua sexualidade, e o enlevo dos protagonistas indica uma realização amorosa no plano carnal, configurada pela analogia com a cena da transfiguração de Isolda. Tal analogia retira todo conteúdo sublimatório, conferindo carnalidade à aliança entre homem e mulher:

Ela colocar-lhe-á no regaço a terrível cabeça, e tirar-lhe-á os piolhos do pêlo, e porá talvez os piolhos dentro da boca e comê-los-á, obedecendo-lhe as ordens, numa selvagem cerimônia de casamento.⁵⁹

Enquanto a imagem de Isolda transtornada pela morte do amado leva à visão de Tristão, em espírito, e confirma a impossibilidade do encontro amoroso no plano terreno, a carnalidade do amor em Carter é uma aceitação da vida, em toda a sua pujança, e inaugura uma nova configuração do amor.

O momento que antecede a revelação em *A Companhia dos Lobos* é pontuado pelos cânticos de lobos famintos que, parodiando um coro operístico, entoam, inicialmente, uma melancólica trenodia, mudando, em seqüência, para o movimento de celebração, o protalâmio, e se calando no instante da concretização carnal, entre os protagonistas. Os uivos que pontuam o desenvolvimento da história de amor em *A Companhia dos Lobos*

⁵⁹ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.213.

parodiam o coro da ópera ao mesmo tempo que exortam a animalidade presente no ato sexual, tratando-a como elemento axial da relação amorosa. No silêncio que cai sobre o casal como um lençol, há a anuência da jovem, que dorme *em paz e docemente... entre as patas do lobo afetuoso*⁶⁰.

Em *O Quarto do Barba Azul*, o *Liebestod* é mencionado três vezes: a primeira, na véspera do casamento dos protagonistas, durante a apresentação da ópera *Tristão e Isolda*, a heroína se comove de tal maneira durante o *Liebestod* a ponto de concluir que realmente amava o noivo; curiosamente, entretanto, não é esta a revelação amorosa que transfigura a personagem e sim a da sua própria luxúria, conforme é revelado em seguida:

Vi-o observar-me nos espelhos dourados com o olhar de perito que inspeciona carne de cavalo...Nunca tinha visto ou, antes, nunca lhe tinha reparado esse olhar, de puro apetite carnal;... Quando o vi olhar para mim com volúpia, baixei os olhos, mas, ao desviar o olhar, vi-me, repentinamente, como ele me via, com o rosto pálido e os músculos do pescoço salientes como arame fino. Vi como o colar cruel me caía bem. E pela primeira vez em minha inocente e recatada vida senti em mim tal potencial para a devassidão, que tive dificuldade de respirar.⁶¹

Diferentemente da noção de amor ideal em *Tristão e Isolda*, na história parodiada de *Barba Azul*, o espelho revela à heroína todo o seu *potencial para a devassidão*. A revelação é dupla: é a primeira vez que ela percebe a volúpia do homem e a sua própria. O espelho reflete o abismo em que ambos se lançam e nisso a heroína demonstra-se ativa. A jovem protagonista não é, assim como não o é mais a nova Chapeuzinho Vermelho, a vítima do algoz personificado pelo masculino. Ela é a sua parceira na transgressão que ambos realizam.

A segunda menção ao *Liebestod* ocorre quando a jovem esposa de Barba Azul, ao procurar indícios da vida pessoal do marido, encontra uma página da partitura de

⁶⁰ CARTER, *op. cit.*, p.213.

⁶¹ CARTER, Angela. *O Quarto do Barba Azul*. In: _____. *O Quarto de Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.11.

Tristão, exatamente o *Liebestod*, na qual uma de suas ex-esposas escrevera *Até...* Conhecendo a história de Barba Azul, podemos inferir que o complemento que acompanha é “a eternidade”. A ironia é cruel: o Tristão de agora está vivo, e pronto para um novo casamento, enquanto que a antiga Isolda está na eternidade. Ao mesmo tempo, a cena dá pistas para uma relação sádica, já prenunciada pelo título do personagem, que é Marquês, como Sade, e pelo gosto que ele tem pela arte pornográfica e pela curiosidade que essa mesma arte desperta na jovem esposa.

A terceira e última alusão ao *Liebestod* acontece quando a jovem esposa, vestindo o mesmo traje que usou na véspera do casamento para ir à ópera, se encaminha, desta feita, para morrer decapitada pelas mãos do noivo: *veste de vítima de auto-de-fé que ele me havia comprado para ouvir a Liebestod*⁶². A cena converge para o final da ópera, duplicando as ações dos personagens de ambas as obras: o vestido de musselina, que se assemelha ao tecido fino usado para bandagens, é rasgado pela espada do Marquês na hora da decapitação; Tristão arranca as bandagens que lhe cobrem as feridas instantes antes de Isolda chegar. A chegada, ansiosamente esperada, da mãe da protagonista, a cavalo, para salvar a filha, remete à imagem dos navios que traziam Isolda, e posteriormente o Rei Marcos, e precede o exato instante de revelação para o *Barba Azul*, que,

... transfigurado, completamente esgazeado, sem saber o que fazer. Deve ter sido como se ouvisse o seu querido Tristão pela décima segunda, décima terceira vez, e Tristão se movesse, saltasse da cena no último ato, anunciado por uma garbosa ária composta por Verdi, e dissesse que o que passou já passou, que águas passadas não movem moinhos e que, quanto a ele, pensava em viver feliz doravante.⁶³

⁶² CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto de Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.53.

⁶³ CARTER, *op. cit.*, p.57.

A transfiguração do Marquês, desconcertante e inesperada, desloca o momento de epifania para o personagem masculino. O Barba Azul da versão de Carter vê, de modo fugaz, em Tristão, uma nova oportunidade de outra relação, outra vida, na qual, *o que passou já passou* – feliz. O instante certamente sinaliza mudança de ordem comportamental para o homem e para a mulher nas relações heterossexuais. Tal sinal de mudança estaria associado ao ambiente *fin de siècle* que indicia um outro fim de século em que a versão de Barba Azul se encena. A decadência que a autora atribui à cultura patriarcal no fim do século XX é literariamente figurada pela evocação feita ao decadentismo do fim do século XIX. A paródia é evidente, essa nova inferência interpretativa depende das condições do intérprete.

O espelho, que revela à heroína sua luxúria e *pendor para a devassidão*, mostra, de fato, uma construção ideológica. O espelho captura o olhar do noivo que lhe atribui uma lascívia negada, condenada. É através do olhar do homem que ela conhece o seu desejo, mas é também esse mesmo olhar que traz a condenação desse desejo revelado. *E vi-me, repentinamente, como ele me via...* a cena é sutil, mas há uma arma apontada para um alvo específico: a discussão sobre a construção da mulher como Outro e o seu lugar, ou o não lugar, na civilização ocidental. A manipulação de elementos implícitos nas imagens e nas palavras por Angela Carter suscita questionamentos acerca dos procedimentos civilizatórios na literatura sob a ótica feminista pós-moderna. Vista sob essa perspectiva, a literatura teve papel fundamental na construção de um modelo feminino padrão, podendo ser considerada como um mecanismo didático. A ideologia velada nesses textos se constituiu numa estratégia de poder que impôs os padrões ditados pelas instituições e sujeito dominantes: Igreja, Estado, homem. A construção de uma imagem idealizada de mulher, e a sua manipulação pelos mantenedores do poder, fez o seu silêncio

se configurar numa forma de exclusão; uma das propostas do feminismo pós moderno é a re-utilização dos mesmos mecanismos que agrilhoaram a mulher a determinados comportamentos durante séculos como estratégia de resistência e transformação.

O avanço nos comentários dos contos constitui uma estratégia para ilustrar a dimensão política da ironia usada nas paródias de Carter. Se a ironia funciona legitimando ou solapando posições políticas e sociais, ela poderá ser colocada a serviço de um grupo de interesses como instrumento de mudança social e/ou política. Tornando-se um modo de combate, a ironia pode ser uma técnica eficaz, quando utilizada pelas minorias com o intuito de minar os discursos dominantes consolidados. Na história de *O Barba Azul*, o discurso moralizante de Perrault confirmava a posição hegemônica do homem e deslocava a mulher para um Outro não lugar. Em *O Quarto do Barba Azul* o momento de auto-conhecimento captado através da imagem gerada pelo espelho conduz à reflexão, não somente a reflexão da mulher como Outro, mas para uma multidão de imagens que se refletem em abismo: o espelho reflete a imagem do olhar masculino que reflete a mulher, que reflete o desejo que ambos possuem... assim como o espelho em Alice no País das Maravilhas é a superfície de um outro mundo, mais profundo, o da subjetividade.

Linda Hutcheon utiliza a afirmação de Teresa de Lauretis como um exemplo do uso da ironia enquanto arma e instrumento de mudança pelos grupos feministas:

eu sei falar, com certeza, mas enquanto falo, não falo como mulher, e sim, como uma falante (e quando o faço, eu naturalmente me aproveito do pódio). Eu também posso ler e escrever, mas não como uma mulher, pois homens também escreveram “como mulher” – Nietzsche, Artaud, Lautréamont e parece que até Joyce - e outros hoje em dia, todos homens honrados, “estão lendo como uma mulher”.⁶⁴

⁶⁴ DE LAURETIS, 1987, apud HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Julio Jeha . Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.p.219.

Acionada e direcionada por alguma evidência textual ou contextual, ou por marcadores sobre os quais há concordância social, a ironia como instrumento de contestação vai se aproveitar do discurso dominante para revertê-lo em seu próprio benefício; o discurso de Angela Carter se dirige à comunidade discursiva das leitoras e incentiva a discussão sobre o lugar, ou o não-lugar, da mulher na civilização ocidental, e a sua construção como o Outro dessa mesma civilização.

No discurso hegemônico, a fala da mulher só existe como confirmação da sua participação na “queda”. Afinal, “pode uma subalterna falar?” No discurso de Perrault, a fala ingênua de Chapeuzinho Vermelho causa a morte da avó e a sua própria como punição. Suas perguntas ao lobo referem-se unicamente à sua anatomia, diferenciando-a da sua própria, e reafirmando esse corpo masculino como meio de dominação, pelo seu poder de agressão. A imagem de poder encarnada pelo lobo permanece no imaginário dos que leram a história. A protagonista de Barba Azul fala para negar a sua desobediência e se coloca como mentirosa e curiosa. As falas das protagonistas produzidas pelo discurso hegemônico reafirmam os estereótipos que estigmatizaram a mulher por séculos. Angela Carter põe novamente em foco a fala da mulher, mas lhes dá consciência das próprias histórias. Em *A Companhia dos Lobos* a menina, corajosa, tem consciência do perigo que corre e o seu bom senso prevalece:

ela sabia que os piores lobos são peludos na parte de baixo e teve um arrepio apesar do xale encarnado, que ela aconchegou mais a si como se a pudesse proteger, embora fosse tão vermelho como o sangue que teria de derramar.⁶⁵

Nesse caso, a mulher “negocia” a sua posição usando os artifícios com que foi estigmatizada: o fingimento e a sedução. Encena o jogo da sedução com o lobo iniciando

⁶⁵ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.211.

um *strip tease* e beijando-o com prazer e espontaneamente. Provoca-o, rindo-lhe na cara, quando ele lhe diz que seus dentes grandes são para comê-la melhor e tira-lhe a roupa. A fatalidade da iniciação é encarada com lucidez: *uma vez que o medo não a ajudava em nada, deixou-o de lado.*⁶⁶ Deslocando a sua posição de vítima, “Chapeuzinho” passa a exercer um papel ativo na relação, visível no diálogo ambíguo sobre os dotes do homem-lobo: *Que braços grandes você tem! Que dentes grandes você tem!*⁶⁷. As frases da menina no conto de Carter podem ser interpretadas como elogios; na história original, a evocação da proporção dos membros do lobo confere-lhe o poder pela força. O encômio torna-se uma estratégia de sedução que servirá para destituir o lobo da sua posição do mais forte e o deslocar do lugar da fera. Os papéis se invertem. A palavra seduzir tem, entre seus vários significados, o de desencaminhar; enganar arditosamente; e fascinar. O verbo fascinar significa dominar por encantamento, iludir, deslumbrar. *Deslumbramento nu*⁶⁸. As palavras do texto retratam o estado da protagonista diante do homem-lobo. Ela o engana arditosamente, desencaminha-o e o fascina. *Ela viu-lhe a queixada cobrir-se de baba*⁶⁹. Representado pelos ossos da avó embaixo da cama, o passado matraqueia, mas ela não lhe dá atenção e termina dormindo *entre as patas do lobo afetuoso.*⁷⁰

Em *O Banquete* de Platão, Sócrates evoca Diotima para discorrer sobre o Amor, aquela que *nesse assunto era muito entendida e era quem o instruía nas questões de amor.*⁷¹ Retomando essa tradição da mulher como detentora da verdade sobre o amor, Carter elege representar, na sua versão de Chapeuzinho Vermelho, aquela que, ensinando o lobo a amar, inaugura outra forma de relacionamento entre sexos opostos.

⁶⁶ CARTER, *op. cit.*, p.211.

⁶⁷ CARTER, Angela. A Companhia dos Lobos. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.212.

⁶⁸ CARTER, *op. cit.*, p.212.

⁶⁹ CARTER, *op. cit.*, p.212.

⁷⁰ CARTER, *op. cit.*, p.213.

⁷¹ PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Em *O Quarto do Barba Azul*, a protagonista é a narradora de sua própria história. Implicitamente se reconhecendo como construção, espelho do Outro, ela fala com sua própria voz, contando a sua própria experiência – a de uma relação assimétrica nas condições econômica e social e de poder com o Outro. A fala da heroína caracteriza a sua capacidade de manifestar e articular idéias, bem como a de assumir a responsabilidade pelas suas paixões e desejos, falhas e sucessos. Se o apagamento da fala da mulher concorreu para configurá-la na posição de subalternidade, o ressurgimento de um discurso proferido por mulher deverá operar deslocamento dessa posição.

As heroínas sem nome de Carter – a anonimidade aproxima-as de qualquer uma de nós – efetivamente elegem suas escolhas e, dotadas de lucidez, negociam suas posições dentro dos sistemas em que vivem. Valendo-se dos estereótipos que pejorativamente delinearão uma suposta identidade feminina, elas afirmam-se, transformando dissimulação em estratégia. É a sagacidade de uma pedagogia solapando ideologias.

Evidentemente, existe o risco de a intenção do codificador, ou ironista, ser uma atribuição do próprio leitor que, produzindo o significado do marcador, faz com que, desta forma, o poder de manipulação do texto oscile entre leitor e ironista. A ironia, como um acontecimento performativo, exige uma interação entre os leitores, autor e textos, para que se tenha uma resposta; e é nisso que Carter aposta: resposta irônica é também a da emoção para transformar as relações e o lugar da mulher. A ironia que caracteriza as suas histórias dispara em diferentes direções, estilhaçando discursos e deixando revelar os fragmentos das ideologias presentes nas histórias de amor cultuadas na cultura ocidental. Expondo o que estava recalcado nas narrativas intertextuais, as fendas abertas pela ironia questionam a representação dos mitos literários, ao mesmo tempo em que, na sua recuperação, reatualiza-os e reafirma o seu valor como padrão a ser refletido. Manipulando os discursos imbricados

nos textos resgatados, a autora insinua a sua própria ideologia, que, em diálogo com os intertextos, atua como recurso didático.

Capítulo II

DUAS PARÓDIAS

2.1 A pedagogia invertida: *A Companhia dos Lobos*

Receie e fuja do lobo; porque, pior que tudo, o lobo pode ser mais do que parece.

Angela Carter

A versão de Chapeuzinho Vermelho por Perrault ocorre numa vila à beira de uma floresta pela qual passa uma menina a caminho da próxima aldeia onde visitará a avó doente, levando-lhe um bolo e um pote de manteiga. No caminho, a garota encontra um lobo faminto que, embora esteja sem se alimentar há três dias, contém o desejo de comê-la, porque a floresta está cheia de lenhadores que podem ouvir seus gritos. A menina, inocente no que diz respeito aos perigos que um lobo representa, deixa que ele se aproxime e extraia de si informações sobre o seu destino; o lobo então se prontifica a visitar a avó também e lhe propõe um outro caminho até a aldeia. Ela prefere o caminho conhecido, embora mais longo, e ele próprio toma um atalho. Chegando primeiro à casa da avó, o lobo modifica a voz fingindo ser a menina, entra, e come a avó.

Enquanto isso a garota se distrai na floresta catando nozes e flores e o lobo se instala na cama da avó, ficando à espera da garota. Ao chegar na casa da avó, a menina entra e o lobo, disfarçado em avó, pede-lhe que guarde o bolo e a manteiga e venha deitar-se com ele na cama; a menina se despe e se deita. Entretanto, achando estranho o corpo da avó, começa a perguntar o porquê do tamanho dos seus braços, orelhas, etc., até que, ao indagar para que dentes tão grandes, o lobo avança sobre ela e a engole. A história termina e Perrault acrescenta ao conto a moral que já citamos:

Crianças, especialmente as jovens mocinhas bonitas e bem educadas, não devem nunca falar com estranhos; se forem suficientemente tolas para assim o fazerem, não deverão se surpreender se algum lobo faminto as engolirem, com seus elegantes chapéus e tudo...⁷²

O escritor do século XVII utilizou símbolos a fim de ensinar às jovens púberes que a sexualidade não controlada poderia levá-las a conseqüências fatais. Nessa versão, os personagens principais da história de Chapeuzinho Vermelho, o lobo e a menina, foram representados de forma maniqueísta: a garota inocente e boa é devorada pelo lobo mau.

Representada através da figura do lobo, a sexualidade fica reduzida à instância da animalidade, sendo destituída de caráter erótico e afetivo; a ambivalência simbólica do lobo também é ignorada, restando apenas o aspecto ctônico, enquanto que qualquer dimensão positiva, como a capacidade do lobo de enxergar no escuro, vetor que o associa à solidariedade e ao conhecimento, que na história desse símbolo aponta, é omitida⁷³. O objetivo implícito na história de Perrault parece justamente ser o de controlar o rito do contato entre homem e mulher, para que ele não se configure a partir do instinto. Assim, é imposto um recalque à curiosidade e à expectativa sexual das jovens.

A história de Carter se passa na véspera de Natal, quando uma adolescente louca e destemida teima em atravessar o bosque infestado de lobos famintos para visitar a avó doente, que mora a duas horas de caminhada da sua casa; não sentindo medo e armada com uma faca, ela calça seus tamancos de madeira, cobre-se com um xale vermelho e põe-

⁷²PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Trad. Angela Carter. New York: Bard Book/Avon Books, 1979. p 8. Tradução livre de Angela Carter: *Children, especially pretty, nicely brought-up young ladies, ought never to talk to strangers; if they are foolish enough to do so, they should not be surprised if some greedy wolf consumes them, elegant red riding hood and all.*

Now, there are real wolves, with hairy pelts and enormous teeth; but also wolves who seem perfectly charming, sweet-natured and obliging, who pursue young girls in the street and pay them the most flattering attentions.

Unfortunately, these smooth-tongued, smooth-pelted wolves are the most dangerous beasts of all.

⁷³ Os dois aspectos inerentes à simbologia do lobo são apresentados por Chevalier em seu Dicionário de Símbolos. Cf: CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15a Ed. Trad. Vera da Costa e Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p 555.

se a caminho pelo bosque. Durante a caminhada, ouve um uivo, mas não vê nem lobo, nem homem nu entre as árvores, apenas um atraente rapaz carregando carcaças de faisões abatidos. O rapaz ajuda-a com o cesto de comidas, onde a faca também se encontra, assegurando-a de que sua espingarda os protegerá. Ele lhe mostra uma bússola e lhe diz que com esse instrumento poderá chegar mais rápido à casa da avó, através do matagal. Ela duvida e prefere se manter no caminho habitual. Ele a desafia:

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

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

– Um beijo.⁷⁴

Levando a cesta, o rapaz vai pelos matos; *esquecendo-se de ter medo dos animais*⁷⁵ a jovem se demora pelo caminho, sem pressa, a fim de perder a aposta e beijar o lindo rapaz. Auxiliado pela bússola, o rapaz chega rapidamente à casa da avó que se encontra na cama tendo a Bíblia e o fogo crepitante na lareira por companhia. Ele imita a voz da garota, o que faz com que a avó deixe-o entrar; uma vez em casa, o homem se despe das vestes de caçador e tem início a sua transformação em lobo. O seu corpo coberto de pêlos onde os piolhos se movem e o enorme tamanho de seus genitais são as últimas imagens que a avó de Chapeuzinho vê antes de morrer. Após comer a vovó, o homem-lobo se veste mais uma vez, esconde os ossos embaixo da cama e, recolhendo todos os indícios da devoração, queima na lareira tudo o que não pôde ser comido. Troca os lençóis, arruma o quarto e, fechando a Bíblia que havia caído no chão, coloca-a sobre o criado mudo e, então, disfarçando-se como avó, aguarda a chegada da jovem, sentado ao lado da cama.

⁷⁴ CARTER, Angela. A Companhia dos Lobos. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.207.

⁷⁵ CARTER, *op. cit.*, p.207.

Batendo na porta, a garota anuncia a sua chegada e o lobo pergunta quem é com voz de *falseto*; a garota entra e, desapontada, vê o que pensa ser a avó na cama; o lobo pula do leito e se posiciona na porta, impedindo-a de fugir. Ao ver a Bíblia fechada e notar a ausência da avó, Chapeuzinho pressente o perigo. Um tufo de cabelos, preso em uma acha perto da lareira, é o único traço visível do que restou da avó. Ele a olha com os olhos enormes *com o fogo da Grécia (...)* - *Que olhos grandes você tem! - São para te ver melhor melhor!*⁷⁶ Ao perguntar pela avó, o homem-lobo lhe responde: “- *Aqui não há mais ninguém, só nós dois, meu amor*”.⁷⁷

Já é noite, lá fora a neve cai intensamente e lobos uivam ao redor da casa; o frio se torna mais intenso e a menina se aconchega ao xale, *vermelho como o sangue que teria de derramar*⁷⁸. A casa está cercada por lobos que entoam uma trenodia.

Fechando a janela, a jovem tira o xale, *da cor das papoulas, da cor dos sacrifícios, da cor das menstruações*⁷⁹ e, deixando o medo que de nada lhe valia, pergunta o que fazer com ele e o homem-lobo lhe ordena jogá-lo ao fogo. Ela pergunta sobre o que fazer com a blusa e ele também manda que a jogue ao fogo; o mesmo se segue com a saia, meias, e tamancos. Nua, a jovem se dirige ao homem de olhos vermelhos e começa a desabotoar a sua camisa, ao mesmo tempo em que profere exclamações sobre seus dotes físicos: “- *Que braços grandes você tem!*”. Ao beijá-lo de livre e espontânea vontade, ela percebe “*a sua queixada cobrir-se de baba (...)* - *Que dentes grandes você tem! - São para*

⁷⁶ CARTER, Angela. A Companhia dos Lobos. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.211.

⁷⁷ CARTER, *op. cit.*, p.212.

⁷⁸ CARTER, *op. cit.*, p.211.

⁷⁹ CARTER, *op. cit.*, p.212.

te comer melhor!”. Ela ri, pois sabia “*que não era carne para ninguém comer*”⁸⁰. Ela então começa a tirar a roupa do lobo e joga-as ao fogo.

Lá fora os lobos passam a cantar um epitalâmio. Ao se entregar a ele, *o clamor do Liebestod*⁸¹ se faz na floresta. Meia noite, a neve cessa. Sem neve, o dia de Natal revela a sua identidade recalcada; é o momento em que se inicia o solstício de inverno, aniversário de todos os lobisomens. À luz da lua, os lobos se vão, e ela dorme em paz *entre as patas do lobo afetuoso*⁸².

Diferentemente de Perrault, que não menciona a estação do ano em que se passa a história, nem descreve a floresta, a versão de Chapeuzinho Vermelho, produzida por Angela Carter, é minuciosa nos detalhes que compõem o cenário em que a história se desenvolverá. *A Companhia dos Lobos* se passa na entrada do inverno, época de fome e escassez para os homens e animais; o ambiente sombrio alude à ameaça a vida, e alude também à insatisfação dos apetites humanos.

Antigos relatos sobre a transformação de homens em lobos foram recuperados na Idade Média, quando homens e mulheres foram mortos pela acusação de serem lobisomens ou de praticarem bruxaria com este fim. Essas histórias narram cenas de seres humanos que se transformam em lobos na noite de núpcias, ou em noites de lua cheia, e que eventualmente são capturados em armadilhas colocadas nas florestas, onde invariavelmente sofrem mutilações, geralmente das patas. A contextualização dessas metamorfoses na noite de núpcias, ou nas noites de lua cheia, dizem respeito ao imaginário primitivo, em que a lua cheia seria responsável por ativar o caráter bestial do homem através da exarcebação do desejo sexual, o mesmo ocorrendo nas noites de núpcias, devido

⁸⁰ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.212.

⁸¹ CARTER, *op. cit.*, p.212.

⁸² CARTER, *op. cit.*, p.213.

à intensidade do desejo de conhecimento carnal. As mutilações obviamente são metáforas que se referem à perda do hímem na primeira experiência sexual da mulher.

Afirmando que *O lobo pode ser mais que parece*⁸³, Carter insinua as metamorfoses da história, ao mesmo tempo em que introduz no relato essas crenças, vigentes durante a Idade Média, de que os homens podiam estar temporariamente transformados em lobo devido à própria sexualidade. Tal condição animal é, nos enredos, motivada por maldições, posição física por ocasião do nascimento, ou ainda se o pai foi um lobo, esclarecendo-se que, antes de passar pela metamorfose, o homem se despe completamente de suas vestes, que deverão ser guardadas, para que, ao final de sete anos, ele possa retomar o seu estado normal. Entretanto, se suas roupas forem queimadas, o lobisomem será condenado a viver como lobo pelo resto da vida⁸⁴. Para o leitor ciente desse elemento cultural, a queima das vestes indica positivamente, no contexto de Carter, manutenção de potência sexual. Ao introduzir as superstições medievais em relação à metamorfose dos homens e lobos, Carter recupera a força imagética da ambivalência do lobo, de modo que o poder iniciatório do conto é retomado.

Os lobos, descritos como animais famintos, dotados de excelente visão noturna, fino olfato e locomoção silenciosa que lhes permite entrar nas casas sem serem pressentidos, insinuam os sentidos que são aguçados pela sexualidade e através dos quais o erotismo se consolida, como a visão e olfato; a maneira sorradeira com que o lobo se locomove, invadindo a intimidade dos homens, demonstra a sutileza com que o desejo sexual se instaura como falta (de comida, ou seja, fome). *São cinzentos como a fome e*

⁸³ CARTER, Angela. A Companhia dos Lobos. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.201.

⁸⁴ cf. CARTER, *op. cit.*, p.204.

*fatais como a peste*⁸⁵. A pele dos lobos é cinza. Esta é a primeira cor vista pela criança, quando começa a enxergar, tornando-se seu ponto de referência com relação às demais cores; cinzenta também é a cor da bruma que permeia os sonhos que remetem ao inconsciente profundo e que reclamam interpretação; é, portanto, juntamente com a capacidade da visão noturna dos lobos, extensivamente mencionada durante todo o texto, que se dá a alusão ao simbolismo da luz e do conhecimento como aspecto positivo, fazendo emergir a ambivalência do lobo e reafirmando o sentido de revelação inerente ao rito sexual.

Embora mantenha a estrutura das narrativas de tradição oral, Angela Carter rompe com o modelo maniqueísta dos personagens retratados nos contos de fada de Perrault como bom ou mau, belo ou feio, feroz ou humano e, através de símbolos, os personifica como criaturas ambivalentes que, transitando entre extremos, vão configurar a essência ambígua do lobo e a dualidade da jovem Chapeuzinho, como sedutora e seduzida, simultaneamente. A protagonista de *A Companhia dos Lobos* é uma jovem que se prepara para a iniciação sexual, conforme o texto prenuncia nos seus primeiros parágrafos, através de claras menções ao ciclo menstrual e ao desenvolvimento físico da jovem. A sua disposição com relação ao encontro amoroso também é explicitada pelo interesse com que conversa com o rapaz-lobo, pela presteza com que aceita o desafio e pela demora propositada na chegada à casa da avó para ganhar um beijo. Ambos os personagens se empenham em um jogo de sedução, no qual ele tenta impressioná-la com uma bússola e ela se deixa seduzir, seduzindo também. Mesmo após a descoberta da morte da avó, e do pressentimento do perigo que a assalta, o jogo se mantém e ela se arrisca a conhecer o que

⁸⁵ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000,, p.200.

os olhos do tamanho de pires, pires com o fogo da Grécia ⁸⁶ prometem. A sedução se infiltra através das palavras contidas no diálogo travado entre os protagonistas: a astúcia que se configurou como marca do discurso feminino se traduz nas exclamações da garota sobre o físico do homem-lobo. As frases exclamativas podem ser interpretadas de forma ambivalente, pois podem querer apenas retratar a surpresa pela dimensão da anatomia do lobo, ou também, parecer um elogio pelo mesmo motivo. A protagonista se vale da argúcia e da dissimulação, a fim de ganhar tempo e buscar a melhor solução para a sua situação, utilizando a fala que, como engano artiloso, é, também, configurada como um atributo das mulheres. Além disso, o diálogo busca a inclusão e aproximação com os outros lobos, que uivam do lado de fora da casa, podendo ser interpretado como uma conciliação com a natureza selvagem da sexualidade. A garota pergunta: “- *Quem é que nos veio cantar canções de Natal?*” E ele responde: “- *Aquelas são as vozes dos meus irmãos, querida; amo a companhia dos lobos; olhe pela janela e verá.*”⁸⁷.

Os uivos dos lobos prenunciam a passagem violenta, em que a menina se transforma em mulher: *A canção do lobo é o som da dilaceração que iremos sofrer, em si mesma um assassinio*⁸⁸. Enquanto na versão de Perrault, as jovens são advertidas sobre os perigos implícitos nos encontros com homens, e efetivamente essa periculosidade é confirmada pelo devoramento da menina e da avó, a iniciação sexual narrada no conto de Angela Carter se reveste do erotismo evidenciado pelas etapas de desnudamento, revelação e conhecimento, sem contudo deixar de se caracterizar como um rito de passagem. O movimento distingue a jovem como participante ativa de um ritual de transformação, em oposição à Chapeuzinho Vermelho de Perrault, cuja inércia a condena à morte.

⁸⁶ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.210.

⁸⁷ CARTER, *op. cit.*, p.211.

⁸⁸ CARTER, *op. cit.*, p.200.

O clima de sedução se acentua quando a garota, livre do medo, pergunta ao rapaz o que fazer com o xale vermelho e ele lhe diz para atirá-lo ao fogo. A cor vermelha como princípio de vida é a imagem de juventude, ardor e força impulsiva, *Eros livre e triunfante*⁸⁹ e incita à ação. O *strip tease* assim se inicia, primeiro o dela, que tira as roupas e as joga ao fogo; nua, ela deslumbra o rapaz ao lhe desabotoar o colarinho da camisa, prenúncio do resto das roupas que iriam ser tiradas e também atiradas ao fogo. Fonte de luz e calor indispensável, sobretudo nos países frios, o fogo é também um símbolo de purificação. Consumindo os vestígios de civilização representados pelas roupas dos personagens, o fogo dá lugar à realização efetiva do ato sexual sob uma configuração telúrica. Um tufo de cabelos e um saco de ossos são os elementos não processados pelo ritual de purificação do fogo e simbolizam o que restou das velhas tradições. Os indícios de violência imbuídos no conto não somente remetem a uma história anterior à época de Perrault, mas, principalmente, à violência do ato sexual realizado pela primeira vez.

Anteriormente apresentado como sexualidade animal na história de Perrault, o ato da sexualidade humana investe-se de erotismo no texto de Angela Carter, adquirindo pelas imagens evocadas um caráter ritualístico.⁹⁰ O instinto de procriação, como parte

⁸⁹ CHEVALIER, Jean , GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15ª Ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 2000.p.944-945.

⁹⁰ As fronteiras entre sexualidade e erotismo são estabelecidas por Octavio Paz em *A dupla chama; amor e erotismo* “...o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens.”(p 16). De acordo com Paz, o erotismo é invenção, e caracteriza-se pela variedade de formas com que se manifesta, enquanto que o sexo permanece sempre o mesmo. Uma das diferenças entre a sexualidade e o erotismo residiria no ato sexual, uma vez que os animais copulam sempre da mesma forma, e, os seres humanos imitando-os, estariam transformando a sua própria sexualidade (p 17). No conjunto de práticas, ritos, instituições e idéias que constituem a cultura, o erotismo se insere como uma criação, que, dentre as suas finalidades estaria a de domar o sexo devido a natureza insaciável com a qual caracteriza o ser humano (diferentemente dos animais que obedecem a um ciclo da natureza, o cio.) Inventando normas que *canalizam o instinto sexual e protegem a sociedade de seus excessos.*(p18) o erotismo se instaura, segundo Paz, como um *pára-raios*, e na subordinação da reprodução à normas de controle, manifesta a ambiguidade de seu caráter como repressão e permissão, sublimação e perversão. Negando ou permitindo a procriação, o erotismo vai se apresentar como *fascinação diante da vida e diante da morte*(p19). Cf. PAZ, Octavio. *A dupla chama; amor e erotismo*. 4ª ed.Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

intrínseca de todos os animais, se manifesta através da sexualidade que obedece a um ciclo da natureza. Os seres humanos, independente do desejo de procriar, expressam a sua sexualidade através do erotismo, que inclui fantasia e nela elementos simbólicos, significações. O jogo de sedução encenado no texto de Carter reproduz a participação desses elementos simbólicos. O que distingue a relação como erótica ao invés de puramente sexual diz respeito aos elementos simbólicos que são invocados, até que se alcance a completude do ato, e que envolvem os sentidos a partir de formas visuais, sonoras, táteis, palatáveis e olfativas. A palavra participa como elemento tradutor do sentido que esses elementos adquiriram dentro de uma cultura; palavras como *meu amor*, ditas pelo lobo, direcionam para a conclusão de que o conto, não obstante reproduzir uma situação sexual, tendo como premissa a manifestação de um instinto, incorpora a fantasia e o afeto, entrevistados nos sinais eróticos presentes também nos movimentos e nas falas dos personagens. Na história de Carter, a redução das características dos protagonistas a padrões físicos estereotipados como masculino e feminino, tais como membros grandes e pêlos no homem, a lourice e a pele clara na mulher, chamam à memória do leitor os valores dos contos de fada, que agora, nesse contexto de leitura, devem ser discutidos.

O uivo que distingue os lobos de outras feras como recurso pontua momentos importantes dentro da história. O uivo é um som agudo, que lembra um lamento a prenunciar a tensão do conto. Marcando o compasso da narrativa, os uivos se intensificam em número e, entoados por uma alcatéia que circunda a casa, dão início a uma trenodia, ou lamento fúnebre, a anunciar o perigo de morte presente no encontro dos personagens na cabana da avó, morta. A melopéia entoada pelos lobos cresce até se transformar numa

exaltação aos noivos, o epitalâmio⁹¹, orquestrando o fundo musical para o acordo tácito de doação mútua entre os protagonistas, representado pelo beijo, e denominado de *Liebestod*, caracterizando o momento epifânico da narrativa, a perda da virgindade e o conhecimento do amor carnal.

De acordo com Luíza Lobo,

A epifania identifica-se por vezes com um “instante existencial” em que os personagens jogam seus destinos e evidencia-se por uma súbita revelação interior, que dura um segundo fugaz, como a iluminação instântanea de um farol nas trevas. Por isto mesmo se recusa a ser apreendida pela palavra.⁹²

De fato, o *instante existencial* constitui-se no momento posterior ao da concretização do encontro sexual entre a moça e o rapaz, e que faz brotar um conhecimento numinoso, intenso como a *joi* dos trovadores provençais, prognosticado no diálogo quando ela lhe diz saber que *não era carne para ninguém comer*⁹³ e ele, *carnívoro personificado*, só seria acalmado pelo ato de comer *a carne imaculada*⁹⁴.

A alusão ao *Liebestod* no momento de epifania em *A Companhia dos Lobos* traz à tona um dos principais mitos da literatura amorosa ocidental. A lenda do ciclo arturiano, Tristão e Isolda, é bastante difundida no Ocidente e se tornou matriz de outras histórias de amores impossíveis⁹⁵. As referências à musicalidade contidas nas cenas finais do conto aludem principalmente à ópera em três atos de Richard Wagner e, particularmente, ao momento em que efetivamente ocorre a *Transfiguração de Isolda*,

⁹¹ Protalâmio no original, ou seja, cântico em homenagem aos nubentes antes da realização das bodas. Moisés, 1990, p.195.

⁹² LOBO, Luíza. *Crítica sem Juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1993.p.45.

⁹³ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.212.

⁹⁴ CARTER, *op. cit.*, p.213.

⁹⁵ Cf. ROUGEMONT, Denis. *O Amor e o Ocidente*. 2ª ed. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

conhecido como *Liebestod*, no último ato. Operando por meio de contrastes, a narrativa contemporânea de Carter situa antagonicamente as representações das personagens femininas Isolda e Chapeuzinho Vermelho e suas relações amorosas, de forma que, enquanto em Tristão e Isolda o encontro se configura como impossibilidade, em *A Companhia dos Lobos* o encontro se realiza de forma plena.

Representativa do amor cortês, a lenda narra o triângulo amoroso entre o rei Marcos, sua esposa Isolda, e o príncipe Tristão. O amor de Tristão e Isolda é um amor sensual, desejado por ambos, mas, por ser um amor adúltero, desafia as leis dos homens, sendo, simultaneamente, controlado por essas mesmas leis. O amor entre Tristão e Isolda, configurado como amor impossível, se caracteriza por oposições, de modo que a sua realização só se dará no plano metafísico, com a morte dos amantes.

Na história de Carter, a trenódia entoada pelos lobos que circundam a casa e que pressagia o perigo e a morte é afastada intencionalmente pela jovem que, ao fechar a janela aos lobos que uivam do lado de fora, sinaliza uma possível rejeição à idéia de morte tradicionalmente narrada nas versões de Chapeuzinho Vermelho. A idéia da morte dá lugar à satisfação dos amantes.

Parecendo fazer uma alusão à imagem de Isolda com Tristão, morto, ao colo, Angela Carter situa uma cena em que a protagonista, tendo a cabeça do lobo no regaço, come-lhe os piolhos, *obedecendo-lhe as ordens, numa selvagem cerimônia de casamento*⁹⁶. Na história de *A Companhia dos Lobos*, o ato de tirar os piolhos dos cabelos do rapaz corresponde a uma imagem de acolhimento, carícia, e aceitação do outro, assim como o

⁹⁶ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.213.

rapaz, aquele que se deixa pentear, demonstra amor e confiança⁹⁷ e aponta para uma intimidade física entre os amantes. O triunfo de Eros se manifesta sob a forma de um epitalâmio, que acompanha a transformação dos personagens.

Concomitantemente à exploração da riqueza simbólica dessas imagens, Angela Carter acena para a possibilidade de mudança nas relações entre homem e mulher. O homem-lobo, símbolo predador, dominante, e ativo nas relações, deixar-se-á ficar passivo no colo da amante.

Entretanto, um paradoxo se apresenta como a sujeição da mulher que, *obedecer-lhe-á as ordens*. Considerando as histórias de amor cortês como arquétipo das relações amorosas no Ocidente, podemos identificar que os conceitos de submissão e dominação são herdeiros das relações entre senhores e vassalos, reproduzidas nessas histórias de amor. Nas histórias de amor cortês a situação é de vassalagem por parte do pretendente e da dama cortejada, na qual o apaixonado se encontra em posição de obediência à dama, e esta, por sua vez, abandona a sua posição de senhora para se colocar como serva do seu amor. Entretanto, o amor pressupõe uma entrega entre parceiros que se manifesta como submissão voluntária entre os amantes; ambos escolhem servir ao seu amor e se doam negando a sua própria soberania⁹⁸. A menina que obedece ao parceiro em *A Companhia dos Lobos* está voluntariamente participando de um jogo erótico, numa atitude que lhe confere prazer.

⁹⁷ Cf. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15ª Ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 2000.p.155.

⁹⁸ Cf. PAZ, Octavio. *A dupla chama; amor e erotismo*. 4ª ed.Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.p.212.

A imagem final do conto contempla o sono de ambos: no dia de Natal, *dia de aniversário de todos os lobisomens, a porta do solstício está escancarada*⁹⁹; a menina dorme entre as patas do lobo *afetuoso*. A meia noite de Natal representa um tempo limite, a hora situada entre o fim da noite e o início da madrugada que dará lugar ao dia, que, resplandecente em luz após a noite de trevas, é representativo do momento de conhecimento revelado pelo sol. Coincidindo com o início do solstício de inverno, o dia de Natal, simbolicamente, representa a abertura da fase ascendente do ciclo anual, ou seja, o início da fase luminosa, enquanto que o solstício de verão, figurado na história de Tristão e Isolda como o dia em que os enamorados bebem a poção mágica, representa a sua fase descendente. Sob o ponto de vista de uma história simbólica, poder-se-ia dizer que os dois solstícios configuram dois momentos da literatura amorosa. O solstício de verão, indicando declínio, dá lugar a uma narrativa que projeta uma outra história das relações amorosas.

A personagem feminina de *A Companhia dos Lobos* transgride a ordem estabelecida pelos papéis femininos definidos nos contos de Perrault e outros escritores e inverte a sua posição de pupila para preceptora. Enquanto que os textos resgatados encenam histórias de amor em que a mulher se apresenta de forma passiva e como receptora de ensinamentos morais, a heroína de Angela Carter escamoteia a pedagogia anterior, construindo uma história de amor baseada em reciprocidade. Para que esse rito de passagem se dê também no nível de cultura, Angela Carter vale-se de múltiplas referências literárias, pressupondo um leitor preparado. Assim, seu texto comenta mais do que a iniciação sexual da mulher, mas inclui também a iniciação do homem numa nova situação. Para que ele ingresse numa nova configuração afetiva, deverá ter a mulher como uma pedagoga, que o ensine a amar.

⁹⁹ CARTER, Angela. *A Companhia dos Lobos*. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.213.

No nível da cultura, tal ação pedagógica deverá ser empreendida por escritoras que conduzam os leitores a um questionamento de padrões que, ao longo dos séculos, se sedimentaram. Por isso, Angela Carter dirige-se a um público adulto, propondo uma reflexão crítica em torno das relações heterossexuais.

2.2 Relações de Poder: O Quarto do Barba Azul

Saber que minha inocência lhe causava certo prazer dava-me alento.
Coragem! farei por ser a senhora de finas maneiras que está em minha
vocação ser, ainda que pelas virtudes erradas.

Angela Carter

Barba Azul de Perrault conta a história de um homem muito rico que tinha uma barba muito azul, o que fazia com que as mulheres o evitassem. Uma de suas vizinhas tinha duas lindas filhas e ele decidiu que iria casar com uma das duas, deixando que resolvessem entre elas quem seria a noiva. Nenhuma das duas queria t -lo como marido, não são pela cor da barba, mas também pelo fato de que ele já havia se casado várias vezes e ninguém nunca soubera o que tinha acontecido com suas esposas. A fim de conquistá-las, Barba Azul deu uma grande festa que durou oito dias e, ao final, a moça mais nova começou a achar que afinal sua barba não era tão azul, e que ele era um homem interessante.

Casaram-se em seguida, e, após um mês, ele avisou a esposa de que precisaria se ausentar para cuidar de negócios, mas, para alegr -la, disse-lhe que poderia usufruir da casa como lhe aprouvesse, dando festas e convidando amigos para fazer-lhe companhia. Deu-lhe as chaves de todos os cômodos, informando tudo o que continha em cada um deles, exceto o último quarto no final do corredor do andar térreo, e proibiu-a terminantemente de abrir tal aposento. Enquanto o marido viajava, a moça realizou festas e recebeu hóspedes que se impressionaram com a sua riqueza; entretanto, a curiosidade com rela o ao pequeno quarto no final do corredor a atormentava, até que um dia ela resolveu ir até l .

O quarto era pequeno e escuro e a princípio ela teve dificuldade em ver o sangue e os corpos espalhados pelo chão da câmara. O terror que tomou conta dela fez com que a chave caísse no chão e se manchasse de sangue. Por mais que fosse lavada, a chave mantinha a mancha. O marido retornou de surpresa naquela noite e ela fez tudo para demonstrar que sentira a sua falta; entretanto, no dia seguinte, tendo que entregar as chaves, a sua curiosidade foi descoberta. O marido avisa-a de que deverá morrer como as outras e ela lhe pede alguns minutos para rezar; ele lhe concede quinze minutos – não mais que isso e deixa-a sozinha. Ela chama a irmã e pede que vá até a torre e veja se seus irmãos, que tinham ficado de visitá-la naquele dia, estariam chegando. Caso estivessem a caminho, ela fizesse sinal para que eles se apressassem. Enquanto a irmã estava na torre, a moça perguntava insistentemente se havia algum sinal de que os irmãos se aproximavam, até que, empunhando um sabre, Barba Azul a chama. Ela avisa que já vai e pergunta pelos irmãos uma última vez. A irmã responde-lhe que vê uma nuvem de poeira; é um rebanho de ovelhas... Mais uma vez pergunta e a irmã confirma a vista de dois cavaleiros na estrada. São os irmãos que se aproximam, enquanto ela corre para o marido e se joga aos seus pés. Ele lhe segura os cabelos e levanta o sabre para decapitá-la e ela lhe pede mais um instante para se preparar para a morte. Ele nega e diz-lhe para pensar no seu Criador. Um barulho na porta e os dois irmãos penetram no recinto empunhando suas espadas. Barba Azul foge, mas é capturado pelos cunhados que o matam. A moça herda toda a fortuna e a utiliza para casar a irmã que a ajudou, comprar postos comissionados para os irmãos e o resto para se casar com alguém que a fizesse esquecer as mágoas de ter sido um dia a esposa de Barba Azul.

Ao conto, seguem-se duas morais, a primeira:

Curiosidade é uma paixão charmosa, mas que só pode ser satisfeita ao custo de milhares de arrependimentos; exemplos desta triste verdade são vistos diariamente. Curiosidade é o mais efêmero dos prazeres; assim que é satisfeita, cessa de existir e sempre custa muito, muito caro.¹⁰⁰

E a segunda:

Nota-se que os acontecimentos dessa história ocorreram há muito tempo atrás. Nenhum marido moderno se atreveria a ser tão terrível, nem exigiria de sua esposa um sacrifício tão grande quanto o impedimento à sua curiosidade. Seja ele intempestivo ou ciumento, “andarà na linha” se ela assim o determinar. E não importa a cor da sua barba, é fácil saber qual dos dois é o senhor.¹⁰¹

Na versão de Angela Carter, *O Quarto do Barba Azul*, a história se localiza, possivelmente, no início do século XX, na França. Barba Azul é um Marquês de meia idade, que habita um castelo à beira mar na Bretanha, acessível por terra apenas na maré baixa. É um homem muito rico, envolvido em vários negócios nem sempre lícitos, possui gosto refinado, é um *connoisseur* e colecionador de arte erótica. A noiva é uma jovem de dezessete anos, estudante de piano no Conservatório de Paris, de aparência frágil e filha de uma pobre viúva de militar, criada na Indochina.

A história inicia-se após o casamento, com as lembranças em *flash-back* da protagonista, no trem que a levará até a Bretanha. Enquanto o marido dorme no

¹⁰⁰ PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Trad. Angela Carter. New York: Bard Book/Avon Books, 1979. p. 41. Tradução livre de Sonia Simon. Curiosity is a charming passion but may only be satisfied at the price of a thousand regrets; one sees around one thousand examples of this sad truth every day. Curiosity is the most fleeting of pleasures; the moment it is satisfied, it ceases to exist and it always proves very, very expensive.

¹⁰¹ PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Trad. Angela Carter. New York: Bard Book/Avon Books, 1979. p. 41. Tradução livre de Sonia Simon. It is easy to see that the events described in this story took place many years ago. No modern husband would dare to be half so terrible, nor to demand of his wife such an impossible thing as to stifle her curiosity. Be he never so quarrelsome or jealous, he'll toe the line as soon as she tells him to. And whatever colour his beard might be, it's easy to see which of the two is the master.

compartimento ao lado, ela evoca a sua vida passada até aquele momento. A narrativa é rica em detalhes descritivos dos ambientes e dos personagens, estabelecendo um contraste entre a sua vida de solteira, sem recursos e sem aparentes perspectivas e a vida opulenta do Marquês. Assim como ocorre em *A Companhia dos Lobos*, os protagonistas de *O Quarto do Barba Azul* não são nomeados e, por isso mesmo, podem ser associados a qualquer pessoa, ou história. A expectativa por parte da jovem da chegada ao castelo é muito grande, não apenas pela curiosidade natural de conhecer a nova moradia, mas, principalmente, porque o casamento só será consumado quando lá chegarem, no *grande leito matrimonial, que vinha de gerações*¹⁰².

Durante o percurso do trem, as lembranças vão contextualizando a história. Na Bretanha, após as apresentações dos criados, a noiva é levada até o quarto, decorado com uma quantidade de lírios brancos e com paredes cobertas de espelhos que, duplicando as imagens refletidas, faz com que ela se veja com uma dúzia de maridos que despem uma dúzia de noivas bem vestidas. Mas a cena é só provocação: ele a despe e a examina, mas a consumação do casamento só se dará mais tarde. *Ainda não. Mais tarde. A antecipação é a melhor parte do prazer, amorzinho*¹⁰³. Ele a deixa para cuidar dos negócios e ela, sem ter o que fazer, vai dedilhar o piano, que desafinado pelo salitre não consegue satisfazê-la.

Dirigindo-se à biblioteca, a jovem encontra uma grande coleção de arte erótica¹⁰⁴, entre as quais uma edição de *Là-Bas* de Huysmans, encadernada em forma de missal, de latão; um livro de Eliphaz Levy; títulos tais como: *A iniciação, A chave dos mistérios, O segredo da caixa de Pandora*; e o volume de gravuras de Félicien de Rops intitulado *As aventuras de Eulália no harém do Grande Turco*, dentre as quais ele havia lhe

¹⁰² CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.213.

¹⁰³ CARTER, *op. cit.*, p.17.

¹⁰⁴ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.18-20.

mostrado o *Castigo da curiosidade*. O marido a surpreende na biblioteca, enquanto ela olha mais uma gravura, *Imolação das mulheres do sultão*, e a provoca, insinuando a sua inclinação ao mundo perverso, apesar da inocência da idade e inexperiência, levando-a em seguida para o quarto, sob os protestos dela de ser dia claro, *Tanto melhor, assim posso vê-la*¹⁰⁵. Como num ritual, ele a faz usar uma gargantilha de rubis, herança de uma parente que escapara à guilhotina e, só após beijá-los, passa a acariciá-la, dizendo-lhe *Das suas vestes retém/ Apenas as sonoras jóias*¹⁰⁶. O ato sexual é descrito como um empalamento e luta. Violência e sangramento. Ela confessa ter se sentido transtornada com a perda da virgindade enquanto ele dorme. Um telefonema os traz de volta ao mundo cotidiano e, desapontando a jovem esposa, ele avisa que terá que partir para concluir um negócio de milhões. Ela protesta, lembrando-lhe que estão em lua de mel e ele a consola carinhosamente, mas fere a sua vaidade dizendo-lhe que,

Tive já demasiadas luas-de-mel para achá-las compromissos inadiáveis. Sei perfeitamente que esta garota que comprei por um punhado de pedras coloridas e peles de animais mortos não vai fugir.¹⁰⁷

Ao partir, o marquês deixa-lhe um molho de chaves, que lhe permitirá visitar todos os quartos e cofres do castelo, e a advertência de jamais entrar em um cômodo específico: aquele no final do corredor no subsolo do castelo. Sem ter com o que se ocupar, a jovem esposa visita vários aposentos, detendo-se na galeria de arte e observando a coleção dos simbolistas representados pelos Watteaus, Poussins, Fragonards, e Gustave Moreau, entre os quais a famosa *Vítima Sacrificial*, que a faz imaginar se fora nessa jovem que ele teria pensado, quando a despiu pela primeira vez; ela lembra a voz que lhe dissera:

¹⁰⁵ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.20.

¹⁰⁶ CARTER, *op. cit.*, p.21.

¹⁰⁷ CARTER, *op. cit.*, p.22.

*Esse seu rostinho branco, chérie ... essa sua carinha branca, magra, com uma promessa de deboche que só um especialista seria capaz de detectar*¹⁰⁸.

À noite, seus sentimentos se misturam, sentindo a falta do marido que ao mesmo tempo a repugna:

Quando pensava que a partir de então iria compartilhar os lençóis com um homem cuja pele, como a dele ou a dos sapos, continha uma sugestão viscosa e úmida, sentia vaga desolação por haver despertado dentro de mim, agora, que já estava sarada a ferida de mulher, certo anseio repugnante por suas carícias ... Estava deitada sozinha na cama. E desejava-o. E ele repugnava-me.¹⁰⁹

Antes de viajar, o Marquês empregara um jovem aldeão cego para afinar o piano. Entediada e sufocada pelo ambiente suntuoso, a jovem esposa passa o dia a tocar piano, única distração que lhe restava; à noite, solitária, telefona para a mãe e chora ao lhe contar que tinha torneiras de ouro no banheiro. Sozinha, se entrega à curiosidade e vai conhecer os diversos cômodos do castelo¹¹⁰; abre quartos e salas, cofres, gavetas e armários, brincando com o seu conteúdo: porcelanas, prataria, cristais, jóias, livros raros, ações e papéis que valem fortunas. Na gaveta da escrivaninha do escritório do marido, encontra uma pasta de arquivo contendo documentos pessoais, cartas de amor e recordações das ex-esposas, referidas na narrativa como *as três graças*: uma cantora de ópera, uma modelo e uma condessa romena. Entre os achados, um bilhete escrevinhado em um guardanapo do restaurante La Coupole, uma partitura do *Liebestod* escrito *Até...*, e um postal retratando um cemitério, no qual um vampiro escava uma tumba, com uma mensagem: *o único e supremo prazer do amor é a certeza de que se está fazendo mal*. *Toutes amitiés*, C. Entretanto, o aposento misterioso continuava a atizar a sua curiosidade

¹⁰⁸ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.25.

¹⁰⁹ CARTER, *op. cit.*, p.28.

¹¹⁰ CARTER, *op. cit.*, p.34-35.

pelo quarto proibido. Tratava-se, segundo o esposo, apenas de um *estúdio privado, uma caverna*, um local que poderia se esconder quando *o jugo do casamento parece pesar demasiado sobre os ombros... e saborear o raro prazer de imaginar-me sem esposa*¹¹¹. O molho de chaves cai no chão, destacando a chave do quarto misterioso das demais e ela resolve ir até a câmara. Sem medo, ela encaminhou-se para o corredor levando uma vela e fósforos. Chegando ao cômodo, abre a porta, pensando encontrar ali *um pouco de sua alma*¹¹², conhecer mais o marido. Entretanto, curiosamente, o pensamento que lhe ocorre neste momento é que *Há notória semelhança entre o ato do amor e o ofício do torturador – essa a opinião do poeta favorito de meu marido; eu aprendera algo da natureza dessa semelhança no leito nupcial*¹¹³. À luz da vela, os contornos dos instrumentos de tortura são revelados: uma grande roda, a “donzela de ferro”, o cavalete, um catafalco; e, à medida que a vela se apagava e ela a reacendia, sentia-se *como se a inocência que o excitara, se desprendia de mim*¹¹⁴. Reconheceu os corpos de cada uma das ex-esposas do Marquês. O requinte com que foram torturadas, e a expressão de prazer estampada no rosto das mulheres mortas a lançam em estado de choque, fazendo com que deixe cair a chave, manchando-a com o sangue que cobria o chão. Lava a chave, para que sua curiosidade não seja descoberta, escova-a, mas a mancha torna-se cada vez mais vermelha.

Transtornada, volta à sala de música, mas a imagem de Santa Cecília, presente de casamento do noivo, a fitá-la, lembra mais um martírio. Desesperada, planeja fugir, quando a maré baixar, e tenta telefonar para a mãe, mas a linha telefônica está muda. Acalmada pela idéia de que o marido ainda demoraria a voltar, começa a tocar piano, mecanicamente, para se acalmar: Czerny, Bach. O afinador de piano lhe faz companhia e

¹¹¹ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.27.

¹¹² CARTER, *op. cit.*, p.37.

¹¹³ CARTER, *op. cit.*, p.38.

¹¹⁴ CARTER, *op. cit.*, p.39.

ela conta o que viu e como pretende fugir. Como o rapaz avisasse que a maré já baixava, ela corre para a janela a fim de verificar e vê o marido voltando para casa. Tenta lavar a chave, escovando-a, mas a mancha torna-se cada vez mais vermelha. Sem ter como realizar o seu plano de fuga, refugia-se no quarto e finge dormir; o Marquês entra no aposento e beija seus olhos *com a ternura mais traiçoeira, mais lasciva*¹¹⁵, enquanto ela, sabendo o preço que terá que pagar pela sua transgressão, finge acabar de acordar e o abraça *porque minha salvação dependia de uma pretensa aquiescência*¹¹⁶. Ele lhe pede as chaves que ela vai buscar na sala de música e, ao voltar, percebe nele um *odor de desespero*, sente pena por sua solidão. Seu rosto, sempre contido, liso, impassível transforma-se e sua expressão é de excitação, ao pressentir a desobediência da esposa. A mancha da chave havia tomado a forma de um coração vermelho e ele, encostando a chave na testa dela, transfere-o para a testa da moça, agora marcada para sempre.

Como num ritual de purificação, ele lhe ordena que se banhe e se prepare para o sacrifício, pondo o vestido de musselina da véspera do casamento, usado para ouvir o *Liebestod*. Os criados haviam sido dispensados e não havia mais ninguém no castelo a não ser o afinador de piano, que por ela espera na sala de música. Vestida para a morte, ela participa de um diálogo com o afinador de piano e lhe diz que só fez o que o marido sabia que ela iria fazer, ao que ele responde: *Tal como Eva*¹¹⁷. A partir de então, o afinador é designado na narrativa como amante da jovem e ele a beija. Nesse momento, o rapaz, portador de uma aguçada sensibilidade auditiva, ouve o trotar de cavalos. Ela pensa na mãe, mulher forte e decidida, que antes de completar dezoito anos, na Ásia, já havia matado um

¹¹⁵CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000., p.48.

¹¹⁶ CARTER, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹¹⁷ CARTER, *op. cit.*, p.54.

tigre e tomado conta de uma aldeia inteira durante uma epidemia. Era ela, sim, que vinha salvá-la.

Chamando-a pela última vez, o Marquês a espera no pátio com a espada desembainhada e afiada para decapitá-la; pede-lhe de volta o anel de noivado e avisa-a que, depois, “cuidará” do rapaz, para que *não se dividam na morte*¹¹⁸. Posicionando sua cabeça na pedra, levanta-lhe o cabelo e beija a sua nuca; rasga-lhe o vestido com a ponta da espada, que chega a ser levantada para o golpe fatal. Mas a mãe entra em cena empunhando o revólver, herança do marido morto. Transfigurado, como se estivesse tendo uma visão, o Marquês morre com uma bala na testa. Como Santa Cecília, padroeira dos músicos, a jovem viúva doa parte da fortuna herdada para obras de caridade, transforma o castelo numa instituição de ensino, e funda uma escola de música nos arredores de Paris. Salva graças à intuição materna que estranhou o seu choro pelas torneiras de ouro, a heroína casa-se com o cego que jamais enxergará a marca vermelha em sua testa.

A história é contada pela própria protagonista, que inicia a narrativa dizendo estar se deslocando em *direção ao país inimaginável do casamento. ...e deixando de ser filha para me tornar esposa*¹¹⁹; o casamento, como representação de *exílio*, ou *desterro*¹²⁰, designa a passagem pela fronteira que delimita definitivamente a vida da protagonista em antes e depois do casamento. Se a situação de antes sinaliza uma vida de inocência e proteção, o casamento, que lhe parece uma aventura num *país* desconhecido, configura o seu ingresso na cultura hegemônica. De um lado, o seu mundo original povoado por ela própria e por sua mãe, do outro, o mundo do esposo, que é o mundo da cultura com seus sentidos. Nesse conjunto de significações, ela deve inserir-se, ocupando um espaço

¹¹⁸ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.56.

¹¹⁹ CARTER, *op. cit.*, p.3.

¹²⁰ CARTER, *op. cit.*, p.11.

previamente reservado e definido às custas de um acúmulo de elementos simbólicos. No enredo, o poder masculino é afirmado por uma série de formas culturais que significativamente o cercam. Essas formas fazem do homem o senhor da sexualidade, controlador do prazer, mestre em jogos ritualísticos nos quais a mulher se inclui ao preço da própria castração (decapitação) e da absorção de uma identidade associada ao Mal.

A inocência é o preço a ser pago pela inserção na cultura. Entretanto, a voz que conta a sua própria experiência desloca-se da posição passiva e toma consciência do seu destino, impondo-se e não cedendo ao lugar que lhe era reservado.

A ideologia contida no enredo, portanto, já se encontra delineada nas primeiras páginas do conto, instigando o leitor a identificar a inversão pretendida na transposição do conto de Perrault. A economia com que Perrault descreve os ambientes dos seus contos vai contrastar de forma exagerada com a exuberância descritiva de Carter, que imprime um apego aos detalhes através do décor decadente que envolve a sua história. A suntuosidade dos ornamentos espaciais e os adereços dos personagens exalam a sensualidade opressiva que caracteriza o Marquês como centro do poder, em contraste com a pobreza da moça e da sua vida com a mãe. A materialidade pesada que caracteriza a atmosfera do conto evoca os sentidos através da descrição minuciosa de odores, cores, formas, sabores e texturas, que vão configurando os espaços por onde os personagens se movimentam, contribuindo para a criação de um clima de sensualidade exarcebada, realçando um jogo de poder que, explicitado no conto contemporâneo, fora recalcado na história escrita por Perrault.

As obras de arte colecionadas pelo protagonista constituem-se importantes referências ao simbolismo e decadentismo que caracterizaram o fim do século XIX. Elas comentam as relações sádicas presentes nas imagens dos criadores dessas mesmas obras de

arte. Os artistas citados têm em comum o fato de terem utilizado, em suas diferentes obras, imagens que promovem a associação entre a mulher e o Mal.

Destacadamente, aparece, em muitos desses conjuntos, a figura de Salomé _ aquela que teria promovido a decapitação de João Batista. Ela entra em confronto com Barba Azul, protagonista e senhor de um mundo em que as mulheres são decapitadas. Muitos dos artistas citados têm obras que foram consideradas licenciosas ou pornográficas como, por exemplo, Fragonard. Felicién de Rops tinha predileção pela imagem da mulher como figuração do Mal, da Fatalidade e da Morte. Huysmans, simpatizante do sadismo, escreveu o romance *À rebours*, cujo enredo trata da indução de um jovem pobre ao caminho do mal pelo personagem principal, des Esseintes. Gustave Moreau, pintor, cujas obras fazem parte do acervo do Marquês, foi também retratado como lascivo por excelência, nesse mesmo romance de Huysmans, no qual dois de seus quadros, *Salomé* e *L'apparition*, são comprados de des Esseintes. As imagens geradas pela mistura de dados fictícios e verdadeiros formam um mosaico que caracteriza os personagens e suas relações, e direcionam o olhar do leitor para a natureza erótica desses relacionamentos, comentados por algumas obras de arte do fim do século XIX. A lascívia latente na jovem traz marcas da inocência e lubricidade da Salomé representada pelos pintores simbolistas de então. A indução de uma jovem pobre ao mal por um personagem economicamente privilegiado aponta para uma semelhança entre os enredos de Carter e Huysmans. As coincidências provocadas pela intertextualidade prognosticam os temas das relações de poder e da perversão, abordados no conto.

A obsessão do Marquês para que a noiva use jóias insiste na presença de Salomé, tal como vista pelos pintores simbolistas, vestida apenas pelas pedras e metais preciosos. Mas ela também comenta uma preferência que persiste nos nossos dias, a da

valorização das jóias e das superstições que ainda cercam as pedras como o rubi e a opala, o primeiro visto, como pedra dos amantes, e a segunda, como pedra causadora de azar. A posição de prestígio que o homem granjeara pelo título, dinheiro, poder e experiência seduz a protagonista, agraciada apenas com o dom da música e a juventude:

O anel, a sangrenta ligadura de rubis, o guarda-roupa cheio de peças de Poirer e Worth, seu cheiro de couro da Rússia _ tudo isso conspira de tal maneira para seduzir-me, que eu não podia dizer que sentisse o mais leve sinal de saudade do mundo de tartines e mamães que agora se afastava de mim...¹²¹

Ele a cobre de presentes caros, de bombons, roupas, peles, jóias, ingressos ao teatro e à ópera, acenando para uma vida de conforto, segurança e luxo, elementos que se somam à valorização da experiência e do desejo. *Tem certeza de que o ama?* pergunta a mãe, e ela responde: *Tenho certeza de que quero casar-me com ele*¹²². O que a move em direção ao marido é um desejo construído a partir de todos esses apelos. Ele representa o centro de uma cultura que o valoriza como desejante, como sábio e como proprietário...*E foi como se o imponderável peso do seu desejo fosse uma força que eu não conseguia vencer, não por sua violência, mas por sua própria gravidade.*¹²³ A sedução que o Marquês exerce sobre a jovem é a promessa de uma satisfação que inclui o acúmulo de bens materiais e o prazer sexual, e que irá estruturar a relação entre os dois personagens de forma mercantilista.

¹²¹ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.11.

¹²² CARTER, *op. cit.*, p.4.

¹²³ CARTER, *op. cit.*, p.7.

O rosto do Marquês, que a protagonista estranhamente compara a um lírio¹²⁴, é um rosto sem rugas, liso, como se não tivesse sido marcado pela experiência; parece uma máscara que a impede de vê-lo verdadeiramente. No leito matrimonial, durante o ato sexual, no instante do orgasmo em que blasfemara, ela pensou em talvez ter visto o seu rosto sem máscara; também quando pressentindo sua curiosidade, ele exala um odor de desespero e o rosto destitui-se da impassibilidade e parece feito de *uma vergonha pavorosa e também de uma terrível alegria de culpa*¹²⁵. O rosto do Marquês é o do seu próprio desejo, um desejo construído, um desejo masoquista. Invisível na sua essência, ele se manifesta infinitamente sem nunca mostrar a sua verdadeira face.

Enquanto o enredo de Perrault, centrado na punição da curiosidade, oculta a violência da sedução exercida pelo poder, Angela Carter recupera esses elementos e, através da erotização da própria linguagem, comenta e questiona as imagens que forneceram o modelo para as relações heterossexuais. Potência que mascara e transtorna a percepção da realidade, o discurso do erotismo ocidental é situado no texto como uma armadilha que, inserida na cultura, arrasta a mulher para a decapitação. O texto de Angela Carter apropria-se desse erotismo, usando-o como estratégia de sabotagem, aguçando os sentidos dos leitores para lhes fazer refletir sobre esse envolvimento. O cheiro de couro e especiarias, os charutos olorosos como o Romeu y Julieta ataçam o olfato; as vestes de seda, cetim, musselina, linho, casimira e as peles provocam sensações táteis em contato com a pele; o paladar é exaltado pela combinação de comidas de forte sabor como o faisão e o

¹²⁴ O lírio, de acordo com Chevalier, associado à história de Perséfone pode simbolizar a entrada para o inferno; é também considerado pelo mesmo autor como ser símbolo fálico pelo seu pistilo, e ainda como flor de perfume “pecaminoso” por exalar odores contrastantes e exóticos como mel e pimenta. Portanto a associação da flor com o rosto do Marquês revela a essência do desejo na protagonista. Cf. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15a Ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 2000.

¹²⁵ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.200.

chocolate, abacate e camarão; Czerny, Bach, o vigor da música de Wagner refinam o sentido da audição; o brilho e o simbolismo colorido das jóias de opala, diamantes e rubis provocam a visão e contribuem para que uma atmosfera sensual se instaure em toda a trama.

Vista como encarnação do Mal pelo pensamento cristão, a mulher vê-se confirmada nesse mesmo lugar pelo movimento decadentista que exalta a perversão e o desregramento. Pelos artistas da decadência, ela foi retratada como vampira, voluptuosa vítima masoquista. Essas imagens freqüentemente colocam a existência da Mulher na dependência do Outro: o vampiro só existe através dos fluidos vitais que extrai de outros seres; a vítima masoquista precisa de um cúmplice que lhe imponha sofrimentos; Salomé, mito bíblico de crueldade e sedução, é vista pelo olhar de Herodes que a desejou. Ela continuou a existir em séculos posteriores como criação de escritores e pintores do sexo masculino. As obras decadentistas, salientadas no texto de Carter, aliadas à associação do corpo da mulher à comida, apontam criticamente para a sua representação e exposição como objeto de consumo, traduzida em sua forma mais aviltante, objeto de devoração.

Ele despiu-me, gourmand que era, como se arrancasse folhas de alcachofra; mas não se imagine ter havido muita delicadeza no ato; esta alcachofra não era nenhum prato especial para quem a iria comer, e ele não tinha muita pressa.¹²⁶

Diferentemente dos contos tradicionais, tal como os conhecemos, os contos de Angela Carter têm narradoras conscientes do papel que representam como objeto sexual, até mesmo como, no caso de *O Quarto do Barba Azul*, deixam-se seduzir pela possibilidade de uma vida material mais confortável e pela perspectiva do envolvimento

¹²⁶ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.17.

erótico que confessadamente as atrai: “*E pela primeira vez em minha inocente e recatada vida senti em mim tal potencial para a devassidão, que tive dificuldade de respirar*”¹²⁷.

O jogo erótico que envolve a relação inclui o prazer obtido pela aquisição de bens materiais no período de noivado. Narrado em *flash back*, esse jogo é caracterizado pela doação de presentes que terminam por arrebatam e arrematar a noiva. Após o casamento, a jovem instalada como senhora do castelo e munida de um molho de chaves, prosaicamente, faz um inventário de seus domínios, visitando os cômodos como se tomasse posse dos pertences, conferindo suas novas aquisições, abrindo armários que guardam louças e porcelanas, pratarias; galerias que abrigam coleções de arte valiosas; caixas e cofres contendo fortunas em jóias e ações.

Obedecendo a um movimento lúdico, o ritual que antecede o encontro sexual do casal é definido pelo anseio do encontro e pela espera; provocações eróticas físicas e verbais, num ritmo crescente e intenso, atingem o ápice na câmara nupcial, circundada por espelhos que refletem a imagem em doze vezes, sinalizando simbolicamente a conclusão de um ciclo. O ato sexual, rápido e violento, é descrito como uma luta unilateral. Entretanto, o desejo da protagonista não arrefece e, reconhecendo a ambigüidade de seus sentimentos que oscilam entre repugnância e prazer, ela ainda quer o Marquês.

Agarrei-me a ele como se apenas quem me causara a dor pudesse consolar-me por esse sofrimento¹²⁸

Octavio Paz em *A dupla chama amor e erotismo*¹²⁹ comenta a violência presente na sexualidade. Por ser instinto, a sexualidade é impulsionada pelos sentidos, mas,

¹²⁷ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.10-11.

¹²⁸ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.22.

transformada pela imaginação humana, vai se manifestar como erotismo, algo além da sexualidade.¹³⁰ Segundo Paz, o prazer gerado pelo erotismo é um fim em si mesmo, independentemente do êxtase que caracteriza a finalização do ato sexual e constituindo-se em prática. O refinamento dos sentidos como prática do erotismo pode, em suas instâncias limites, se constituir numa perversão de si mesmo; é Eros, o *daimon*, que, transitando entre os extremos de vida e de morte, vai regular a potencialidade do erotismo. Dessa forma, o sadismo, prática erótica baseada no prazer como exercício do poder, vai se configurar como impulso associado à morte.

Permeando toda a vida amorosa do Marquês, a proximidade Amor-Morte é, em seu extremo, indiciada pela imagem da partitura do *Liebestod* na qual uma das ex-esposas escreveu *Até...* Assim, o aspecto tanático inerente a esse tipo de erotismo cultuado pelo Marquês revela sua ampla conexão com a cultura ocidental. Não se trata de uma particularidade, mas de uma construção que marca o discurso amoroso. A partitura sinaliza o pacto que o Marquês faz com as suas parceiras, um pacto que resulta em morte, limite extremo da perversão sado-masoquista entre os parceiros, homem e mulher.

A natureza das relações amorosas do Marquês é revelada em toda a sua essência pelo conteúdo da câmara secreta. A morte com requintes de tortura é o erotismo tanático levado ao limite. A aquiescência das noivas nessa relação sádica torna-se aparente pelo sorriso da ex-esposa estrangulada e pelo conteúdo dos bilhetes encontrados. O quarto é portanto o lugar em que se revela o verdadeiro sentido das relações do Marquês com as esposas, o sentido que grande parte da cultura ocidental imprime às relações entre homem e mulher. A protagonista reconhece-se dentro do jogo de poder:

¹²⁹ PAZ, Octavio. *A dupla chama; amor e erotismo*. 4ª ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

¹³⁰ PAZ, *op. cit.*, p.15.

Eu tinha jogado um jogo em que cada movimento era governado por um destino tão opressivo e onipotente como ele próprio, uma vez que tal destino era ele próprio; e tinha perdido. Perdido na charada de inocência e vício para a qual ele havia me levado. Perdido, como a vítima perde nas mãos do algoz.¹³¹

Entretanto, o reconhecimento de sua posição como perdedora do jogo implica a recusa do papel de vítima, causando um deslocamento de papéis que irá possibilitar a sua libertação. Sem vítima, não há algoz. Existe, porém, um preço a ser pago: a mancha de sangue que marca a chave que cai é transferida para a testa da jovem e nunca mais desaparece. Como Caim, ela está marcada para sempre.¹³² A consciência do seu próprio processo não pode ser ocultada. No conto de Carter, o afinador de piano cego é denominado de amante após ter ouvido o relato sobre a descoberta da câmara secreta. De fato, o cego afinador de piano aparece como o amante possível. Por ser músico, ele identifica-se com a mulher, ela também pianista. Por ser cego, esse parceiro não irá projetar no próprio olhar uma imagem negativa, retirando da mulher a possibilidade de empreender uma construção da própria identidade. Diferente do marido, cujo olhar contém um espelho simultaneamente revelador e aniquilador, capaz de “cortar a cabeça”, o novo amante possui o olhar vazio, não contaminado por uma cultura que o conto escolhe sintetizar em referências visíveis. Além disso, o cego não enxergará a mancha que ela fatalmente trará em si, por ter vivido a experiência.

O caráter assimétrico que define a relação dos protagonistas é acentuado pela riqueza dos presentes e pelos hábitos refinados do Marquês; insinua-se o caráter dual de dominância e sujeição imbricado neste relacionamento amoroso. A combinação de sensualidade e poder existentes na relação vai tomando contornos sado-masoquistas, à

¹³¹ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.49.

¹³² A mancha pode caracterizar a mulher simbolicamente pela virgindade perdida, e pelo adultério. No romance *A Letra Escarlate* de Nathaniel Hawthorne, a protagonista é marcada em vermelho com a letra A de adúltera, como punição pela transgressão às leis e costumes da época.

medida que o casamento e o conseqüente ato sexual se constituem como etapas finais de uma transação comercial, na qual a noiva é efetivamente configurada como objeto de compra.

Senti-me tonta, como à beira do precipício; tive medo, não tanto dele, da sua presença monstruosa, pesada, como se ao nascer lhe tivessem dado o dom de uma gravidade maior que a de todos nós, presença que, mesmo quando eu me sentia mais apaixonada por ele, mesmo quando ele me oprimia sutilmente... Não, eu não tinha medo dele; mas de mim. Eu mal me reconhecia na descrição que ele fazia de mim, renascida que estava em formas que não me eram familiares, e no entanto não haveria nela um quê de verdade brutal ? E à luz vermelha do fogo corei outra vez, sem que ele notasse, ao pensar que ele podia ter-me escolhido porque na minha inocência sentiu haver raro talento para a corrupção.¹³³

As diferenças de *status* social e econômico que interferem na relação entre os esposos irão fornecer o esteio para o desenvolvimento da teia de poder que terminará por se definir como sado-masquismo. À medida que a relação desenvolve-se, a mulher vai ocupando, cada vez mais fortemente, o lugar objeto: de objeto de consumo, a objeto para o prazer sádico. No entanto, a protagonista de Carter vai gradativamente tomando consciência de sua situação. Quanto maior é sua inserção no jogo, mais claramente dele se destaca uma consciência analítica que se observa jogando. O ápice desse processo é representado pela descoberta da câmara secreta, do sangue que a mancha para sempre.

Envolvida pela materialidade e atçada pela recém-descoberta da sensualidade, a jovem mergulhará no jogo perverso, sem saber, contudo, as regras definidas pelo Marquês. A imagem refletida pelos espelhos que recobrem as paredes do castelo, do foyer da ópera, e da lente do monóculo do Marquês confirmam a sua concupiscência adivinhada e a qualificam de acordo com valores contidos no olhar do Outro. Para que a libertação se

¹³³ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.25-26.

processe, é preciso que a consciência produza uma outra imagem, a da mulher reconfigurada, sujeito que vai se conhecendo e se construindo com a própria experiência.

O tipo de erotismo aludido por Angela Carter, em *O Quarto do Barba Azul*, confunde prazer e submissão. O limite de um aciona o início do outro. É nessa tensão que o sadismo adquire caráter erótico, e o Marquês, de *connoisseur*, que escolhe as parceiras pela vocação: *Essa sua carinha branca, magra, com uma promessa de deboche que só um especialista seria capaz de detectar.*¹³⁴ As ex-esposas do Marquês eram co-partícipes de um jogo perverso, indiciado pelos bilhetes encontrados entre seus documentos pessoais. Como exercício de poder, o ato sádico precisa de um parceiro específico para efetivar-se, sem esse Outro não há domínio, nem dor, nem prazer.

Estudando Sade, Octavio Paz conclui que a interação sado-masoquista pressupõe uma relação negativa com o Outro. Ou seja, um sentimento paradoxal, em que se nega a existência do Outro como consciência e, ao mesmo tempo, se precisa de que o Outro exista para que o prazer tenha razão de ser¹³⁵. Enquanto a sua experiência como objeto se instaura, a protagonista cresce em termos de consciência, de modo que a sua participação no jogo sado-masoquista perde a razão de ser.

A moral imbuída nos contos de fada constrói um modelo de mulher passiva, sujeita às vicissitudes impostas não somente pelas experiências intrínsecas da vida, como, também, por aquelas impostas pelos outros, sejam autoridades institucionais ou pessoais, como, por exemplo, um marido. Essa moral parece dizer que a passividade resulta também em castigo, uma vez que, pela mesma passividade, as heroínas são punidas, como, por exemplo, Chapeuzinho Vermelho que morre no conto de Perrault. As personagens que

¹³⁴ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000, p.15.

¹³⁵ PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Ed. Mandarim, 1999.p.78-79.

Angela Carter apresenta em seus contos deslocam-se das posições ocupadas pelas heroínas dos contos de fada tradicionais. Num movimento impulsionado pelo instinto de sobrevivência, elas tomam posição como personagens ativas dentro do enredo. É nesse sentido que o deslocamento da jovem esposa do Marquês se dá na trama do conto. A sua relação com o Marquês concorre para que ela reconheça o jogo de poder e a sua condição de objeto. A sua passividade revela-se à consciência como morte. A partir de então, a trama toma um novo rumo e a jovem esposa passa a rejeitar o marido, arquiteta um plano de fuga e se aproxima do afinador de piano.

A moral judaico-cristã associou pecado e sexo, regulamentou a prática sexual institucionalizando-a no casamento e ditando regras até mesmo de posicionamento dos corpos durante o ato sexual, no qual a mulher é colocada em posição de súcuba. A consolidação da representação da mulher, como elemento dominado nas relações heterossexuais, impinge um comportamento passivo que a impede também de mostrar a sua sexualidade. A pressuposição é de que o ativo seja o dominador e a passiva, a vítima. Aceitar a passividade é aceitar o papel de vítima; podendo-se pensar numa falsa aceitação, que, segundo Carter, constitui, em alguns casos, estratégia de sobrevivência.

A esposa do Marquês é uma jovem de dezessete anos, na virada do século XX, cenário de mudanças históricas. Ela atribui a si uma imagem, através do fascínio exercido pelo homem poderoso, de modo que a ligação íntima entre dominação e sexo torna-se evidente. A jovem é fascinada pela própria sedução e entra no jogo investindo justamente na posição de sedutora. Mas a ironia é que ela está sendo seduzida e aceita passivamente a sua condição de objeto.

À medida que toma consciência da sua condição de objeto, ela recusa o papel de vítima. A estratégia, porém, não funciona porque a ignorância das regras do jogo,

traduzida pela sua inexperiência pode arruiná-la. O que parecia apenas um jogo de poder e sexo, se torna algo muito maior, envolvendo a aniquilação de identidade, que no texto figura como morte. O sadismo praticado pelo Marquês o torna mais que erótico. E a sobrevivência se impõe como decisiva. As tentativas de escape da esposa são inúteis, mas a mãe, aquela que, como Diotima, cuidou de uma vila inteira durante uma epidemia, a salva. É possível supor que a mãe constitua, no contexto de Carter, uma alusão à experiência que as mulheres adquiriram ao longo da história.

Em seu ensaio intitulado *The Sadeian Woman, And the Ideology of Pornography*¹³⁶, Angela Carter discute a influência da cultura na formação da representação do feminino e suas implicações nas relações heterossexuais, através da análise do comportamento de duas heroínas de Sade, as irmãs Justine e Juliette. No que pese a estrutura romanesca da história, as aventuras e, principalmente, as desventuras sexuais às quais as personagens são submetidas representam um movimento de queda que, entretanto, não conduzirá as heroínas a nenhum grau de virtude. O ordálio pelo qual as heroínas de Sade têm que passar inclui uma multiplicidade de formas de sexualização baseadas em domínio, sujeição e humilhação e que as levam a diferentes destinos.

Justine, boa, virtuosa e cumpridora das regras impostas pelos homens, é recompensada com estupro e humilhação e finalmente com a morte após um longo período de provações e sofrimento; a irmã, Juliette, é a sua antítese que, explorando a sua sexualidade até o limite, consegue uma vida opulenta.

Contrapondo os dois modelos, a autora pondera que, embora suas reações ocorram de forma diferente, as duas irmãs são impulsionadas pela mesma característica, a perseverança numa crença, o que torna ambas transgressoras e rebeldes. Justine acredita na

¹³⁶ CARTER, Angela. *The Sadeian Woman And the Ideology of Pornography*. New York: Penguin Books, 1979.

salvação através da submissão aos desígnios do destino; Juliette, por outro lado, crê no poder econômico e faz dessa fé o lastro para a sua sobrevivência. O direito à vida torna-se proporcional ao poder de acúmulo de bens e riquezas. A dialética proposta por Carter reflete os dois estereótipos impostos às mulheres: a vítima como Justine, a exploradora como Juliette. O comportamento empreendedor encorajado pela narrativa de Perrault para os jovens do sexo masculino colide com o modelo de empreendedorismo feminino que reveste a personagem de Sade, Juliette. O caráter empreendedor de Juliette se apresenta como estratégia de sobrevivência e a sua perseverança é traduzida num objetivo concreto, a conquista da fortuna e poder. Enquanto Justine passivamente se torna objeto sexual, Juliette utiliza o sexo como instrumento de poder para se afirmar no meio social, transformando-o em moeda. A materialidade da existência de Juliette choca diretamente com a moral restritiva imbuída nos contos de Perrault.

Ambas as protagonistas de Sade são estéreis. Justine, naturalmente, Juliette por escolha. Na contemporaneidade, a maternidade como eleição veio a derrubar mais um mito feminino. A maternidade utilizada como forma de coação à sexualidade da mulher garantiu um comportamento adequado às normas estabelecidas pelas instituições e indivíduos nas sociedades patriarcais de forma ambivalente. De um lado a ameaça de uma maternidade não desejada se constituía como repressão a essa sexualidade; por outro lado, a maternidade como único meio de proliferação da espécie justificava a relação sexual dentro do contrato de casamento. Na contemporaneidade, o conhecimento disseminado de meios contraceptivos propiciou o questionamento da maternidade como fator fundamental para a figuração da mulher, tornando-a uma opção e colocando por terra o seu caráter repressor. Embora a questão da maternidade não seja suscitada nos contos estudados, trata-se de um

assunto amplamente discutido pela autora no seu ensaio *The Sadeian Woman*¹³⁷, ora comentado.

O padrão de exploração econômica é utilizado como recurso para situar a relação de dominador e dominado e cuja assimetria vai fundamentar o relacionamento sádico dos personagens. Em *O Quarto do Barba Azul*, a relação entre os protagonistas é desenvolvida a partir de bases comerciais nas quais a noiva será reificada como mercadoria: costeleta de carneiro e alcachofra. A posição de objeto da esposa de Barba Azul é figurada pela sua dependência econômica. A sua conscientização rasura o enredo do conto original.

A reflexão sobre Sade faz-se presente no conto, *O Quarto do Barba Azul*, permeando a construção da paródia do conto de Perrault e colocando em xeque o poder do homem, poder mantido na cultura por formas e imagens que exaltam o desejo masculino e associam o poder econômico à noção de potência. Simultaneamente, o enredo sinaliza para uma possível capacidade da mulher em também potencializar o desejo e o sexo como poder, apontando para a construção cultural dessas atitudes artificialmente rotuladas como masculino e feminino. As posições estanques com que homens e mulheres foram confinados nos enredos dos contos de fada tradicionais ao longo dos séculos são desfeitas nos contos de Carter, dando lugar ao trânsito livre e contumaz dos personagens que habitam o espaço imagético do texto reescrito.

¹³⁷ CARTER, Angela. *The Sadeian Woman And the Ideology of Pornography*. New York: Penguin Books, 1979.

Considerações Finais

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura.

Michel Foucault

As versões dos contos de Perrault por Angela Carter produzem uma teia, na qual suas tramas dialogam não somente com Perrault, mas com inúmeros discursos - populares, canônicos, musicais, envolvendo o leitor num processo de arqueologia cultural. A ironia que se instaura nesse processo leva, entre outros aspectos, a um questionamento sobre o papel da cultura no mundo contemporâneo.

Tendo como premissa a ampla divulgação dos contos de Perrault, Angela Carter termina por situá-los como pano de fundo de uma crítica feita à cultura. A autora aproveita o cunho moralizante das histórias de Perrault como recurso pedagógico e inverte essa pedagogia num discurso que levará a uma reflexão acerca das relações entre homem e mulher. O projeto de Perrault é, portanto, parodiado, solapado e substituído por uma ideologia que, em última instância, questiona as idéias de masculino e feminino.

Representando seus personagens sob uma perspectiva próxima à realidade, mais próxima de Perrault, Carter questiona os relacionamentos baseados nos postulados dicotômicos como ativo/passivo, pobre/rico, bom/mau e propõe papéis que se caracterizam pela flexibilidade de posições.

Em *A Companhia dos Lobos*¹³⁸, o afastamento da avó através da morte, mulher idosa, representante do saber tradicional, ocorre para que um novo conhecimento se instaure no contexto, deixando os personagens a sós na relação, simbolizando um distanciamento em relação às construções culturais. A metamorfose do homem em lobo adquire novo sentido. Em vez de acentuar o caráter predatório da sexualidade, a violência do lobo torna-se necessária para que sejam eliminados antigos valores. A avó deve ser devorada abrindo um espaço para novas representações. No contato com a jovem, o disfarce do lobo cai por terra e o rapaz é representado como portador de características humanas que, mescladas às da fera, comentam a ambigüidade da condição humana. Chapeuzinho, por sua vez, se despe das vestes da cultura, queimando-as, para construir uma nova personalidade, sem receio de ostentar a sexualidade negada à mulher no conto de Perrault. A coexistência satisfatória do homem e da mulher se configura na imagem descrita no final do conto, do sono pacífico que envolve a ambos.

Em *O Quarto do Barba Azul*, a tomada de consciência da heroína e o seu conseqüente amadurecimento como mulher vão promover a sua metamorfose. Essa representação tecida em torno da sexualidade e do poder rompe com o padrão de vítima e coloca a mulher como sujeito de seus próprios relacionamentos. Nos escombros dos valores revela-se a oportunidade da reconfiguração da mulher e da construção de outros relacionamentos. O próprio Barba Azul, o “titereiro”, parece reconsiderar a sua posição hegemônica quando, no final do conto, atingido pela bala, é transformado pela visão de um Tristão que quer ser feliz e vê suas marionetes se desfazerem das cordas que restringem seus movimentos.

¹³⁸ CARTER, Angela. O Quarto do Barba Azul. In: _____. *O Quarto do Barba Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.p.213.

Insistentemente, os modelos propostos por Carter deslocam as posições consagradas como femininas, tornando suas personagens mulheres ativas, dentro dos enredos das histórias. Como Sherazade, as heroínas dos contos de Carter têm voz e usam o poder da palavra para se salvarem da passividade e da morte, narrando as suas próprias histórias. Por outro lado, os estereótipos masculinos são também questionados e, assim como o homem-lobo demonstra afeição, o Barba Azul percebe que, para se inserir numa outra vida, precisa se despojar do poder.

A mensagem de Carter é iminente prática. No mundo contemporâneo, sem deuses nem fadas madrinhas que nos ajudem, precisamos aprender a viver, seriamente. Para tanto, a convivência com o Outro, baseada em mútua compreensão, é condição necessária. Negociar posições é parte do jogo existencial. E é isso que Angela Carter sinaliza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

A Bíblia Sagrada. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988.

BRAIT, Beth. **Ironia em Perspectiva Polifônica.** Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

BARCELLOS DA SILVA, Maria Emília. **A retórica do poder.** In: Cadernos Pedagógicos e Culturais. Vol. 2. Niterói, Centro de Cooperação Técnica e Cultural, Centro Educacional de Niterói, 1973. p 71.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de Fadas.** 17^a ed. Trad. de Arlene Caetano. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2003.

CARTER, Angela. **The Bloody Chamber.** New York : Penguin Books, 1993.

_____. Translator. **The Fairy Tales of Charles Perrault.** New York: BardBook/Avon Books, 1979.

_____. **Shaking a Leg.** New York: Penguin Books, 1997.

_____. **The Sadeian Woman And the Ideology of Pornography.** New York: Penguin Books, 1979.

_____. **O Quarto de Barba Azul.** Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco 2000.

CHEVALIER, Jean , GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 15a Ed. Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 2000.

DANE, Joseph A. **The Critical Mythology of Irony**. Atlanta: The University of Georgia Press, 1991.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 6^a ed. São Paulo: Coleção Debates, Ed. Perspectiva, 2002.

Enciclopédia Mérito. São Paulo: Ed. Mérito, 1961.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. 12^a ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

_____. **História da Sexualidade**. Vols. 1, 2, 3. 14^a ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. In Obras Completas. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

_____. **Além do princípio do prazer**. In Obras Completas. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

_____. **O mecanismo do prazer e a psicogênese dos chistes**. In: Obras Completas. Vol. VIII. Ed. Imago, 1976.

_____. **O Humor**. In: Obras Completas. Vol. VIII. Ed. Imago, 1976.

FRYE, Northrop. **The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance**. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

_____. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ed. Cultrix: São Paulo, 1973.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, s/d.

_____. **Teoria e Política da Ironia**. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de Amor**. Trad. de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro:

Ed. Paz e Terra, 1988.

LIMA, Mirella Márcia Vieira. **Confidência Mineira**. São Paulo: Edusp, 1995.

LOBO, Luíza. **Crítica sem Juízo**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. 3^a ed. Campinas: Ed. Unicamp Pontes, 1997.

MEZAN, Renato. **Mille e quattro, Mille e cinque, Mille sei**. In: RIBEIRO, Renato Janine, org. *A Sedução e suas Máscaras*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2000.

PAZ, Octavio. **A dupla chama amor e erotismo**. 4^a ed. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Um mais além erótico: Sade**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Ed. Mandarim, 1999.

PLATÃO. **O Banquete**. Trad. de J. Cavalcante de Souza. 10^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte, e o diabo na literatura romântica**. Trad. de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, s/d.

QUEIROZ, Vera. **Crítica Literária e Estratégias de Gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

ROUGEMONT, Denis. **O Amor e o Ocidente**. 2^a ed. Trad. de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. New York: Barnes & Noble Books, 1994.

SPIVAK, Gayatri C. **Can the Subaltern speak?** In: Williams, Patrick and Chrisman, Laura. *Colonial Discourse and Post-Colonialism Theory*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

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

WISNICK, José Miguel. In Novaes, Aduino (org.) **Os Sentidos da Paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **O Som e o Sentido. Uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIPES, Jack.. **FAIRY Tales and the Art of Subversion. The classical genre for children and the process of civilization.** New York: Routledge, 1991.

4. Anexos

4.1. A Companhia dos Lobos

A COMPANHIA DOS LOBOS

Um animal só, e só um, uiva de noite nos bosques. O lobo é carnívoro personificado e é tão astuto quanto feroz; se provou carne uma só vez, nada mais o satisfará. À noite, os olhos do lobo brilham como chamas de velas, amarelados, avermelhados, mais isso acontece porque a pupila de seus olhos cresce na escuridão e capta a luz da lanterna para refleti-la para nós – vermelho quer dizer perigo; se os olhos do lobo refletem apenas o luar, brilham como uma cor penetrante, mineral, de um verde frio que não é natural. Se o caminhante noturno vê essas lantejoulas terríveis e luminosas repentinamente pregadas a arbustos negros, sabe que tem de correr, se o medo não o imobilizar.

Esses olhos, porém, são tudo quanto somos capazes de ver dos assassinos da floresta quando eles se juntam, invisíveis, em redor do cheiro de carne, quando passamos pelo bosques imprudentemente tarde. São como sombras, são como espectros, membros cinzentos de uma congregação de pesadelo; ouçam! esse uivar longo e ondulante... uma ária de medo e tornada som.

A canção do lobo é o som da dilaceração que iremos sofrer, em si mesma um assassínio.

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

Estamos sempre em perigo na floresta, onde não há gente. Meta-se por entre os portais dos grandes pinheiros, onde os ramos emaranhados enredam à sua volta, capturando o viajante incauto em teias como se a própria vegetação tivesse armado uma trama com os lobos que aí vivem, como se as árvores perversas fossem pescar em nome dos amigos – meta-se por entre os pilares dos portões da floresta com maior sobressalto e infinitas

precauções, porque, ao se desviar do caminho por um instante, os lobos o comerão. São cinzentos como a fome, fatais como a peste.

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

Os lobos, contudo, têm meios de se imiscuir em nosso lar. Tentamos e tornamos a tentar, mas muitas vezes não conseguimos. Não há noite de inverno em que o camponês não receie ver um focinho esfomeado, cinzento, magro, a espreitar por baixo da porta, e uma vez aconteceu de mulher ser mordida na própria cozinha quando estava escorrendo macarrão.

Receie e fuja do lobo; porque, pior que tudo, o lobo pode ser mais que do que parece.

Certa vez um caçador, perto daqui, apanhou um lobo numa armadilha, numa fosso. Esse lobo tinha massacrado ovelhas e cabras; tinha comido um velho doido que costumava cantar a Jesus o dia todo; tinha soltado sobre uma moça, mas o escândalo desta fizera com que os homens logo aparecessem com carabinas, assustando-o e afugentando-o; tinham tentado persegui-lo na floresta, mas ele, matreiro, enganara-os. O caçador, então, cavou um poço e pôs dentro um pato como isca, vivinho, ah! sim; e cobriu a cova com palha, que besuntou com fezes de lobo. Quá, quá! gritava o pato, e lobo esgueirou-se sorratamente da floresta, um lobo grande, pesado como um homem, a palha cedeu com seu peso – e ele caiu no alçapão. O caçador saltou logo atrás dele, cortou-lhe a cabeça e as patas de troféu.

No entanto, não era o lobo o que estava diante do caçador, e sim o tronco sangrento de um homem, sem cabeças nem pés e mãos, morrendo, morto.

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

Há não muito tempo, uma jovem de nosso aldeia casou com um homem que desapareceu na noite de núpcias. A cama estava feita com lençóis novos, e a noiva nela deitou-se; o noivo disse que iria fazer as necessidades lá fora, insistiu, em nome da decência, e ela puxou a coberta até o queixo e ali ficou. E esperou, esperou, esperou – por

certo ele já se tinha ido fazer muito! Até que ela se ergueu na cama de um salto e gritou ao ouvir um uivo, que o vento trazia da floresta.

Esse uivo longo e vindo de longe, apesar de toda terrível ressonância, continha certa tristeza, como se os animais quisessem ser menos animais e nunca deixassem de lamentar sua condição. Há uma vasta melancolia nos cânticos dos lobos, uma melancolia infinita como a floresta, interminável como as longas noites de inverno, e, no entanto, essa tristeza espectral, esse lamento pelos próprios e irremediáveis apetites, não nos pode tocar o coração porque nem uma única frase nesse uivo sugere a possibilidade de redenção; a graça não pode recair sobre o lobo por causa do seu próprio desespero; só por um mediador externo, de modo que, por vezes, o animal parece quase agradecer à faca que o vai matar.

Os irmãos da jovem procuraram nas dependências e no celeiro, mas não encontraram sequer vestígio do noivo, e por isso a sensata moça secou as lágrimas e encontrou outro marido, que não era tão envergonhado que não pudesse usar um urinol de noite, dentro de casa. Ela deu-lhe um par de lindos bebês, e tudo correu bem até que, numa noite gelada, na noite do solstício, no termo do ano em que as coisas não se ajustam como deviam, a noite mais longa, o primeiro marido voltou para casa.

Grande pancada na porta anunciou-lhe a chegada quando ela estava preparando uma sopa para o pai de seus filhos; reconheceu-o assim que levantou a aldraba para o deixar entrar, embora tivessem passado anos desde que se enlutara por ele, mas agora ele estava em farrapos e o cabelo caía-lhe pelas costas – fazia muito não via um pente, e estava tomado por piolhos.

– Aqui estou eu de novo, mulher – disse ele. – Dê-me uma malga de caldo, e rápido!

Foi então que o segundo marido chegou com a lenha para a lareira. Quando o primeiro viu que ela dormira com outro homem e, pior ainda, deu com os olhos vermelhos nos filhinhos dela, que tinham vindo sorrateiramente para a cozinha para saber a causa de toda a confusão, gritou:

– Gostaria de voltar a ser lobo para dar uma lição a essa prostituta!

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

Dizem que o Diabo oferece um óleo cuja untura transforma um homem em lobo. Há outras causas, porém, segundo dizem, para um indivíduo tornar-se lobo: nascer ao contrário, por exemplo. Ou, se o pai foi lobo, ele pode ter dorso humano, mas pernas e sexo lupinos. E coração idem.

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

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

Estamos no meio do inverno, e o pintarroxo, o amigo do homem, está cantando pousado na pá do jardineiro. É a pior época do ano para os lobos, mas essa menina de espírito indômito insiste em atravessar o bosque. Tem certeza de que as feras não lhe irão fazer mal, embora, bastante avisada, ponha uma faca no cesto que a mãe encheu de queijos. Leva também uma garrafa de licor forte, de amoras silvestres; um prato com bolos de aveia feitos no fogão de pedra; um ou dois potes de doce. A menina de cabelos de palha vai levar esses deliciosos acepipes a uma avó solitária e tão velha, que o peso dos anos a está a levar para a morte. A vovozinha vive a duas horas de funesto caminho pelos bosques invernosos; a criança embrulha-se no espesso xale, puxa-o por cima da cabeça. Calça os tamancos de madeiras; está vestida e pronta, e é véspera de Natal. A maligna porta do solstício gira nos gonzos, mas ela sempre foi por demais amada para sentir medo.

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

Ela está de pé e move-se dentro do pentáculo invisível de sua própria virgindade. É um ovo intacto; um vaso selado; tem dentro o espaço mágico cuja a entrada esta fechada

por uma válvula de membrana; é um sistema fechado; não sabe arrepiar-se. Tem a faca e não tem medo de nada.

O pai poderia tê-la proibido, se estivesse em casa, mas está na floresta, apanhando lenha, e a mãe não pode dizer não.

A floresta fechou-se sobre ela como um par de mandíbulas.

Há sempre algo para ver na floresta, mesmo no pino do inverno – as maranhas dos pássaros, que sucumbiram à letargia da estação, amontoados nos ramos frágeis e demasiados perdidos para cantar; os arrebiques brilhantes dos fungos de invernosos e pustulentos troncos de árvores; as pegadas cuneiformes de coelhos e de veados, as pistas sem forma espinha de arenque dos pássaros, uma lebre magra como fatia de bacon atravessando o caminho, onde a luz tênue do sol matiza os vermelhados matagais das samambaias do ano passado.

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

Estavam em breve a rir e brincar como velhos amigos. Quando ele ofereceu para levar-lhe o cesto, ela concordou, embora a faca estivesse aí, porque o rapaz disse que a espingarda os protegeria. Ao escurecer o dia, recomeçou a neve; ela sentiu os primeiros flocos pousarem-lhe nas pestanas, mas a essa altura só faltavam uns oitocentos metros de caminhada para uma lareira, um chá quente e boas-vindas, calorosas, por certo, tanto para o intrépido caçador como para ela própria.

O rapaz tinha no bolso um objeto extraordinário – uma bússola. Ela olhou para pequenina face redonda de vidro na palma da mão dele e com vago espanto observou a trêmula agulha. Ele assegurou-lhe que a bússola o tinha guiado sem erro pelos bosques em sua expedição de caça, porque a agulha lhe mostrava com perfeita exatidão onde ficava o norte. Ela não acreditou; sabia que ou não saía nunca do caminho quando atravessava o

bosque ou se perdia imediatamente. Ele riu de novo; gotinhas de saliva brilhantes colavam-se-lhe aos dentes. Disse que, se saísse do caminho e penetrasse agora na floresta que os rodeava, chegaria à casa da avó um bom quarto de horas antes dela, descobrindo o caminho pelo matagal com a bússola, enquanto ela se arrastaria ao longo do caminho enorme e cheio de curvas.

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

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

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

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

– Um beijo

Lugares-comuns de uma rústica sedução; ela baixou os olhos e corou.

Ele foi pelo matagal e levou-lhe o cesto, mas ela esqueceu-se de ter medo dos animais, conquanto a Lua se estivesse levantando, porque queria demorar no caminho para ter certeza de que o lindo rapaz ganharia a aposta.

A casa da avó ficava isolada, já fora da aldeia. A neve, que recomeçara, soprava em redemoinhos na horta, e o jovem caminhou delicadamente pela vereda coberta de neve até a porta como se relutasse a molhar os pés, balançando o molho de caça e o cesto da moça e cantarolando baixinho pra si próprio.

Há um leve traço de sangue no queixo; esteve comendo as presas.

Bateu à porta como nó nos dedos.

Idosa e frágil, três quartos da vovozinha estão dominados pelo falecimento que a dor nos ossos lhe prometem, e ela esta quase pronta para render-se inteiramente. Há uma hora, um rapaz veio da aldeia para lhe preparar a lareira para a noite, e a cozinha crepita com a ativa luz do fogo. Tem por companhia a Bíblia, é uma velha devota. Está recostada em vários travesseiros na cama – que é engastada na parede à boa maneira camponesa – e embrulhada na colcha de retalhos que fez antes de casar, há mais anos que aqueles que lhe importa recordar. Dois spaniels de louça com manchas acastanhadas no dorso e nariz preto ladeiam, sentados, a lareira. Na entrada há um tapete de cor viva feito de retalhos. O relógio de pé marca o tempo, que passa.

Mantemos os lobos lá fora para vivermos tranqüilos.

Bateu à porta com os nós dos dedos peludos.

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

– Levante a aldraba e entre, querida.

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

O focinho de fera é aguçado como faca; deixei em cima da mesa o fardo dourado de faisões já trincados e também o cestinho da sua querida menina. Oh, meu Deus, o que foi que você fez a ela?

Fora como seu disfarce, o casaco cor de folhas da floresta, o chapéu com uma pena enfiada na fita; o cabelo baço desce-lhe pela camisa branca, e ela vê-lhe os andarilhos piolhos. As toras na lareiras mexem-se e assobiam; a noite e a floresta entraram na cozinha com as trevas entrelaçadas nos cabelos.

Ele tira a camisa. A pele tem a cor e a textura do pergaminho. Uma linha de pêlo áspero corre-lhe barriga abaixo, os mamilos estão maduros como fruta venenosa, mas ele está tão magro que se lhe podia contar as costelas por baixo da pele se ele desse tempo para isso. Ele despe as calças, e ela vê como são peludas as pernas. O sexo enorme. Oh! Enorme.

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

O lobo é o carnívoro personificado.

Quando acabou com ela, lambeu a beijada e vestiu-se rapidamente, até ficar exatamente como estava quando entrou pela porta. Queimou o cabelo, que não se podia comer, na lareira, embrulhou os ossos num guardanapo e escondeu-o debaixo da cama, numa gaveta de madeira em que encontrou um jogo de lençóis limpos. Cuidadosamente os pôs na cama em lugar dos sujos, que aparecem nos contos de terror, e enfiou estes no cesto de roupa suja. Ajeitou os travesseiros e sacudiu a colcha de retalhos, apanhou a Bíblia do chão, fechou-a e colocou-a em cima da mesa. Estava tudo tal como estava antes, exceto a avó, que tinha desaparecido. As toras contorciam-se na grade da lareira, o relógio marcava os segundos, e o jovem estava sentado, paciente, enganadoramente, ao lado da cama com a touca de dormir da vovozinha.

Toc-toc-toc.

– Quem é? – diz ele no velho falsete da vovozinha.

– A sua neta.

E foi assim que ela entrou, trazendo muita neve, que se desfez em lágrimas nos mosaicos do chão, e talvez ela estivesse um pouco desapontada por ver apenas a avó sentada ao lado de lareira. A essa altura, porém, ele atirou fora a colcha e saltou para porta, encostando-se-lhe de tal modo que ela não podia virar-se e sair.

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

– Que olhos grandes você tem! – São para te ver melhor!

Não havia vestígios da velha senão um tufo de cabelos brancos que se tinha agarrado à casca de um tronco que não tinha ardido. Ao reparar nisso, a menina apercebeu-se de que corria perigo, de que a morte se avizinhava.

– Onde está minha avó?

– Aqui não há mais ninguém, só nós dois, meu amor.

Elevou-se então ao redor deles um imenso uivo, perto, muito perto, na horta, o uivo de uma multidão de lobos; ela sabia que os piores lobos são peludos na parte de baixo e teve um arrepio apesar do xale encarnado, que ela aconchegou-se mais a si como se pudesse proteger, embora fosse tão vermelho como o sangue que teria de derramar.

– Quem é que nos veio cantar canção de Natal? – perguntou-lhe ela.

– Aqueles são as vozes dos meus irmãos, querida; amo a companhia dos lobos; olhe pela janela e verá.

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

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

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

– Que é que eu vou fazer como o xale?

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

Ela dobrou o xale e atirou-o para a chama, que o consumiu instantaneamente. Tirou a blusa pela cabeça os seios pequeninos brilharam como se a neve tivesse invadido o quarto.

– Que é que vou fazer com a blusa?

– Para o fogo com ela também, meu brinquedo.

– A musselina fina esvoaçou chaminé a acima como um pássaro mágico, e eis que tira a saia, as meias de lã, os sapatos, e também vão parar no fogo e desaparecer para sempre. A luz do fogo brilhava através da orla de sua pele; estava agora vestida apenas com o tegumento intacto da carne. Deslumbramento nu, penteou o cabelo com os dedos; cabelo que parecia tão branco como a neve lá fora. Foi então ter com o homem de olhos vermelhos em cuja juba desgrenhada se viam piolhos; ficou na ponta do pés e desabotoou-lhe o colarinho da camisa.

– Que braços grandes você tem!

– São para abraçá-la melhor!

Todos os lobos do mundo uivaram, lá fora. Uma canção nupcial quando ela de livre vontade lhe deu o beijo devido.

– Que dentes grande você tem!

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

– São para te comer melhor!

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

Carnívoro personificado, só a carne imaculada o acalma.

Ela colocar-lhe-á no regaço a terrível cabeça, e tirar-lhe-á piolhos dentro da boca e come-los-á, obedecendo-lhes as ordens, numa selvagem cerimônia de casamento.

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

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

Tudo silencioso, tudo imóvel.

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

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

4.2. O Quarto de Barba Azul

O QUARTO DO BARBA AZUL

Lembro que aquela noite eu estava deitada, acordada, no vagão-leito, imersa num suave e delicioso êxtase de excitação, com a face em brasa comprimida na impecável fronha do travesseiro e o bater do coração a imitar o bater dos grandes pistões que incessantemente impeliam o trem que me afastava de Paris, da mocidade, da quietude branca e fechada do apartamento de minha mãe, em direção ao país inimaginável do casamento.

E lembro que pensei, cheia de ternura, que nesse mesmo momento minha mãe deveria estar movendo-se lentamente no quarto estreito que eu tinha deixado para sempre, dobrando e guardando todas as minhas pequenas relíquias, a roupa desarrumada de que eu não voltaria a precisar, as partituras que não tinham cabido nas malas, os programas de concertos que tinha deixado para trás; estaria demorando-se sobre uma fita rasgada e uma fotografia esmaecida com os sentimentos, meio alegres, meio tristes, de uma mulher no dia do casamento da filha. E em meio ao triunfo do casamento senti uma dor de perda, como se, no momento em que ele me colocou o anel no dedo, eu tivesse deixado de ser filha dela para me tornar esposa dele.

Você tem certeza, perguntara-me ela ao me entregarem a gigantesca caixa com o vestido de casamento que ele me comprara, embrulhado em papel de seda com fitas vermelhas como se fosse presente de Natal de frutas cristalizadas, tem certeza de que o ama? Havia também um vestido para ela, de seda preta, com aquele brilho monótono e brilhante de óleo sobre água, melhor que tudo quanto usara desde a mocidade aventureira na Indochina, filha do rico dono de plantação de chá. Minha indomável mãe, de feições aquilinas – que outra aluna do Conservatório podia orgulhar-se de a mãe ter dominado um grupo de piratas chineses, cuidado de uma aldeia durante certa epidemia, matado, ela própria, um tigre que estava devorando um homem, e tudo isso antes de ter a minha idade?

– Tem certeza de que o ama?

– Tenho certeza de que quero casar-me com ele – respondi.

E mais não disse. Ela suspirou, como se fosse com relutância que seria finalmente capaz de expulsar o espectro da pobreza do seu lugar habitual à nossa parca mesa. Porque por amor minha mãe havia, alegre e escandalosamente, e como em desafio, perdido tudo o

que tinha – seu galante soldado nunca mais voltara das guerras, e com isso deixara à mulher e à filha um legado de lágrimas que nunca secariam, uma caixa de charutos cheia de medalhas e o revólver que minha mãe, que se tinha tornado magnificamente excêntrica com a miséria, mantinha sempre na bolsa, para o caso – como eu brincava com ela – de ser surpreendida no caminho até a mercearia.

De vez em quando uma explosão de luzes salpicava as cortinas corridas, como se a companhia ferroviária tivesse iluminado em homenagem à noiva todas as estações por onde passávamos. A camisola de cetim acabara de ser tirada do embrulho; tinha deslizado sobre os seios pontiagudos e pelos ombros de moça, flexível como veste de água espessa, e agora jocosamente me acariciava, infame, insinuante, metendo-se entre as pernas sempre que me mexia, inquieta, no leito estreito. O beijo dele, esse beijo que tinha língua, dentes e vestígio de barba, sugerira-me, embora com a mesma sensação estranha que me causava a camisola que ele me dera, a noite de núpcias, que seria voluptuosamente adiada até estarmos na sua grande e ancestral cama, na fimbria do mar, dentro de torre ainda mantida além da minha imaginação... esse lugar mágico, o castelo encantado com paredes de espuma, essa casa lendária em que ele nascera. A casa à qual um dia eu seria capaz de dar um herdeiro. O nosso destino, o meu destino.

Por sobre o rugido sincopado do trem eu podia ouvir-lhe a respiração regular e calma. Só uma porta me separava de meu marido, e ela mantinha-se aberta. Se me soerguesse no cotovelo, seria capaz de ver-lhe a forma escura e leonina da cabeça. Minhas narinas captavam uma lufada do opulento e masculino cheiro de couro e especiarias que sempre o acompanhava. Por vezes, durante o namoro, esse fora o único sinal de que ele tinha entrado na sala de estar de minha mãe, porque, embora fosse grande, se movia muito suavemente, como se tivesse as solas forradas de veludo e seus passos transformassem o tapete em neve.

Ele gostava de surpreender-me no meu solipsismo, ao piano. Pedia, então, que não o anunciassem; em seguida abria silenciosamente a porta e esgueirava-se por trás de mim com um ramo de flores de estufa ou uma caixa de bombons, punha a prenda em cima das teclas e tapava-me os olhos com as mãos enquanto eu me perdia num prelúdio de Debussy. Aquele perfume de couro e especiarias, porém, traía-o sempre; após o primeiro choque, via-me sempre forçada a fingir surpresa, para que ele não ficasse desapontado.

Era mais velho que eu. Era muito mais velho que eu: tinha veios de pura prata na juba escura. Mas seu rosto, estranho, pesado, quase de cera, não estava marcado pela experiência. Ou antes, parecia que a experiência o tornara de todo liso, como pedra na praia cujas rugosidades sofrem a erosão de sucessivas marés. E por vezes esse rosto, imóvel, quando me ouvia tocar, com as pesadas pálpebras dobradas sobre olhos que sempre me perturbaram pela total ausência de luz, parecia-me máscara, como se o verdadeiro rosto, o rosto que refletia de fato toda a vida que tivera no mundo antes de me conhecer, antes até de eu ter nascido, estivesse por trás da máscara. Ou em outro lugar qualquer. Como se ele tivesse posto de lado o rosto com que vivera por tanto tempo, para oferecer-me a juventude de um rosto não-marcado pelos anos.

Talvez em outra parte fosse capaz de vê-lo verdadeiramente. Alhures. Mas onde?

Quem sabe no castelo para onde agora o trem nos levava, o castelo maravilhoso onde ele nascera.

Mesmo quando me perguntou se queria casar-me com ele e eu respondi “Sim”, não perdeu o ar carnosos e pesado. Sei que é curioso apontar semelhanças entre um homem e uma flor, mas ele às vezes parece um lírio. Sim, lírio. Possuído dessa estranha e sinistra calma de vegetal sensível, como um lírio de funeral, de cabeça de naja e pétalas brancas, que se curva a partir da polpa, que ao tato parece tão densa e áspera como pergaminho. Quando eu disse que aceitava o pedido de casamento, nem um só músculo de seu rosto se moveu, mas ele deu um suspiro longo e enfático. Pensei: “Oh! como deve desejar-me!” E foi como se o imponderável peso do seu desejo fosse uma força que eu não conseguia vencer, não por sua violência, mas por sua própria gravidade.

Tinha já o anel em estojo de couro guarnecido de veludo vermelho, uma opala de fogo do tamanho do ovo de pomba incrustado em complicado círculo de ouro escuro e antigo. A minha velha ama, que ainda vivia conosco, olhou de soslaio para o anel: “As opalas auguram má sorte”, disse ela. Mas essa opala fora anel da mãe dele e da avó, e da mãe da avó, dada a antepassado por Catarina de Médicis... todas as noivas que entravam no castelo usavam o anel, desde tempos imemoriais. “E será que ele o ofereceu às esposas anteriores e depois retomou?”, perguntou a velha rudemente; ela era muito esnobe. Escondera a incrédula alegria pelo meu golpe matrimonial – a sua pequenina marquesa – atrás da fachada de críticas. Mas agora me atingia. Estremeci e virei-lhe as costas,

aborrecida. Eu não queria lembrar que ele amara outras mulheres, embora essa idéia me alfinetasse muitas vezes na débil autoconfiança das horas mortas.

Tinha 17 anos e não sabia nada do mundo; o meu marquês fora casado, mais de uma vez, e eu sentia-me algo confusa: Por que, depois de todas as outras, me escolhera? De fato, não estaria ainda de luto pela última mulher? Ts, ts, resmungava a velha ama. E até minha mãe tivera certa relutância ao ver a filha cortejada por homem que enviudara fazia tão pouco tempo. Uma condessa romena, senhora de alta estirpe. Morta apenas três meses antes de ele conhecer-me, morta em acidente de barco, em casa, na Bretanha. Não tinham encontrado o corpo, mas rebusquei nas revistas antigas que a velha ama guardava numa mala debaixo da cama e consegui encontrar uma fotografia dela. O focinho pontudo de macaco atrevido, esperto e bonito, de encanto forte, bizarro, algo sombrio, mas brilhante, selvagem mas mundano, cujo habitat natural deve ter sido um luxuoso interior de floresta de decorador, cheia de palmeiras envasadas e periquitos barulhentos e domesticados.

Antes disso? O rosto *dela* é propriedade pública; todos a pintaram, mas foi a gravura de Redon que mais gostei: *A estrela da tarde passeando na orla da noite*. Ao ver-lhe a graça enigmática, esquelética, ninguém poderia imaginar que tivesse trabalhado em cafés de Montmartre até Puvis de Chavannes expor-lhe os seios pequenos e as coxas longas em suas telas. E no entanto fora vítima do absinto, ou pelo menos é o que dizem.

A primeira de todas as suas mulheres? Uma diva magnífica; ouvira-a cantar Isolda, criança ainda com o precioso talento musical que eu tinha levada à ópera como presente de aniversário. A minha primeira ópera; ouvira-a cantar Isolda. Com que paixão ardente ela se consumia no palco! De modo tal, que se adivinharia que morreria jovem! Ficamos a meio caminho do céu, entre deuses mas ainda assim ela quase me ofuscou. Meu pai, ainda vivo (oh! foi há tanto tempo!), segurou-me a mãozinha pegajosa para me consolar, no último ato, mas eu não ouvia senão a glória da voz dela.

Três vezes casado no breve espaço da minha vida com três graças diferentes, convidava-me agora, como para demonstrar o ecletismo do seu gosto, a juntar-me a essa galeria de mulheres bonitas, eu, filha de pobre viúva, eu, de cabelos cor de rato que ainda tinham as marcas das tranças que deixara de usar tão pouco tempo antes, eu, de cadeiras ossudas e nervosos dedos de pianista.

Era rico como um Crespo. Na noite anterior ao dia do casamento – algo simples, na *mairie*, porque a condessa falecera muito recentemente –, levou a minha mãe e a mim para

assistir a *Tristão e Isolda*. Curiosa coincidência. E meu coração dilatou-se e doeu tanto durante a *Liebestod*, que julguei estar mesmo apaixonada por ele. Sim, pensei. De braço dado com ele, todos os olhos se voltavam para mim. A multidão que murmurava no *foyer* afastava-se como o mar Vermelho para deixar-nos passar. Minha pele arrepiava-se quando ele me tocava.

Como mudara minha vida desde que ouvira pela primeira vez esses acordes voluptuosos, carregados de paixão mortal! Estávamos agora sentados num camarote, em grandes cadeiras de veludo vermelho, e um laçao ajanotado e de peruca trouxe-nos no intervalo taças de prata com champanhe gelado. A espuma subiu e molhou-me as mãos; pensei: “Minha taça transbordou.” E estava usando um vestido Poiret. Ele insistira com mamãe, que se mostrara relutante, em comprar-me o enxoval: como eu iria para ele se não fosse assim? Roupa íntima passajada, guarda-chuva desbotado, saias de sarja e meias grossas. Para a ópera, portanto, cobri-me de sinuoso vestido de musselina branca amarrado por fita de seda abaixo dos seios. E todos olhavam para mim. E para o presente de casamento que ele me dera.

O presente de casamento, preso ao pescoço. Uma gargantilha de rubis de uns três centímetros de largura, como um corte extraordinariamente precioso na garganta.

Após o Terror, nos primeiros dias do Diretório, os aristocratas que haviam escapado à guilhotina adquiriram a irônica mania de amarrar uma fita vermelha em volta do pescoço, precisamente no lugar em que a lâmina o deveria ter cortado, fita vermelha em memória de uma incisão. E a avó dele, influenciada por tal idéia, mandara fazer a fita de rubis; que gesto de luxuoso desafio! A noite na ópera vem-me ainda hoje a lembrança, mesmo agora... o vestido branco; a frágil criança dentro dele; e as ofuscantes jóias vermelhas em redor do pescoço, vivas como sangue arterial.

Vi-o observar-me nos espelhos dourados com o olhar aprovador de perito que inspeciona carne de cavalo, ou de dona de casa no mercado examinando o corte da carne no cepo. Nunca tinha visto ou, antes, nunca lhe tinha reparado esse olhar, de puro apetite carnal; e isso era estranhamente aumentado pelo monóculo que ele usava no olho esquerdo. Quando o vi olhar para mim com volúpia, baixei os olhos, mas, ao desviar o olhar, vi-me no espelho. E vi-me, repentinamente, como ele me via, com o rosto pálido e os músculos do pescoço salientes como arame fino. Vi como o colar cruel me caía bem. E pela primeira vez

em minha inocente e recatada vida senti em mim tal potencial para a devassidão, que tive dificuldade de respirar.

No dia seguinte estávamos casados.

O trem diminuiu a marcha, tremeu ao deter-se. Luzes; ruídos de metal; uma voz que dizia o nome de estação desconhecida, onde-nunca-mais-tornaria-a-estar; o silêncio da noite; o ritmo da respiração dele, como a dizer-me que eu teria de dormir a seu lado pelo resto da vida. Eu não conseguia dormir. Sentei-me na cama furtivamente, levantei um pouco a cortina e, aproximando-me da janela fria, que se embaçou com o calor da respiração, olhei para fora, para a plataforma escura, na direção de retângulos de luz doméstica que prometiam calor, companhia, um jantar de salsichas chiando na frigideira para o chefe da estação, os filhos aconchegados e adormecidos na cama, em casa de tijolo com persianas pintadas... toda a parafernália do mundo do dia-a-dia, do qual, com o esplêndido casamento, me havia exilado.

Para o casamento, para o desterro; sentia, sabia-o muito bem – a partir de então eu estaria sempre solitária. Isso, entretanto, já era parte do peso familiar da opala que cintilava como bola de cristal; cintilava tanto, que eu não era capaz de desviar dela o olhar quando tocava piano. O anel, a sangrenta ligadura de rubis, o guarda-roupa cheio de peças de Poiret e Worth, seu cheiro de couro da Rússia – tudo isso conspirara de tal maneira para seduzir-me, que eu não podia dizer que sentisse o mais leve sinal de saudade do mundo de *tartines* e mães que agora se afastava de mim como puxado por barbante, qual brinquedo de criança, quando o trem recomeçou a resfolegar como em deleitosa antecipação da lonjura a que me levava.

Os primeiros raios cinzentos da madrugada cruzavam agora o céu, e sinistro crepúsculo infiltrava-se no vagão. Não notei alteração na respiração dele, mas os sentidos, excitados e intensificados, denunciaram que estava acordado e olhava fixamente para mim. Senti certa tensão na boca do estômago por ser assim observada em meio a absoluto silêncio. Riscou um fósforo. Estava acendendo um *Romeo y Julieta* da grossura de um braço de bebê.

– Breve – disse ele com a voz ressoante, que parecia dobre de sino, e tive violento presságio de horror, que durou apenas o tempo em que o fósforo permaneceu aceso e pude ver-lhe o rosto largo e branco como a pairar, sem corpo, sobre os lençóis, iluminado por baixo como grotesca máscara carnavalesca. A chama apagou-se, e o charuto flamejou, e

encheu o compartimento da fragrância que eu conhecia, e fez-me lembrar papai, em como ele me abraçava em meio à fumaça abafada e quente de um *havana*, quando eu era criança, antes de beijar-me, e de deixar-me, e de morrer.

Assim que meu marido me ergueu do alto degrau do trem e me pôs no chão, senti o cheiro da maresia. Era novembro; as árvores, atrofiadas pelos vendavais do Atlântico, estavam nuas, e na solitária estação só havia o motorista dele, de polainas de pele; esperava-nos, submisso, ao lado do carro preto e lustroso. Fazia frio; aconcheguei as peles, uma estola branca e preta, de largas tiras de arminho e marta de cuja gola minha cabeça se erguia como cálice de flor silvestre. (Juro que não era vaidosa antes de conhecê-lo.) Soou um apito; o trem recomeçou com esforço a marcha e deixou-nos na paragem solitária, onde só ele e eu descêramos. Oh! que maravilha! – toda essa força de ferro e vapor tinha parado apenas para atender à conveniência dele. O homem mais rico da França.

– *Madame!*

O motorista olhou para mim: estaria comparando-me, odiosamente, com a condessa, o modelo do artista, a cantora de ópera? Escondi-me atrás das peles como se fossem escudos macios. Meu marido gostava de que eu usasse a opala por cima da luva de criança, truque teatral e vistoso; mas, quando olhou para o brilho em lenta ebulição, o irônico motorista sorriu, como se esta fosse a prova cabal de que eu era a mulher do seu senhor. E seguimos em direção à aurora, que se estendia e agora, num buquê invernal, estriava metade do céu de cor-de-rosa, de laranja, de lírios tigrinos, como se meu marido tivesse encomendado um céu à florista. O dia abriu-se à minha volta como sonho cheio de frescor.

Mar; areia; um céu que se desvanece no mar – paisagem com toda a harmonia deliquêsciente de Debussy, dos estudos que eu tocava para ele, das fantasias que estivera bordando toda uma tarde no salão da princesa onde o vira pela primeira vez, eu, a órfã, entre xícaras de chá e bolinhos, contratada por caridade para lhe oferecer música ambiente.

E ah! o castelo dele! A solidão fantasmagórica do local; os torreões de azul enevoado, o pátio, o portão cravejado, o castelo, que ficava no seio do mar, com aves marinhas piando pelos sótãos, as janelas abertas para o verde e para o púrpura, deslocamentos evanescentes do oceano, separado da terra pela maré durante metade do dia... esse castelo, um lar que não ficava em terra nem na água, lugar misterioso e anfíbio, e se contrapunha à materialidade tanto da terra como das ondas – com a melancolia de uma

sereia, que, empoleirada na rocha, espera sem fim o amante que a afogou muito longe dali, há muito tempo. Que lugar solitário, triste este, gerado pelo mar!

A maré estava baixa; bem de manhãzinha a estrada se elevava do mar. Quando o carro virou para seguir pelas pedras molhadas entre as margens baixas da água, ele procurou-me a mão que tinha o anel pesado e mágico, apertou os dedos, beijou a palma com extraordinária ternura. O rosto estava como eu sempre o vira, calmo como um lago com a superfície congelada; mas os lábios, que sempre me haviam parecido tão estranhamente vermelhos e nus entre as franjas negras da barba, estavam agora um tanto curvados. Sorriu; deu as boas-vindas à esposa que trazia para casa.

Não havia quarto, não havia corredor onde o mar não ressoasse, e todos os tetos, as paredes em que estavam pendurados os antepassados em todo o seu rígido esplendor da hierarquia, alinhados, de olhos escuros e rosto branco, estavam pontilhados pela luz refletida das ondas, sempre em movimento; desse castelo cheio de murmúrios e luzes eu era a castelã, eu, a estudantzinha de música cuja mãe tivera de vender todas as jóias, até o anel de casamento, para pagar o Conservatório.

Assim que entramos, passei pelo teste da minha primeira entrevista com a governanta, que mantinha essa máquina extraordinária, esse transatlântico encastelado e ancorado, numa ordem que corria suavemente sem ter em conta quem quer que estivesse na ponte de comando; como deve ser débil minha autoridade aqui, pensei eu. Ela tinha rosto desagradável, impassível, pálido e brando sob a touca de linho branco impecavelmente engomada, típica da região. Sua saudação, correta mas sem vida, provocou-me arrepio; fantasias, eu ousara superestimar minha posição... ou seja, imaginara ser possível trazer a velha ama, tão querida mas tão incompetente, para o lugar dela. Que erro de cálculo! Ele disse-me que a governanta do castelo fora sua ama-de-leite; estava ligada à família pela mais estreita cumplicidade feudal, “é tão parte da casa como eu, querida”. Os lábios finos da mulher ofertavam-me agora um sorrisinho orgulhoso. Seria minha aliada enquanto eu estivesse aliada a ele. E eu teria de contentar-me com isso.

No castelo, porém, seria fácil encontrar prazer. Da suíte do torreão que ele pusera a meu dispor podia olhar para o tumultuoso Atlântico e imaginar-me Rainha do Mar. Havia um Bechstein para mim na sala de música; na parede, outro presente de casamento – um primitivo quadro flamengo de santa Cecília em seu órgão celestial. Vi-me como eu desejava ser no afetado encanto dessa santa, de faces rechonchudas e macilentas e cabelo

castanho e encaracolado. Entusiasmei-me com a sensibilidade amorosa, que nunca suspeitara haver nele. Levou-me então por linda escada de caracol para meu quarto; antes de desaparecer discretamente, a governanta fê-lo rir com uma bênção lasciva aos recém-casados dita em dialeto bretão. Não a compreendi. E ele, sorrindo, recusou-se a explicá-la a mim.

No quarto deparei com o grande leito matrimonial, que vinha de gerações; era quase do tamanho do quartinho de casa, e tinha gárgulas cravadas nas superfícies de marfim, em laca vermelha folheado a ouro, e cortinas de gaze branca que se enfunavam com a brisa do mar. A nossa cama! E rodeada de numerosos espelhos! Espelhos em todas as paredes, em suntuosas molduras de ouro retorcido, refletindo a maior reunião de lírios brancos que eu já vira na vida. Tinham mandado encher o quarto de lírios, para saudar a noiva, a jovem noiva. A jovem noiva que se tinha transformado na multidão de moças que eu via nos espelhos, moças idênticas, todas de saia e casaco azul-escuros próprios para madame viajar ou para caminhar. Uma serviçal cuidara das peles. Havia serviçais para cuidar de tudo.

– Olhe – disse ele, fazendo gestos para as elegantes moças –, adquiri um harém inteiro!

Percebi que tremia. Respirava com dificuldade. Não era capaz de suportar-lhe o olhar, virava a cabeça, por orgulho, por timidez, e vi uma dúzia de maridos aproximando-se de mim numa dúzia de espelhos e, lenta, metodicamente, com ar zombeteiro, desabotoando-me o casaco e tirando-o dos ombros. Chega! Não; mais! A saia cai, e em seguida a blusa de linho cor de damasco, mais cara que meu vestido de primeira comunhão. O balé das ondas lá fora, sob o sol frio, brilhava no monóculo dele; seus movimentos pareceram-me deliberadamente rudes, vulgares. O sangue afluíu-me de novo ao rosto e aí ficou.

E no entanto eu adivinhara que poderia ser assim, que deveríamos ter um formal desnudar da noiva, um ritual de bordel. A minha vida tinha sido resguardada, mas como é que eu, mesmo no mundo da afetada boêmia em que vivia, poderia não ter ouvido alusões ao *seu* mundo?

Ele despiu-me, *gourmand* que era, como se arrancasse folhas de alcachofra; mas não se imagine ter havido muita delicadeza no ato; esta alcachofra não era nenhum prato especial para quem a iria comer, e ele não tinha muita pressa. Aproximou-se da iguaria com apetite já gasto. E, quando já nada restava senão meu palpitante e escarlata âmago, vi no

espelho a imagem viva de uma gravura de Rops da coleção que ele me mostrara quando o noivado nos permitira ficar sozinhos... a criança de pernas que parecem de pau, nua, apenas de botas e luvas, e com o rosto protegido pelas mãos, como se o rosto fosse o último repositório da modéstia; e o velho devasso de monóculo que a examina, membro após membro. Ele veste um terno feito em Londres; ela, nua, parece costeleta de carneiro. A mais pornográfica de todas as confrontações. E foi assim que meu comprador desembrolhou a pechincha. E tal qual na ópera, quando vira pela primeira vez minha carne nos olhos dele, senti-me horrorizada por estar excitada.

Fechou-me de súbito as pernas, como se livro fossem, e voltei a ver-lhe o raro movimento dos lábios que indicava sorriso.

Ainda não. Mais tarde. A antecipação é a melhor parte do prazer, amorzinho.

E comecei a tremer como cavalo antes da corrida, ainda com uma espécie de medo, porque sentia excitação a um tempo estranho e impessoal de amor e repugnância, excitação que eu não era capaz de sufocar, por sua carne branca e pesada, que tinha muito das braçadas de lírios brancos que enchiam o quarto dentro de grandes jarras de vidro, esses lírios de casa funerária e pesado pólen, o qual nos cobre os dedos como se os tivéssemos metido em açafrão. Os lírios que sempre liguei a ele – brancos. Lírios que nos mancham.

A cena de sibarita terminou abruptamente. Parecia ter negócios para cuidar; as fazendas, as empresas – em plena lua-de-mel?! Mesmo então, disseram os lábios vermelhos, que me beijaram antes de partir e deixar-me sozinha com os sentidos perturbados – a escova de seda úmida da barba; uma sugestão da aguçada ponta da língua. Descontente, envolvi-me num *négligé* de renda antiga para bebericar o leve desjejum de chocolate quente que a criada me trouxera; depois disso, e por tratar-se em de uma segunda natureza, não havia para onde ir senão a sala de música, e logo estava sentada ao piano.

Não obstante, dedilhei apenas uma série de leves dissonâncias, fora do tom... só um pouco fora do tom; embora eu tenha o dom do ouvido absoluto. Não consegui tocar nada melhor. “A maresia é ruim para os pianos; vamos precisar de um afinador se eu quiser continuar com os estudos!” Fechei a tampa do piano com certa fúria de desapontamento; que iria fazer agora, como passaria as longas horas iluminadas pelo mar até meu marido pôr-me na cama?

Tremi só de pensar *nisto*.

A biblioteca parecia ser fonte de seu habitual cheiro de couro russo. Fileira atrás de fileira de volumes encadernados em pele de carneiro, castanhos e azeitonados, com letras douradas na lombada, os in octavo em marroquim de um escarlate brilhante. Um sofá de couro, com botões muito fundos, para a pessoa reclinar-se. Uma estante de música, desenhada com águia de asas abertas, tinha aberta uma edição de *Là-Bas*, de Huysman, saída de uma tipografia particular extremamente requintada; fora encadernado como missal, em latão, com pedras de vidro colorido. Os tapetes, em profundos e pulsantes tons de azul-celeste e vermelho do mais puro sangue do coração, eram de Isfã Bucará. Os lambris escuros brilhavam; ouvia-se a canção de ninar do marulho e de uma lareira de cepos. As chamas brilhavam nas lombadas dentro de uma estante que tinha livros ainda duros e novos. Eliphaz Levy; o nome não me dizia nada. Vi um ou dois títulos: *A iniciação*, *A chave dos mistérios*, *O segredo da caixa de Pandora*, e bocejei. Nada que pudesse atrair uma jovem de 17 anos à espera do primeiro beijo. Teria gostado, acima de tudo, de um romance em papel barato; queria enroscar-me no tapete diante da lareira acesa, perder-me num folhetim, comer viscosos bombons de licor. Se os pedisse, uma criada haveria de trazer-me bombons.

Abri negligentemente, contudo, as portas da estante, só para olhar. E creio que sabia, por uma sensação de formigamento na ponta dos dedos antes mesmo de abrir aquele volume fininho, o que iria encontrar lá dentro. Ao mostrar-me o Rops, que ele tinha acabado de comprar e muito apreciava, não sugeriria ser especialista em tais assuntos? Não obstante, eu não esperava por isto, a moça com lágrimas nas faces como pérolas incrustadas, a vagina, um figo cortado, embaixo os grandes globos das nádegas já quase atingidos pelo látigo, enquanto um homem de máscara negra mexe com a mão livre no pênis, que se curva para cima como a cimitarra na outra mão. A figura tinha uma legenda: “Castigo da curiosidade.” Minha mãe, com toda a precisão de sua excentricidade, dissera-me o que fazem os amantes; eu era inocente, mas não *naïve*. *As aventuras de Eulália no harém do grande Turco* fora impresso, de acordo com o frontispício do livro, em Amsterdã, em 1748, peça rara de colecionador. Teria algum antepassado trazido o livro dessa cidade do Norte? Ou teria meu marido comprado o livro, ele mesmo, numa dessas lojas pequenas e cheias de poeira na Margem Esquerda, onde um velho nos observa através de óculos de três centímetros de espessura porque ousamos olhar a mercadoria que tem... Folhee o livro

antecipando o medo: a mancha estava muito velha. Eis outra gravura: “Imolação das mulheres do sultão.” O que vi no livro era bastante para me fazer perder o fôlego.

Senti a intensificação pungente do cheiro de couro que impregnava a biblioteca; sua sombra abateu-se sobre o massacre.

– A minha freirinha encontrou os livros de oração, não é? – perguntou ele com uma curiosa mistura de troça e alívio; então, ao ver o meu doído e furioso embaraço, riu alto, tirou-me o livro das mãos e atirou-o no sofá. – Quer dizer, então, que as gravuras más assustaram o bebê? O bebê não deve brincar com brinquedos de adulto até aprender a lidar com eles, não é?

Depois me beijou. E dessa vez sem reticências. Beijou-me e pôs a mão, imperiosamente, no meu seio, por baixo da bainha de renda antiga. Tropecei na escada de caracol que levava ao quarto, à cama dourada e entalhada em que ele fora concebido. Eu gaguejava como louca:

– Ainda não almoçamos; e além disso é dia claro...

– Tanto melhor, assim posso vê-la.

Mandou-me pôr a gargantilha, a herança de uma mulher que escapara à guilhotina. Com dedos trêmulos, pus o colar no pescoço; estava frio e enregelou-me. Ele entrelaçou-me o cabelo e levantou-o dos ombros, de modo que pudesse melhor beijar as pregas macias abaixo das orelhas; isso causou-me arrepio. E beijou os rubis chamejantes. Beijou-os antes de me beijar a boca. Extasiado, disse:

– “Das suas vestes retém / Apenas as sonoras jóias.”

Uma dúzia de maridos empalou uma dúzia de noivas, enquanto as gaivotas pipilavam e se balançavam em invisíveis trapézios no ar vazio lá fora.

A insistente campainha do telefone chamou-me à vida. Ele estava deitado ao lado, respirando pesadamente, como se tivesse lutado comigo. No decurso dessa luta unilateral, vira-lhe a mortal serenidade espatifar-se como vaso de porcelana atirado na parede; ouvira-o gritar e blasfemar durante o orgasmo; eu sangrara. E talvez lhe tivesse visto o rosto sem a máscara; talvez não. E no entanto eu ficara muito transtornada com a perda da virgindade.

Recompus-me, estendi o braço para o pequeno armário ao lado da cama que escondia o telefone e atendi. Seu agente de Nova York. Urgente.

Sacudi-o para acordá-lo e virei-me para o lado, envolvendo com os braços meu corpo, exausto. A voz dele zumbiu como enxame de abelhas ao longe. Meu marido, que com tanto amor tinha enchido o quarto de lírios, acabara por deixá-lo com a aparência de câmara-ardente. Esses lírios sonolentos, que balançavam a pesada cabeça espalhando luxúria, insolente incenso, lembravam a carne saciada.

Quando acabou de falar com o agente, voltou-se para mim e acariciou o colar de rubis que me mordía o pescoço, mas dessa vez com tal ternura, que não me retraí e ele me acariciou os seios. Minha querida, meu amorzinho, meu bebê, será que a magoei? Estava tão arrependido, tanta impetuosidade, mas não consegui conter-me; você sabe, eu a amo tanto... e esse seu discurso amoroso provocou-me um dilúvio de lágrimas. Agarrei-me a ele como se apenas quem me causara a dor pudesse consolar-me por esse sofrimento. Começou por dizer-me coisas com uma voz que eu nunca ouvira, voz arrulhando a suave consolação do mar. Mas em seguida me desatou os nós do cabelo, que se enrolara nos botões do seu casaco, beijou-me rapidamente a face e disse que o agente de Nova York lhe telefonara por causa de uns assuntos urgentes e ele tinha de partir assim que a maré baixasse. Deixar o castelo? Sair da França? E ficaria fora cerca de seis semanas, pelo menos.

– Mas é a nossa lua-de-mel!

Um negócio, um golpe de sorte, um lance do acaso que envolvia muitos milhões exigia sua presença, explicou ele. Afastou-se de mim e recolheu-se àquela placidez de boneco de cera, eu não passava de uma mocinha, não compreendia. E golpeou suas palavras à minha vaidade ferida: tive já demasiadas luas-de-mel para achá-las compromissos inadiáveis. Sei perfeitamente que esta garota que comprei por um punhado de pedras coloridas e peles de animais mortos não vai fugir. Mas, depois de telefonar ao agente em Paris para que lhe reservasse uma passagem para os Estados Unidos no dia seguinte – só uma ligaçãozinha, meu amor –, teríamos tempo de jantar juntos.

E tive de me contentar com isso.

Um prato mexicano – faisão com avelãs e chocolate –, salada, queijo branco voluptuoso, sorvete de uva moscatel espumante, Aspi. Um brinde de Krug explodiu festivamente. E a seguir café forte, amargo, em xicarazinhas preciosas, tão bonitas que superavam em beleza os pássaros que as decoravam. Eu bebi Cointreau, ele tomou conhaque na biblioteca, com os cortinados de veludo vermelho cerrados para a noite, e fez-me sentar no colo numa poltrona perto da lareira chamejante. Ordenara-me que pusesse o

casto vestidinho Poiret de musselina branca; parecia gostar especialmente dele, podiam-se ver os seios através do tecido muito fino, disse ele, como se fossem pequenas rolas brancas e macias, com um olhinho cor-de-rosa bem aberto. Mas não me deixou tirar o colar de rubis, embora me estivesse causando grande desconforto, nem enlaçar o cabelo caído, sinal de uma virgindade tão recentemente perdida que ainda permanecia como presença ferida no meio de nós. Entrelaçou os dedos em meu cabelo até eu me contrair de dor; reclamei, lembro vagamente.

– A criada já deve ter trocado as roupas de cama – ele anunciou. – Não penduramos na janela os lençóis ensangüentados para que toda a Bretanha soubesse que você era virgem, porque isso já não se faz nestes tempos civilizados. Mas devo dizer que teria sido a primeira vez em meus vários casamentos que poderia ostentar tal bandeira.

Percebi então, com um choque de surpresa, que provavelmente fora a minha inocência que o cativara – a música silenciosa, da minha inconsciência, como *La Terrasse dès audiences au clair de lune*, que se tocasse ao piano em notas de éter. É de lembrar como me sentia mal naquele ambiente luxuoso, como se sentira mal meu companheiro musical durante todo o tempo do meu namoro com esse sátiro grave que agora gentilmente me martirizava o cabelo. Saber que minha inocência lhe causava certo prazer dava-me alento. Coragem! Farei por ser a senhora de finas maneiras que está em minha vocação ser, ainda que pelas virtudes erradas.

Então, lenta mas jocosamente, como se estivesse dando a uma criança um grande presente, tirou um molho de chaves do bolso interno do casaco – chaves e mais chaves, uma, disse ele, para cada fechadura de casa. Chaves de todos os gêneros – enormes, antigas, de ferro preto; outras, delgadas, delicadas, quase barrocas; chaves Yale, finas como *wafer*, para cofres e caixas. E durante sua ausência era eu quem teria de guardá-las todas.

Olhei circunspecta para o pesado molho. Até então não pensara uma só vez nos aspectos práticos do casamento com uma grande casa, uma grande fortuna, um homem importante, cujo molho de chaves era tão volumoso como o de um carcereiro. Havia as chaves arcaicas e toscas dos porões, porque havia muitos porões, embora os tivessem transformado em adegas; garrafas poeirentas habitavam prateleiras em todos esses velhos buracos de dor sobre os quais tinham construído o castelo. Estas são as chaves das cozinhas, esta é a chave da galeria, uma sala de tesouros cheia de cinco séculos de ávidos colecionadores – oh! ele antevia que eu iria passar nela horas a fio...

Ele desenvolvera um certo gosto pelo simbolismo, disse-me com esgar de avidez. Havia um grande retrato, da primeira mulher, pintado por Moreau, a famosa *Vítima sacrificial*, com a marca das correntes, que pareciam de seda na pele diáfana. Eu sabia a história da pintura desse quadro? Que, ao tirar a roupa para que ele a visse pela primeira vez, ela, longe de seu bar de Montmartre, se cobrira involuntariamente de rubor que lhe avermelhara os seios, os ombros, os braços, todo o corpo?

Teria ele pensado nessa história, nessa amada jovem, ao despir-me pela primeira vez?... Ensor, o grande Ensor, com sua tela monolítica: *As virgens loucas*. Dois ou três Gauguins da maturidade; o favorito era o quadro da moça cor de café em êxtase na casa deserta, o que se chamava *Vemos da noite, para a noite voltaremos*. E, além das coisas que ele próprio juntara à coleção, a maravilhosa herança de Watteaus, Poussins e alguns Fragonards muito especiais, encomendados por um antepassado dissoluto que, diziam, posara para o mestre junto com as duas filhas... Interrompeu de repente o inventário de tesouros.

– Esse seu rostinho branco, *chérie* – disse ele, como se o visse pela primeira vez. – Essa sua carinha branca, magra, com uma promessa de deboche que só um especialista seria capaz de detectar.

Uma tora caiu na lareira, causando uma chuva de faíscas; a opala no dedo brilhou numa chama verde. Senti-me tonta, como à beira do precipício; tive medo, não tanto dele, da sua presença monstruosa, pesada, como se ao nascer lhe tivessem dado o dom de uma gravidade maior que a de todos nós, presença que, mesmo quando eu me sentia mais apaixonada por ele, mesmo quando ela me oprimia sutilmente... Não, eu não tinha medo dele; mas de mim. Eu mal me reconhecia na descrição que ele fazia de mim, renascida que estava em formas que não eram familiares, e no entanto não haveria nela um quê de verdade brutal? E à luz vermelha do fogo cortei outra vez, sem que ele notasse, ao pensar que ele podia ter-me escolhido porque na minha inocência sentiu haver raro talento para a corrupção.

– Esta é a chave do armário da louça... Não ria, querida; nele se encontra um resgate de rei em Sévres e de rainha em Limoges. E a chave do quarto trancado onde se guardam cinco gerações de prata.

Chaves, chaves e mais chaves. Confiava-me a chave do escritório, embora eu não passasse de uma criancinha; e as chaves dos cofres onde guardava as jóias, que eu usaria,

prometeu-me, quando voltássemos a Paris. Que jóias! Ora, eu poderia trocar de brincos e anéis três vezes ao dia, como a imperatriz Josefina costumava mudar de roupa íntima. Ele duvidou na voz rascante e grave que fazia as vezes de gargalhadas eu estar igualmente interessada nos certificados de ações, embora fossem, por certo, infinitamente mais valiosos.

Para além de nossa privacidade, que o fogo iluminava, eu ouvia a maré recuar dos seixos da praia; estava quase na hora de partir. Só lhe faltava falar de uma chave, e ele hesitou um pouco; por um instante pensei que a fosse separar para pôr no bolso e levar.

– Que chave é *essa*? – perguntei, uma vez que a troça que tinha feito de mim me imbuíra de certa ousadia. – A chave do seu coração! Dê-me!

Com ar atormentador, ele balançou a chave diante dos meus olhos e fora do alcance dos dedos, que se esforçavam para pegá-la; seus lábios nus e vermelhos rasgaram-se longitudinalmente, num sorriso.

– Oh! – disse ele. – Não é a chave do meu coração. É antes a chave do meu inferno.

Deixou-a na argola e a sacudiu de tal modo que soou como música, como se fosse um carrilhão. Em seguida me atirou o molho de chaves no regaço. Senti o frio do metal gelar-me as coxas através da saia de musselina. Curvou-se sobre mim para deixar na testa um beijo que a barba mascarou.

– Os homens guardam de suas mulheres pelos menos um segredo – disse ele. – Prometa-me uma coisa, minha pianista de rosto leitoso: de todas estas chaves só não usará a pequena que lhe mostrei. Brinque com tudo o que encontrar, jóias, pratas; faça barquinhos de papel com os certificados de ações, se quiser, e mande-os pelos mares atrás de mim. Tudo isto é seu, tudo lhe está aberto, exceto a fechadura que esta chave é capaz de abrir. Trata-se apenas da chave de um quartinho na base da torre ocidental, atrás da destilaria, no fundo de um corredorzinho escuro cheio de horríveis teias de aranha que lhe ficariam grudadas no cabelo e a assustariam se você se aventurasse a ir lá. Ah! e iria achar o quartinho muito sem graça! Mas tem de me prometer, se me ama de verdade, manter-se afastada dele. É apenas um estúdio privado, um esconderijo, uma “caverna”, como dizem os ingleses, para onde posso ir às vezes, nas ocasiões pouco freqüentes, mas inevitáveis, em que o jugo do casamento parece pesar demasiado sobre os ombros. Posso ir para lá, entende? e saborear o raro prazer de imaginar-me sem esposa.

Havia no pátio uma pálida luz de estrelas quando, envolta em peles, o vi dirigir-se para o carro.

Avisou-me por último que telefonara ao continente e contratara um afinador de pianos; o homem chegaria no dia seguinte para trabalhar no castelo. Ele estreitou-me ao peito de vicunha, uma só vez, e em seguida partiu.

Eu passara a tarde cochilando e agora não conseguia dormir. Virando-me de um lado para outro, fiquei deitada no leito ancestral até o alvorecer, que roubou a cor dos doze espelhos, até então iridescentes com o refluxo do mar. O perfume dos lírios obliterava-me os sentidos. Quando pensava que a partir de então iria compartilhar os lençóis com um homem cuja pele, como a dele ou a dos sapos, continha uma sugestão viscosa e úmida, sentia vaga desolação por haver despertado dentro de mim, agora, que já estava sarada a ferida de mulher, certo anseio repugnante por suas carícias, como o anseio de mulheres grávidas pelo gosto do carvão, da cal ou de comida estragada. Não me sugerira ele, tanto com a carne como por palavras e olhares, as milhares e milhares de barrocas interseções de carne sobre a carne? Estava deitada na nossa grande cama, acompanhada, insone companhia, da minha obscura e recém-desperta curiosidade.

Estava deitada sozinha na cama. E desejava-o. E ele repugnava-me.

Haveria jóias suficientes em todos os cofres para me recompensar por tal sentimento? Teria o castelo riquezas suficientes para me recompensar pela companhia do libertino com quem tinha de compartilhá-lo? E qual era, precisamente, a natureza desse desejoso receio do misterioso ser que, para mostrar o domínio que tinha sobre mim, me abandonara na noite de núpcias?

Sentei-me na cama debaixo das máscaras sardônicas das gárgulas despedaçadas por violento nascer do sol. Teria ele saído por causa de Wall Street ou de alguma amante inoportuna enfiada só Deus saberia onde, capaz de agradar-lhe muito mais que uma moça cujos dedos se tinham exercitado, até então, apenas em escalas e arpejos? E lentamente, consolada, voltei a acomodar-me nos travesseiros; reconheci que o receio ciumento a que acabara de ceder não deixava de estar mesclado a uma leve sensação de alívio.

Por fim acabei adormecendo quando a luz do dia encheu o quarto e espantou os maus sonhos. Antes de adormecer só me lembro da grande jarra de lírios ao lado da cama, e

do espelho espesso, que distorcia as hastes grossas fazendo-as parecer braços, braços sem corpo, boiando, afogados, em água esverdeada.

Café e *croassants* para consolar esse despertar nupcial e solitário. Uma delícia. Mel, num favo, num prato de vidro. A criada verteu o aromático suco de laranja numa taça gelada enquanto eu a observava, deitada ao meio-dia no leito preguiçoso dos ricos. A única coisa que nessa manhã me proporcionou mais que passageiro prazer foi a notícia de que o afinador de piano já fizera o serviço. Quando a criada me informou isso, saltei da cama, vesti a velha saia de sarja e a blusa de flanela, roupa de estudante, com que me sentia mais à vontade do que com qualquer dos vestidos novos.

Depois de ter passado três horas praticando, chamei o afinador para agradecer-lhe. Era cego, claro; mas jovem, com uma boca gentil e olhos cinzentos que se fixavam em mim, embora não me pudessem ver. Era filho do ferreiro da aldeia do outro lado da estrada; menino do coro da igreja, a quem o bom padre ensinara ofício para poder ganhar a vida. Tudo muito bem. Sim. Ele achava que se sentiria feliz no castelo. E se, disse timidamente, por vezes lhe fosse permitido ouvir-me tocar... porque, claro, gostava de música. Sim, naturalmente, disse eu. Por certo. Parecia saber que eu sorrira.

Despedi-me dele e, por ter acordado muito tarde, subitamente percebi que era quase hora do chá das cinco. A governanta, que, prevenida pelo meu marido, tinha evitado interromper-me os estudos, fez-me então solene visita com um enorme cardápio para o almoço tardio. Quando lhe disse que não queria, olhou-me de esguelha, com o olhar avançando pelo nariz. Compreendi imediatamente que uma das minhas principais funções como castelã era arranjar trabalho para os empregados. De qualquer maneira, mantive o que dissera e acrescentei que esperaria a hora do jantar, embora antecipasse essa refeição solitária. Percebi que tinha de dizer-lhe o que eu queria que preparasse: minha imaginação, ainda a imaginação de estudante, excedeu-se. Uma ave gratinada – ou seria o caso de antecipar o Natal com peru recheado?

Não; decidi: abacate e camarão, em grande quantidade, sem outra entrada. Mas que me servisse de sobremesa todos os tipos de sorvete que houvesse no castelo. Ela anotou tudo, mas fungou; estava chocada. Que gosto! Como era ainda uma criança, desatei a rir quando ela saiu.

E agora... que fazer agora?

Poderia passar um bom tempo desfazendo as malas do enxoval, mas a criada já o fizera; estavam todos os vestidos, saias e casacos pendurados no armário do quarto de vestir, os chapéus enfiados em cabeças de madeira para manter a forma, os sapatos em pés de madeira, como se todos esses objetos inanimados aparentassem vida para fazer pouco de mim. Não gostava de permanecer num quarto de vestir demasiado cheio, nem no meu quarto, que, em tom lúgubre, cheirava a lírios. Como é que iria passar o tempo?

Vou tomar um banho! E vi que as torneiras do meu banheiro pareciam golfinhos de ouro com olhos de turquesa. E havia um pequeno lago com peixinhos dourados que nadavam para dentro e para fora de movediços juncos, tão entediados, pensei, como eu. Como desejava que ele não me tivesse deixado! Como queria que fosse possível, digamos, conversar com uma criada ou com o afinador de pianos... mas já sabia que a nova posição social me proibia aberturas amistosas com a criadagem.

Desejava adiar quanto possível o telefonema, para ter algo por ansiar no tempo morto em que me encontraria depois do jantar, mas às quinze para as sete, quando a escuridão já rodeava o castelo, não consegui conter-me. Telefonei para minha mãe. E surpreendi-me por desatar a chorar quando lhe ouvi a voz.

– Mãe, tenho no banheiro torneiras de ouro.

Eu disse torneiras de ouro!

– Não creio que haja motivo para chorar, mãe!

A ligação estava ruim, mal lhe conseguia ouvir as felicitações, as perguntas, o cuidado, mas sentia-me um pouco melhor quando desliguei.

Ainda faltava, todavia uma hora inteira para o jantar, a que se seguiria o inimaginável deserto do resto da noite.

O molho de chaves estava onde ele o deixara, no tapete em frente à lareira da biblioteca, a qual aquecera o metal a ponto de não lhes poder sentir o frio. Estavam, sim, quase tão quentes quanto a pele. Como eu era desatenta; uma criada, que estava ajeitando as toras, olhou-me com ar de censura, como se lhe tivesse preparado uma armadilha, quando peguei o molho tilintante de chaves, as chaves das portas interiores da maravilhosa prisão em que eu era a um tempo prisioneira e senhora, prisão que eu mal conhecia. Quando me lembrei disto, senti a euforia do explorador.

Luzes! Mais luzes!

Ao apertar o interruptor, a biblioteca ficou brilhantemente iluminada. Corri como louca pelo castelo, acendendo todas as luzes que encontrava – mandei os criados iluminar todos os seus aposentos, e o castelo passou a brilhar como bolo de aniversário brotado do mar com mil velas, uma para cada ano de vida. Toda a gente o estaria admirando de terra firme. Quando estava tudo tão iluminado como o café da Estação do Norte, o significado das coisas que eu possuía e que me seria dado pelo molho de chaves já não me intimidava, porque estava agora decidida a procurar em todas elas a prova da verdadeira natureza de meu marido.

O escritório dele em primeiro lugar, evidentemente. Uma secretária de mogno, ampla como o mar, com um mata-borrão impecável e uma porção de telefones. Dei-me o luxo de abrir o cofre das jóias e permaneci muito tempo mexendo nas caixas de couro para descobrir que o casamento me dera acesso a um tesouro faraônico – colares, pulseiras, anéis... Quando estava rodeada de diamantes, uma criada bateu à porta e entrou sem pedir licença; uma descortesia sutil. Iria contar a meu marido. Olhou-me a saia de sarja com ar superior: *A madame* teria pensado em vestir-se para o jantar?

Fez uma careta de desdém quando ri de sua pergunta; ela era muito mais senhora que eu. Mas, imaginem – vestir as extravagâncias Poiret, com o turbante de jóias e penas na cabeça, envolta em pérolas até o umbigo, para sentar-me sozinha no salão de jantar baronial à cabeceira da pesada mesa em que o rei Mark, diz-se, costumava alimentar os cavaleiros... Acalmei-me sob seu gélido olhar de desaprovação. Assumi o tom áspero de uma filha de militar. Não, não me iria vestir para o jantar. Além disso, não estava com fome para jantar. Ela devia dizer à governanta que cancelasse a opípara festa que eu mandara preparar. Podiam deixar-me uns sanduíches e café na sala do piano? E podiam encerrar o serviço da noite?

– *Oui, madame.*

Percebi por seu desolado tom que as decepcionara de novo, mas não me importei; estava armada contra elas com o brilho dos bens dele. Não obstante, não lhe iria encontrar o coração no meio das pedras ofuscantes; assim que ela saiu, comecei a dar uma metódica busca nas gavetas da secretária.

Estava tudo em ordem, e por isso não encontrei nada. Nenhum rabisco ocasional num envelope velho, nenhuma esbatida fotografia de mulher. Só a correspondência de negócios, a contabilidade das fazendas, as faturas dos alfaiates, os *billet-doux* de financistas

internacionais. Nada. E tal ausência de provas de sua vida real começou a impressionar-me estranhamente. Deve haver, pensei, muito que esconder para ele ter-se dado a todo esse trabalho.

O escritório era um quarto singularmente impessoal, que dava para dentro, para o pátio, como se ele quisesse ficar de costas para o mar fatal e assim manter a cabeça fria ao arruinar um pequeno comerciante de Amsterdã ou – vi-o com um arrepio de desagrado – quando se envolvia num negócio no Laos, negócio que, por esparsas referências a seu entusiasmo de botânico amador por espécies raras de papoulas, devia girar em torno do ópio. Não seria ele suficientemente rico para não ter de lidar com o crime organizado? Ou seria do crime que auferia lucro? Vi o suficiente, porém, para aquilatar-lhe o zelo pelo segredo.

Acabara de vasculhar a secretária e tinha de manter por um bom quarto de hora a cabeça fria para pôr cada uma das últimas cartas que tinha recebido no lugar onde as encontrara, quando, apagando os traços da visita, por acaso, quando tentava fechar uma gavetinha que ficara entalada, por certo toquei em alguma mola, porque de repente uma gaveta secreta dentro da outra se abriu; tal gaveta secreta continha – por fim – um dossiê com a indicação *Pessoal*.

Eu estava sozinha com meu reflexo na janela sem cortina.

Tinha a vaga certeza de que o coração dele, prensado como flor entre folhas de um livro, vermelho e fino como papel, estava nesse dossiê. Era muito pequeno.

Quisera talvez não ter encontrado este bilhete tocante, mal-escrito, num guardanapo de papel impresso *La Coupole*, que começava com as seguintes palavras: “Meu querido, já não posso esperar o momento de você me tornar completamente sua.” A diva mandara uma página da partitura de *Tristão*, a *Liebestod*, com a singela e misteriosa “Até...” escrita de ponta a ponta. Mas a palavra mais estranha de todas essas cartas de amor era um postal com a paisagem de um cemitério de aldeia entre montanhas, em que um vampiro vestido de preto cavava entusiasmadamente um túmulo; essa pequena cena feita com lúrida exuberância de Grand Guignol tinha por legenda: “Típica cena da Transilvânia – meia-noite, noite de Todos os Santos.” E no verso, a mensagem: “Por ocasião deste casamento, ao descendente de Drácula – lembre-se sempre que ‘o único e supremo prazer do amor é a certeza de que se está fazendo mal’. *Toutes amitiés, C.*”

Uma brincadeira. Brincadeira de muito mau gosto; não fora ele casado com uma princesa romena? Lembrei-me então do seu rosto, bonito e sagaz, e do nome – Carmilla. Minha mais recente predecessora no castelo fora, parecia, a mais sofisticada.

Afastei o dossiê, controlei-me. Nada na minha vida de amor familiar e musical me preparara para esses jogos de adultos, e no entanto tudo isso eram pistas que o definiam e pelo menos me mostravam como fora amado, embora não revelassem nenhum motivo para tal. Mas eu queria saber mais; e, ao fechar a porta do escritório, o meio de descobrir outras coisas caiu-me sob o olhar.

Caiu de fato, e com o barulho de um serviço de talheres que tivesse caído; ao girar a chave Yale, abri sem querer a própria argola das chaves, que se espalharam pelo chão. E a primeira chave que apanhei do monte foi por sorte ou por azar, a chave do quarto que me era proibido, o quarto que ele queria manter só para si, para nele tornar a sentir-se solteiro.

Decidi explorá-lo antes de me deixar invadir novamente pelo indefinido medo de sua placidez de cera. Talvez houvesse semi-imaginado que poderia encontrar-lhe o verdadeiro *eu* nessa caverna, que estaria à sua espera para ver se eu lhe obedecera; talvez ele tivesse mandado para Nova York um boneco articulado, a carapaça enigmática e auto-suficiente de sua figura pública, enquanto o homem verdadeiro, cujo rosto eu vislumbrara na tempestade do orgasmo, estaria ocupado com prementes negócios particulares no estúdio ao pé da torre ocidental, atrás da destilaria. Se assim fosse, contudo, seria forçoso que eu o encontrasse e conhecesse; e estava tão iludida por ele parecer gostar de mim, que achava não se iria ofender verdadeiramente comigo.

Tirei a chave proibida do monte e deixei as demais espalhadas por ali.

Era já muito tarde e o castelo vogava, afastando-se da terra quanto podia, no meio do oceano silencioso, onde sob meu governo flutuava qual grinalda de luz. E tudo silencioso, tudo calmo, com exceção do murmúrio das ondas.

Não tive medo, nenhum sentimento de terror. Caminhava com a mesma firmeza com que percorria a casa de minha mãe.

Não era um corredorzinho poeirento e estreito; por que mentira? Mal-iluminado, sim; a eletricidade, por alguma razão, não chegava a ele, e por isso voltei à destilaria, onde encontrei um monte de velas num armário, guardadas com fósforos para iluminar a mesa de carvalho nos jantares de gala. Aproximei um fósforo da pequena vela e, qual penitente, avancei com ela na mão pelo corredor, cheio de grossas tapeçarias, creio, de Veneza. A

chama iluminou uma mulher cuja cabeça extravasava a renda do vestido – o *Rapto das Sabinas*? As espadas nuas e os cavalos mortos sugeriram-me uma horrenda cena mitológica. O corredor seguia em declive: uma grande rampa quase imperceptível devido à alcatifa, muito grossa. As pesadas tapeçarias nas paredes abafavam-me os passos e até a respiração. Por alguma razão, súbito esquentou muito: o suor gotejava-me da testa. Já não ouvia o som do mar.

Um corredor longo e serpenteante, como vísceras do castelo; e esse corredor conduzia a uma porta de carvalho carcomido, arredondada no cimo, com chapas de ferro negro.

E eu continuava a não sentir medo; o cabelo não se eriçava na nuca, nem me ficavam dormentes os polegares.

A chave entrou na fechadura nova com a mesma facilidade com que se enterra uma faca quente na manteiga.

Medo nenhum; mas hesitação sim, um suster da respiração espiritual.

Se eu tinha encontrado alguns traços do seu coração num dossiê em que se lia *Pessoal*, poderia talvez encontrar aqui, nesse local privado e subterrâneo, um pouco da sua alma. Foi a consciência da possibilidade de tal descoberta ou de sua possível estranheza que por um momento me reteve imóvel, antes de na loucura da inocência, já levemente maculada, eu girar a chave para a porta abrir-se lentamente, guinchando.

“Há notória semelhança entre o ato do amor e o ofício do torturador” – essa era a opinião do poeta favorito de meu marido; eu aprendera algo da natureza dessa semelhança no leito nupcial. E eis que a vela me revelava os contornos de um instrumento de tortura. Via-se também uma grande roda, como as que eu vira nas xilogravuras de martírios de santos na pequena biblioteca de livros sagrados da velha ama. E – apenas um vislumbre antes de a pequena vela apagar-se e deixar-me na mais completa escuridão – uma figura de metal com dobradiças de um lado, a qual eu sabia ter puas dentro e chamar-se Donzela de Ferro.

Escuridão absoluta. E em redor, os instrumentos de tortura.

Até esse momento esta menina mimada não sabia que tinha herdado a coragem e a força de vontade da mãe, que desafiara bandidos na Indochina. O espírito de minha mãe impeliu-me para a frente, para esse lugar de horrores, no êxtase gelado de vir a saber o pior. Procurei os fósforos no bolso; que luz baça e lúgubre eles espalhavam! E no entanto

suficiente, oh, sim, mais que suficiente para ver um quarto destinado à profanação e a certa noite escura de amantes inimagináveis cujos abraços eram a aniquilação.

As paredes dessa rígida câmara de tortura eram de pura rocha; brilhavam como se suassem de medo. E em cada canto do quarto havia uma urna funerária muito antiga, etrusca talvez, e em três mesinhas de marfim de três pés, vasos de incenso, que ele deixara ardendo e enchiam o quarto de fumaça sacerdotal. A roda, o cavalete e a Donzela de Ferro estavam colocados, percebi, em lugares de honra, como estátuas, e quase me enganei a essa altura, quase me persuadiu a idéia de que encontrara apenas um pequeno museu da perversidade, de que ele conservava tais instrumentos monstruosos apenas para meditação.

Mas no centro do quarto havia um catafalco, essa maldita e ominosa peça renascentista, rodeada de círios altos e brancos, e na base, uma braçada dos mesmos lírios de que mandara encher-me o quarto de dormir enfiados numa jarra de cerca de um metro e vinte de altura e pintada com uma sombria laca da China. Não ousei examinar mais de perto esse catafalco e seu ocupante; mas sabia que tinha de fazê-lo.

Sempre que riscava um fósforo para acender as velas em torno da cama dela, parecia que uma veste da inocência, a inocência que o excitara, se desprendia de mim.

A cantora de ópera jazia, completamente nua, sob um fino lençol do mais raro e precioso linho, como o que os príncipes italianos usavam para amortilhar a quem tinham envenenado. Toquei-lhe, muito levemente, o peito branco; estava fria, ele embalsamara-a. Na garganta vi a marca azul dos dedos do estrangulador. A chama triste e fria das velas flamejavam-lhe nas pálpebras brancas e fechadas. E o pior era que os lábios mortos sorriam.

Atrás do catafalco, no meio das sombras, um brilho branco e nacarado; como meus olhos se acostumaram à escuridão, acabei – oh! que horror! – por descobrir um crânio; sim, um crânio, tão completamente desnudado de carne, que quase parecia impossível esses rígidos ossos terem estado outrora acolchoados de vida. E o crânio estava atado por um invisível sistema de cordas, de modo que parecia pairar, sem corpo, no ar pesado e imóvel, e tinha sido coberto por uma coroa de rosas brancas e um véu de renda, a imagem final da sua noiva.

Mas a caveira era ainda bonita: com seus puros planos, tinha dado forma de maneira tão imperiosa à face outrora existente sobre ela, que a reconheci assim que a vi; rosto da estrela da noite a caminhar na orla da noite. Um passo em falso, oh, minha pobre, querida

moça! e ei-la na fatal irmandade das mulheres dele; um passo em falso, e ei-la caindo no abismo da escuridão.

E onde estava ela, a que morreu por último, a condessa romena, que podia ter pensado que seu sangue sobreviveria a suas depredações? Sabia que ela tinha de estar aqui, no local que me havia atraído através do castelo envolvendo-me num novelo de inexorabilidade. Mas a princípio não vi sinal dela. Depois, por alguma razão – talvez uma alteração da atmosfera causada pela minha presença –, a concha de metal da Donzela de Ferro emitiu um som horrível; a minha imaginação febril pode ter pensado que a ocupante estaria tentando sair, embora, mesmo em meio à histeria que aumentava em mim a cada passo, eu tivesse a certeza de que tinha de estar morta para aí encontrar um lar.

Com os dedos trêmulos, abri a frente do caixão vertical, que tinha a face esculpida num ricto de dor. Depois, subjugada, deixei cair a chave que ainda retinha na outra mão. Caiu no charco que seu sangue formava.

Ela estava perfurada, não por uma, mas por várias lanças, essa filha da terra dos vampiros que parecia ter acabado de morrer, tão cheia de sangue... oh, meu Deus! há quanto tempo ele ficara viúvo? Há quanto tempo a ocultava nessa cela obscena? Desde que começara a me cortejar na luz clara de Paris?

Fechei com muito cuidado a tampa do caixão e desatei a soluçar tumultuosamente, penalizada por essa outra vítima e terrivelmente angustiada por saber que também eu seria uma delas.

As velas chamejavam como se houvesse uma corrente de ar provocada por uma porta. A luz caiu na opala de fogo em meu dedo, a qual faiscou uma vez com uma luz terrível, como a dizer-me que o olhar de Deus – o olhar dele – estava pousado em mim. O meu primeiro pensamento, quando vi o anel que me havia vendido a seu destino, foi escapar.

Mantive suficiente presença de espírito para, embora tremesse, apagar com os dedos os círios para apanhar a vela, para olhar em volta, para, embora tremendo, assegurar-me de que não tinha deixado vestígios da minha visita.

Tirei a chave do charco de sangue, envolvi-a no lenço para ficar com as mãos limpas e fugi do quarto, batendo a porta atrás de mim.

Fechou-se com um eco tremendo, como a porta do inferno.

Não me podia refugiar no meu quarto, porque continha a memória da sua presença captada na insondável prata dos seus espelhos. A sala de música pareceu-me o lugar mais seguro, embora aí olhasse para o quadro de santa Cecília com um leve terror: que martírio tinha sido o dela? Meu espírito estava um tumulto; planos de fuga entrelaçavam-se... logo que a maré recue da estrada, ir para o continente – a pé, correndo, aos tombos; não confiava no motorista vestido de couro nem na governanta bem-comportada, e não ousava contar meu segredo a nenhuma das pálidas e espectrais criadas, porque todas eram criaturas dele. Uma vez na aldeia, correria para a polícia.

Mas poderia confiar nela? Os antepassados dele tinham dominado essa costa por oito séculos a partir de um castelo que tinha como fosso o Atlântico. Não estariam a polícia, os advogados, até o juiz, todos a seu serviço, fingindo não ver os vícios que tinha porque ele era o senhor cuja ordem tinha de ser cumprida? Quem, nessa costa distante, iria acreditar na jovenzinha pálida de Paris que fora correndo contar-lhes uma arrepiante história de sangue, de horror, do ogre a murmurar nas trevas? Ou talvez soubessem tratar-se da verdade, mas, por estarem ligados pela honra, não me deixariam continuar.

Precisava de ajuda. Minha mãe. Corri para o telefone; e, claro, a linha estava muda. Morta como as mulheres dele.

Uma escuridão espessa, não iluminada por estrela alguma, continuava a acetinar as janelas. Em meu quarto as luzes estavam todas acesas para manter a escuridão lá fora; ainda assim ela parecia colada a mim, uma presença ao meu lado, como que mascarada pelas minhas luzes, a noite qual substância permeável infiltrando-se na minha pele. Olhei para o precioso relógiozinho, feito em Dresden muito tempo atrás, com suas flores hipocritamente inocentes; os ponteiros tinham-se movido uma escassa hora desde o momento em que eu descera para aquele matadouro privado. Também o tempo era seu criado; haveria de me pegar aí, numa noite que duraria até ele voltar, qual sol negro numa manhã sem esperança.

Saber que dentro de uns momentos meu marido sairia da França aplacou-me um pouco a agitação. A razão sussurrou-me que eu não tinha nada que temer: a maré que o levava para os Estados Unidos me permitiria fugir da minha prisão no castelo. Por certo seria capaz de enganar os criados. Qualquer pessoa pode comprar um bilhete numa estação de trens. No entanto, eu continuava sentindo mal-estar. Abri a tampa do piano; talvez pensasse que a minha magia particular me pudesse ajudar; que iria criar um pentagrama de

música que me livraria do mal, por que, se minha música tinha começado por atrair meu marido, não poderia dar-me o poder de me libertar dele?

Mecanicamente comecei a tocar, mas tinha os dedos rígidos e trêmulos. A princípio, não pude mais que os exercícios de Czerny; mas o simples ato de tocar acalmou-me, e por consolação, pelo amor da racionalidade harmoniosa de sua matemática sublime, procurei entre as partituras até encontrar o *Cravo bem-temperado*. Impus-me a tarefa terapêutica de tocar todas as equações de Bach, todas, e disse a mim mesma que, se as tocasse todas sem um único erro, de manhã seria novamente virgem.

Som de bengala que cai.

A bengala com punho de prata! Que outra? Astuto, espertalhão, ele tinha voltado; estava à minha espera atrás da porta!

Ergui-me; o medo deu-me forças. Pus a cabeça para trás com ar de desafio.

– Entre! – Minha voz surpreendeu-me pela firmeza, pela clareza.

A porta abriu-se lenta, nervosamente, e vi, não a massa irremível e maciça de meu marido, mas a figura curva e leve do afinador de pianos, que parecia ter muito mais medo de mim do que a filha da minha mãe teria do próprio diabo. No quarto de torturas tivera a impressão de que nunca mais voltaria a rir; agora, ri irremediavelmente, com alívio, e após um momento de hesitação o rosto do rapaz suavizou-se e ele sorriu um pouco, quase com vergonha. Embora cegos, os olhos eram singularmente doces.

– Desculpe-me – disse Jean-Yves. – Sei que lhe dei motivos para me despedir, por estar acorrido atrás de sua porta à meia-noite... mas ouvi-a andar de um lado para o outro, para cima e para baixo... durmo num quarto na base da torre ocidental, e alguma coisa me disse que a senhora não conseguia dormir e que seria capaz de passar ao piano suas horas de insônia. E a isso não consegui resistir. Depois, dei com estas...

E mostrou a argola das chaves, que eu tinha deixado cair à porta do escritório do meu marido, a argola a que faltava uma chave. Peguei-as, olhei em volta para encontrar um lugar onde as guardar, fixei-me no banco do piano, como se escondê-las fosse proteger-me. Mas ele continuava a sorrir-me. Como era difícil manter uma conversa coloquial!

– Está ótimo – disse eu. – O piano. Perfeitamente afinado. – Mas ele estava cheio dessa loquacidade do embaraço, como se eu só lhe viesse a desculpar o atrevimento se ele explicasse completamente os motivos.

– Quando a ouvi tocar esta tarde, percebi que nunca tinha ouvido coisa igual. Que técnica! Uma iguaria ouvir um virtuose! Por isso vim às escondidas até sua porta, com a humildade de um cão, madame, pus o ouvido no buraco da fechadura e fiquei a ouvir, a ouvir... até que minha bengala caiu no chão por uma momentânea trapalhada minha, e fui descoberto.

Ele tinha o mais comovedoramente ingênuo dos sorrisos.

– Está uma perfeição – repeti. Para surpresa minha, agora que o tinha dito, vi que não podia dizer mais nada. Só podia repetir: – Afinadíssimo... uma perfeição... afinadíssimo. – E o disse vezes sem conta. Vi uma irradiante surpresa em seu rosto.

Minha cabeça latejava. Vê-lo em sua bela e cega humanidade parecia trespassar-me muito fundo; algures, dentro do peito, a figura dele tornou-se pouco nítida, a sala oscilava à minha volta. Depois da terrível revelação do quarto dos horrores, era seu doce aspecto o que me fazia desmaiar.

Quando me recobrei, achei-me deitada nos braços do afinador de pianos, e ele estava pondo o travesseiro de cetim debaixo da minha cabeça.

– Está muito perturbada – disse. – Nenhuma esposa seria capaz de sofrer tanto assim logo após o casamento.

Sua voz tinha o ritmo do campo, o ritmo das marés.

– Qualquer esposa trazida para este castelo já deveria vir vestida de luto, deveria trazer um padre e um caixão – respondi.

– O quê?

Era demasiado tarde para me calar; e, se também ele fosse uma das criaturas do meu marido, tinha pelo menos sido amável comigo. Por isso contei-lhe tudo, falei-lhe das chaves, da interdição, da minha desobediência, do quarto, do cavalete, da caveira, dos cadáveres, do sangue.

– Mal posso acreditar – disse ele, espantado. – Esse homem... tão rico, tão bem-nascido.

– Aqui está a prova – disse eu, e deixei cair a chave fatal no tapete de seda.

– Santo Deus – exclamou. – Cheira a sangue.

Pegou na minha mão; abraçou-me. Embora fosse pouco mais que um rapaz, senti uma grande força fluir dele e entrar em mim.

– Contam-se coisas muito estranhas por toda a costa – disse ele. – Houve um marquês que costumava caçar mocinhas no continente; costumava caçá-las com cães, como se fossem raposas. Meu avô soube de uma história pelo avô dele segundo a qual o marquês puxara uma cabeça do alforje e a mostrara ao ferreiro quando este punha uma ferradura no cavalo. “Um bom exemplo do gênero, morena, não é, Guillaume?” Era a cabeça da mulher do ferreiro.

Contudo, nestes tempos mais democráticos, meu marido tem de ir a Paris para caçar nos salões. Jean-Yves percebeu quando senti um arrepio.

– Oh, madame! Eu pensava que tudo isso fossem contos de comadres, histórias de loucos, fantasmas para amedrontar crianças más e obrigá-las a se comportar! Mas como é que a senhora poderia saber, sendo uma forasteira, que o velho nome deste castelo é Castelo da Morte?

Embora meu coração suspeitasse que o seu senhor seria a minha morte, como poderia eu saber de fato sobre tudo isso?

– Escute! – falou repentinamente meu amigo. – O mar mudou de tom; deve estar quase amanhecendo, a maré está descendo.

Ajudou-me a levantar. Olhei pela janela, para o continente, ao longo da estrada, onde as pedras brilhavam úmidas na pálida luz do fim da noite, e com um horror quase impossível de imaginar, um horror cuja intensidade sou incapaz de lhes comunicar, vi a distância, ainda muito longe, mas aproximando-se inexoravelmente, os faróis de seu grande carro preto, rasgando túneis através do nevoeiro movediço.

Meu marido tinha de fato voltado; dessa vez não era uma fantasia.

– A chave! – disse Jean-Yves. – Tem de voltar para a argola, com as outras. Como se nada tivesse acontecido.

Mas a chave ainda estava cheia de sangue úmido; corri para o banheiro e a pus debaixo da torneira. Escorreu uma água carmesim pelo lavatório, como se a própria chave estivesse ferida; a marca de sangue mantinha-se. Os olhos turquesa dos golfinhos miravam-me com despeito; sabiam que meu marido tinha sido demasiado esperto para mim! Esfreguei a mancha com a escova de unhas, mas não desapareceu. Julguei ouvir o carro rodando silenciosamente em direção ao portão do pátio, que estava fechado; quanto mais esfregava a chave, mais viva se tornava a mancha.

A campainha iria tocar no vestíbulo. O sonolento filho do porteiro afastaria a colcha de retalhos e, bocejando, enfiando a camisa pela cabeça, calçaria os tamancos... lentamente, lentamente; abriria a porta a seu senhor tão lentamente quanto possível...

E a mancha de sangue fazia troça da água fresca que jorrava da boca do golfinho malicioso.

– Não há tempo – disse Jean-Yves. – Ele chegou. Eu sei. Tenho de ficar com a senhora.

– Não fique! – disse eu. – Vá para seu quarto, por favor!

Hesitou. Pus um fio de aço na voz porque sabia que tinha de encontrar o meu senhor sozinho.

– Deixe-me.

Assim que ele se foi, arrumei as chaves e fui para o quarto. A estrada estava vazia; Jean-Yves tinha razão, meu marido já havia entrado no castelo. Fechei as cortinas, tirei a roupa e puxei à minha volta as cortinas da cama, quando um forte odor de couro russo me deu a certeza de que meu marido estava de novo a meu lado.

– Meu amor!

Com a ternura mais traiçoeira, mais lasciva, beijou-me os olhos e, fingindo ser a esposa que acaba de acordar, lancei meus braços em torno dele, porque minha salvação dependia de uma pretensa aquiescência.

– Da Silva, do Rio, foi mais esperto que eu – disse ele de esguelha. – O meu agente em Nova York telegrafou para Le Havre e poupou-me uma viagem inútil. Podemos, portanto, voltar aos nossos interrompidos prazeres, querida.

Não acreditei numa palavra do que me disse. Sabia que eu tinha agido precisamente de acordo com seu desejos; não me havia comprado para que eu fizesse aquilo? Tinha sido enganada em minha própria traição por aquela escuridão sem limites cuja origem fora constrangida a procurar na sua ausência, e, agora que tinha descoberto essa sua sombria realidade, que só vivia na presença de suas próprias atrocidades, eu tinha de pagar o preço dos meus novos conhecimentos. O segredo da caixa de Pandora; mas ele tinha me dado a caixa, ele mesmo, sabendo que eu iria descobrir o segredo. Eu tinha jogado um jogo em que cada movimento era governado por um destino tão opressivo e onipotente como ele próprio, uma vez que tal destino era ele próprio; e tinha perdido. Perdido na charada de

inocência e vício para a qual ele me havia levado. Perdido, como a vítima perde nas mãos do algoz.

A mão dele afagava-me o seio sob o lençol. Dominei os nervos, mas tive de tentar impedir o toque íntimo, porque me fazia lembrar o penetrante abraço da Donzela de Ferro e as amantes perdidas no porão. Quando ele notou minha relutância, os olhos velaram-se-lhe, mas seu apetite não se esgotou. Sua língua percorreu os lábios vermelhos, já molhados. Silencioso, misterioso, afastou-se de mim para tirar o casaco. Tirou o relógio de ouro do bolso do colete e colocou-o no toucador, como um bom burguês; despejou as moedas, que retiniram, e então, oh, Deus! representou uma cena: apalpou os bolsos, com os lábios franzidos de perplexidade, à procura de qualquer coisa que tivesse perdido. Voltou-se então para mim com um horroroso sorriso de triunfo:

– Mas é claro! Eu lhe dei as chaves!

– Suas chaves? Ah! sim, claro estão debaixo do travesseiro; espere um momento... o quê? Ah! Não... ora, onde é que eu as posso ter deixado? Passei a tarde ao piano, sozinha, sem você, agora me recordo. Claro! Na sala de música!

Bruscamente ele jogou na cama o meu robe de renda antiga.

– Vá buscá-las.

– Agora? Neste momento? Não pode esperar até de manhã, querido?

Forcei-me a ser sedutora. Vi-me pálida, suplicante como uma planta a pedir que a pisem, uma dúzia de moças vulneráveis e sedutoras refletidas numa dúzia de espelhos, e percebi que ele estava a ponto de já não resistir. Se tivesse vindo até mim na cama, eu o teria estrangulado.

Entretanto, ele rosnou.

– Não vou esperar. Já.

A luz imaterial da aurora encheu o quarto: teria já alguma aurora raiado sobre mim nesse local medonho? E não havia nada a fazer senão ir buscar as chaves na sala de música e rezar para que ele não as examinasse minuciosamente, pedir a Deus que os olhos lhe faltassem, que ele ficasse cego.

Quando voltei para o quarto com o molho de chaves, que como estranho instrumento musical tilintavam a cada passo que eu dava, ele estava sentado na cama, em mangas de camisa imaculada, com a cabeça entre as mãos.

Pareceu-me desesperado.

Estranho. Apesar do medo, que me tornou ainda mais branca que meu agasalho, senti emanar dele nesse momento um odor de desespero total, fétido e horrível, como se os lírios que o rodeavam tivessem de repente começado e apodrecer, ou como se o cheiro de couro russo estivesse regressando aos elementos excrementícios e de pele pútrida de que se compunha. A gravidade tectônica da sua presença exercia uma tremenda pressão no quarto, fazendo-me o sangue latejar nos ouvidos como se tivéssemos sido lançados no fundo do mar, embaixo das ondas que rebentavam na costa.

Segurei minha vida nas mãos juntamente com o molho de chaves e, em um instante, iria colocá-los nos seus bem-tratados dedos. A evidência daquele quarto de horrores me havia mostrado que não podia esperar clemência. No entanto, quando levantou a cabeça e olhou para mim com os olhos fechados e cegos, como se não me reconhecesse, senti uma terrível pena dele, desse homem que vivia em lugares tão secretos e estranhos; se eu o amasse suficientemente para o seguir, teria de morrer.

A solidão atroz desse monstro!

O monóculo tinha-lhe caído do rosto. Tinha a juba ondulada em desalinho, como se tivesse passado as mãos por ela em sua perturbação. Vi que tinha perdido a impassibilidade e que estava agora cheio de uma excitação contida. A mão que estendeu para as fichas do seu jogo de amor e morte tremia um pouco; o rosto que voltou para mim continha um delírio sombrio que me parecia feito sim, de uma vergonha pavorosa e também de uma terrível alegria de culpa, enquanto se certificava de que tinha pecado.

A estranha mancha se tinha transformado numa figura com a forma e o brilho de um coração de carta de baralho. Ele tirou a chave da argola e olhou-a por algum tempo, solitário, pensativo.

– É a chave que dá para o reino do inimaginável – disse. A voz era baixa e tinha o timbre de certos órgãos de grandes catedrais, os quais parecem, quando tocados, conversar com Deus.

Não consegui reprimir um soluço.

– Oh, meu amor, meu amorzinho, que me trouxe um inocente presente musical! – disse ele, quase a se lamentar. – Meu amorzinho, você nunca irá saber quanto odeio a luz do dia! – Em seguida ordenou secamente: – Ajoelhe-se!

Ajoelhei-me em frente a ele, e ele apertou levemente a chave contra minha testa e a manteve aí por um momento. Senti um leve tremor na pele e, quando involuntariamente me

vi no espelho, percebi que a mancha em forma de coração se tinha transferido para a minha testa, para o espaço entre as sobrancelhas, como a marca da castidade de uma mulher brâmane. Ou o sinal de Caim. E a chave brilhava agora tão límpida, que era como se tivesse acabado de ser feita. Ele voltou a colocá-la na argola e soltou o mesmo pesado suspiro que tinha dado quando eu lhe dissera que me casaria com ele.

– Minha virgem dos arpejos, prepare-se para o martírio.

– Como será? – perguntei.

– Decapitação – murmurou, quase com volúpia. – Vá tomar banho; ponha o vestido branco que você usou quando foi assistir a *Tristão* e o colar que prefigura o seu fim. Eu vou à armaria, minha querida, para afiar a espada cerimonial do meu avô.

– E os criados?

– Teremos privacidade absoluta para os nossos últimos rituais; já os mandei embora. Se olhar pela janela, poderá vê-los partir em direção ao continente.

Era agora a luz cheia e pálida da manhã; o tempo estava cinzento, indefinido, o mar tinha um aspecto sinistro e oleoso, um dia tétrico para morrer. Pela estrada afora, eu via todas as criadas e serventes, todos os que trabalhavam na grande casa, a maior parte a pé, alguns de bicicleta. A governanta sem rosto lá ia também, arrastando um grande cesto em que, pensei, tinha guardado tudo o que pudera tirar das despensas. O marquês deve ter dado autorização ao motorista para usar o carro porque foi o último a partir, a passo solene, como se a procissão fosse um cortejo e o carro já levasse o meu caixão para o funeral no continente.

Eu sabia, contudo, que não haveria terra na Bretanha que me cobrisse como derradeira e fiel amante; eu teria outro destino.

– Dei folga a todos, para celebrar o nosso casamento – revelou. E sorriu.

Por mais que olhasse para o grupo que se afastava, não conseguia descortinar Jean-Yves, o nosso criado contratado apenas na manhã anterior.

– Agora vá. Banhe-se; vista-se. O ritual da purificação e as vestes da cerimônia; depois disso, o sacrifício. Espere na sala de música até que eu lhe telefone. Não, querida! – E sorriu quando me sobressaltei ao lembrar-me de que a linha não estava funcionando. – É possível fazer quaisquer ligações dentro do castelo; para fora, nunca.

Esfreguei a testa com a escova de unhas tal como tinha feito com a chave, mas a marca vermelha não desaparecia, por mais que tentasse, e percebi que tinha de portá-la até

morrer, dentro em pouco. Fui então para meu quarto de vestir e pus o vestido de musselina branca, veste de vítima de auto-de-fé que ele me havia comprado para ouvir a *Liebestod*. Doze jovens pentearam doze negligentes feixes de cabelo castanho nos espelhos; em breve não existiria nenhuma delas. A quantidade de lírios que me rodeava exalava, agora, um odor de fenecimento. Pareciam as trombetas dos anjos da morte.

No toucador, enroscada como uma serpente pronta para o bote, estava a gargantilha de diamantes.

Já quase sem vida, com o coração frio, desci a escada em caracol para a sala de música, mas aí vi que não tinha sido abandonada.

– Posso consolá-la – disse o rapaz. – Se bem que não ajudá-la.

Empurrámos o banco do piano para a janela aberta, de modo que eu sentisse, enquanto possível, o aroma reconciliador e antigo do mar, que a seu tempo a tudo iria limpar, que iria embranquecer os velhos ossos e lavar todas as manchas. A última criadinha se tinha ido há muito estrada afora, e agora a maré, dominada como eu pelo destino, regressava, como as ondinhas crespas quebrando-se nas velhas pedras.

– Não merece isso – disse ele.

– Quem pode dizê-lo? – indaguei. – Não fiz nada; mas isso pode ser razão suficiente para me condenar.

– Desobedeceu-lhe – disse ele. – Para ele isso é razão suficiente para puni-la.

– Só fiz o que ele sabia que eu ia fazer.

– Tal como Eva – disse.

O telefone tocou com um som agudo e imperioso. Que toque! Mas meu amante ergueu-me e pôs-me de pé; sabia que tinha de atender. O fone parecia tão pesado como a Terra.

– No pátio. Imediatamente.

Meu amante beijou-me, pegou-me a mão. Teria ido comigo se eu tivesse deixado. Coragem. Quando pensei em coragem, pensei em minha mãe. Vi então mexer-se um músculo no rosto do meu amante.

– Passos de cavalo! – exclamou.

Lancei um último e desesperado olhar pela janela e, milagre, vi um cavalo e um cavaleiro galopando a passo vertiginoso ao longo da estrada, embora as ondas chegassem

até a crina do cavalo. Uma mulher com as saias atadas na cintura para melhor cavalgar, uma mulher louca, magnífica, a cavalo, em trajes de viúva.

E o telefone tocou de novo.

– Será que vou esperar toda a manhã?

Minha mãe se aproximava mais e mais.

– Vai chegar tarde demais – disse Jean-Yves, e no entanto não conseguiu suprimir uma nota de esperança de que talvez sim, talvez não.

A terceira chamada, insistente.

– Terei de subir ao céu para fazê-la descer, minha santa Cecília? Mulher malvada, quer que junte a meus crimes a profanação do leito nupcial?

Tive, portanto, de seguir para o pátio, onde meu marido me esperava com calças de corte inglês e camisa de Turnbull and Asser, ao lado do cepo, tendo na mão a espada que o avô oferecera ao pequeno cabo, como prêmio por se submeter à República, antes de se suicidar. A pesada espada, desembainhada, cinzenta como essa manhã de novembro, afiada como o parto, mortal.

Quando meu marido viu meu companheiro, comentou:

– Que os cegos guiem os cegos, não? Mesmo um jovem embrutecido como você será capaz de pensar que ela estava verdadeiramente cega em relação a seus desejos quando aceitou o anel? Devolva-o, prostituta.

As chamas da opala se tinham apagado todas. Tirei o anel do dedo com alegria, e, mesmo nesse lugar de dor, meu coração ficou mais leve por já não o ter. Meu marido o pegou com amor e colocou-o na ponta do dedo mindinho – já não entrava.

– Vai servir-me para mais uma dúzia de noivas – disse. – Para o cepo, mulher. Não, deixe o rapaz; cuido dele depois, com um instrumento menos nobre que esse com que honro minha mulher ao imolá-la. Não receiem ficar divididos na morte.

Lenta, lentamente, pé ante pé, atravessei o pátio. Quanto mais adiasse a minha execução, mais tempo daria ao anjo da vingança, que descia...

– Não demore, minha jovem! Pensa que vou perder o apetite para o almoço se você se demorar em servi-lo? Não; fico ainda com mais fome, mais voraz a cada momento que passa, mais cruel... Corra, corra! Tenho um lugar preparado para o seu delicado cadáver na minha exposição de carne!

Ergueu a espada e com ela cortou brilhantes segmentos do ar, mas eu continuava a me demorar, embora as minhas esperanças, tão recentemente criadas, começassem agora a vacilar. Se ela não chegar neste momento, é porque o cavalo por certo tropeçou na estrada e caiu no mar... Só uma coisa me dava alegria: meu amante não me ver morrer.

Meu marido pôs-me na pedra a testa marcada e, como já havia feito, entrançou-me o cabelo e afastou-o do pescoço.

– Que lindo pescoço – disse num tom que parecia conter uma genuína ternura, já passada. – Um pescoço que parece o caule de uma planta novinha.

Senti-lhe a escova sedosa da barba e o toque úmido dos lábios quando me beijou a nuca. E, de novo, dos meus ornamentos só podia reter as pedras; a lâmina afiada rasgou-me o vestido em dois, e ele caiu. Um tantinho de musgo verde que crescia nas fendas do cepo seria a última coisa que veria neste mundo.

O sibilar da pesada espada.

E fortes pancadas no portão, o toque da campainha, o resfolegar frenético de um cavalo! O infernal silêncio do local estilhou-se num instante. A lâmina não desceu, o colar não se partiu, minha cabeça não rolou. Porque, por um instante, quando ia desferir o golpe, a fera vacilou; uma fração de segundo de espantada indecisão foi o bastante para que eu me pusesse de pé e corresse para ajudar meu amante, que se esforçava, sem ver, por abrir as enormes trancas que o mantinham do lado de fora.

O marquês ficou transfigurado, completamente esgazeado, sem saber o que fazer. Deve ter sido como se ouvisse o seu querido Tristão pela décima segunda, décima terceira vez, e Tristão se movesse, saltasse da cena no último ato, anunciado por uma garbosa ária composta por Verdi, e dissesse que o que passou já passou, que águas passadas não movem moinhos e que, quanto a ele, pensava em viver feliz doravante. O titereiro, de boca aberta, de olhos esbugalhados, impotente por fim, viu os bonecos libertarem-se das cordas, abandonarem os rituais que lhes tinha preparado desde os primórdios dos tempos e começaram a viver a sua vida: o rei, espavorido, testemunha a revolta dos peões.

Nunca se viu ninguém mais bravo que minha mãe; o chapéu tinha-lhe sido arrancado pelos ventos e pelos golpes do mar, o cabelo era uma juba branca, as pernas, com meias pretas de fio da Escócia, estavam descobertas até as coxas, as saias prendiam-se à cintura, uma das mãos sustentava as rédeas do cavalo, que se empinava, a outra segurava o revólver de serviço de meu pai, e atrás dela se viam as vagas do mar, selvagem e

indiferente, testemunhas de uma furiosa justiça. E meu marido mantinha-se imóvel, como se ele fosse uma Medusa, a espada ainda no ar, sobre a cabeça, como no quadro de Barba-Azul que se vê em caixas de vidro nas feiras.

E então foi como se uma criança curiosa tivesse inserido um cêntimo na abertura e tivesse posto tudo em movimento. A figura pesada, barbuda, gritou alto, possessa de fúria e, empunhando a ilustre espada, arremeteu contra nós, contra os três.

Ao completar 18 anos, minha mãe abatera um tigre que estava devorando um homem e que tinha atacado as aldeias montesinas a norte de Hanói. Agora, sem hesitar um momento, levantou a pistola de meu pai, apontou-a e disparou uma única e impecável bala, que atravessou a cabeça do meu marido.

Passamos a ter uma vida pacífica. Herdei, claro, uma enorme fortuna, mas demos grande parte dela a várias obras de caridade. O castelo é agora uma escola para cegos, embora eu reze para que as crianças que aí vivem não sejam importunadas por nenhum dos tristes fantasmas que procuram, que clamam pelo marido que não voltará a entrar no quarto dos horrores, cujo conteúdo foi queimado ou enterrado. A porta foi lacrada.

Senti que tinha o direito de reter fortuna suficiente para abrir uma pequena escola de música aqui, nos arredores de Paris, e estamos tendo êxito. Conseguimos à vezes ir à ópera, mas claro que nunca ficamos num camarote. Sabemo-nos fonte de muitos comentários e muita tagarelice, mas os três sabemos qual é a verdade, e não há intriga que nos possa fazer mal. Só posso abençoar a – como é que lhe posso chamar? – telepatia materna que levou minha mãe a correr do telefone para a estação assim que liguei aquela noite. “Nunca a ouvira chorar”, disse ela à guisa de explicação, “nem quando você estava feliz. E quem é que chora por causa de torneiras de ouro no banheiro?”

No trem da noite, aquele em que eu fora, ela não tinha conseguido dormir, tal como eu. Quando viu que não arranjaría um táxi naquela paragem solitária, pediu emprestado o velho *Dobbin* a um camponês espantado, porque uma urgência interna lhe dizia que tinha de me alcançar antes de a maré cheia me separar dela para sempre. A minha pobre e velha ama, que ficara escandalizada em casa – “O quê? Interromper a lua-de-mel do senhor?” –, morreu pouco depois disso. Tanto se tinha regozijado em segredo por sua menina se ter tornado marquesa, e agora ali estava eu, talvez com uns tostões a mais, viúva aos 17 anos em circunstâncias as mais duvidosas e muito atarefada em construir um lar com um

afinador de pianos. Pobrezinha – faleceu num triste estado de desilusão! Mas creio que minha mãe o ame tanto quanto eu.

Não há tinta nem pó, por muito espesso ou branco, que me possa apagar a marca vermelha da testa. Ainda bem que ele não a vê – não que eu receie um desgosto seu, uma vez que, tenho-o por certo, ele me vê nitidamente com o coração; mas porque me poupa vergonha.