


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CARLOS EDUARDO MONTE

**A REESCRITA IRÔNICA DE ANGELA CARTER:
“O QUARTO DO BARBA-AZUL”.**



ARARAQUARA – S.P.

2014

CARLOS EDUARDO MONTE

**A REESCRITA IRÔNICA DE ANGELA CARTER:
“O QUARTO DO BARBA-AZUL”.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de conhecimento: Estudos Literários)

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: CNPQ

ARARAQUARA

2014

Monte, Carlos Eduardo

A reescrita irônica de Angela Carter: \ "O quarto do Barba-Azul" /
Carlos Eduardo Monte – 2014

172 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e
Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Contos. 2. Paródia. 3. Pós-modernismo (Literatura).
4. Carter, Angela, 1940-. 5. Perrault, Charles, 1628-1703. I. Título.

CARLOS EDUARDO MONTE

A REESCRITA IRÔNICA DE ANGELA CARTER: “O quarto do Barba-Azul”.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel, Mestre em Letras (Área de conhecimento: Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Bolsa: CNPQ

Data da defesa: 30/04/2014.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. LUIZ GONZA MARCHEZAN
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.
Departamento de Literatura.

Membro Titular: Prof. Dr. SÉRGIO VICENTE MOTTA,
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Instituto de Biocências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários.

Membro Titular: Prof. Dr. MÁRCIO NATALINO THAMOS
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Faculdade de Ciências e Letras.
Departamento de Linguística.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha família,
em especial, à minha esposa, Evelyn.
E aos irmãos, Tony, Vera, Jorge e Bel,
pelo apoio e incentivo constantes.
Ao iluminado contador de coisas sérias, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan,
fonte de inesgotável inspiração.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Luiz Gonzaga Marchezan, pela disponibilidade em me orientar, pela paciência, compreensão e atenção constantes. Mas, sobretudo, pela capacidade singular de infundir cada vez mais o gosto apaixonado pela literatura em seus alunos.

À Professora Doutora Maria Lúcia Outeiro Fernandez, com quem aprofundei a pesquisa no estudo do pós-modernismo, essa coisa eternamente incodificável.

Às Professoras Doutoras Maria Célia Moraes Leonel e Maria Celeste Consolin Dezotti, pela contribuição valiosa oferecida nas disciplinas ministradas durante o mestrado, *Aspectos na narrativa* e *Formas da fábula*, respectivamente.

Aos debatedores que, em dado momento, foram fundamentais para algumas escolhas. Agradeço enormemente ao Professor Doutor Arnaldo Franco Júnior; à Professora Doutora Sheila Pelegri de Sá; e à Professora Doutora Vera Lúcia Rodella Abriata.

Aos membros da Banca Qualificadora e Banca de Defesa, pontuais em suas observações, pacientes diante de minha evidente incipiência, Professor Doutor Sérgio Vicente Motta e Professor Doutor Márcio Natalino Thamos.

A todos os amigos, colegas e conhecidos que me incentivaram e me ajudaram com seus gestos e palavras de apoio. Agradeço, principalmente, àquelas pessoas que me responderam oficiosamente acerca das impressões que os contos de fadas engendraram em suas vidas.

A REESCRITA IRÔNICA DE ANGELA CARTER: “O QUARTO DO BARBA-AZUL”.

Carlos Eduardo Monte

RESUMO: O presente trabalho tem como escopo uma análise do conto contemporâneo de Angela Carter. Como ponto de partida, fizemos uma abordagem sobre algumas noções que permeiam a produção artística a partir da década de 60, do século passado, para, então, no capítulo primeiro, traçarmos alguns lineamentos sobre o conto como forma literária, observando os contextos em que Charles Perrault e Angela Carter produziram seus textos. Procuramos demonstrar características fundamentais não apenas destes autores, mas como a tipologia do conto, historicamente, pouco a pouco contribuiu para especificidade e sedimentação do gênero tal como o conhecemos hoje. Assim, classificações e formas de analisar seus procedimentos narrativos e discursivos permearam essa primeira parte de nosso estudo, quando nos deparamos com autores como Poe, Tchekhov, Maupassant, Joyce, Borges, Cortázar e Barth, entre outros. O segundo capítulo pretende melhor descrever uma nova abordagem da produção artística, pelo viés da pós-modernidade, quando elementos como saturação cultural, decadência, perda da energia, secundariedade e posterioridade, entre outros, canalizam para um novo ânimo produtivo, como observam teóricos como Moser, Jameson ou Lyotard, a quem recorreremos, entre outros. A análise dessa descrição social permitiu-nos, como desdobramento do mesmo capítulo, chegar a algumas formas de arte que se sedimentam nesse novo contexto, fortalecendo tendências e vanguardas, tal como o feminismo, movimento a que se liga nossa autora. Interessa-nos, em particular, o atual conceito de paródia, conforme Linda Hutcheon, cujo texto, *Uma teoria da paródia* (1985), torna-se arcabouço fundamental em nosso trabalho. Tendo definido estes conceitos, destacando a relevância do uso da ironia para o trabalho da reescrita, partimos para o capítulo fundamental, em que o texto paradigmático de Charles Perrault, *O Barba-Azul* é comparado com seu hipertexto, *O quarto do Barba-Azul*, de Angela Carter. Para tanto, procuramos demonstrar a transformação do personagem, através do apagamento do arquetípico e do caricatural, para presidir um homem que se mistura socialmente; o deslocamento do protagonismo, com vistas à mulher que se firma como narradora de sua história; a sedimentação do literário, suplantando fragmentos da oralidade em Perrault, pelo desfazimento da moral como discurso interpretativo do conto, chegando à antimoral; observamos, também, os procedimentos discursivos como estratégia de uma escrita feminista, numa espécie de subversão narrativa; para, enfim, descrever o que entendemos tratar-se de uma transvalorização axiológica, a partir de um deslocamento da moral realizado dentro da ótica feminista. O capítulo final, destinado às conclusões, menos do que alinhar os capítulos precedentes, procura focalizar a importância de Angela Carter dentro desse gênero camaleônico, que é o conto literário, onde certamente cada vez mais se fixará.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Carter; Charles Perrault; conto contemporâneo; paródia; reescrita; pós-modernismo.

ANGELA CARTER'S IRONIC REWRITING: "O QUARTO DO BARBA-AZUL".

Carlos Eduardo Monte

ABSTRACT: Our goal with this research was constructed on an analysis of Angela Carter's contemporary tales. From the bottom line we introduced an approach about some notions of her artistic productions-starting from the 60s of last century-for us to be able, in the first chapter, to start speculating about those tales, based on their literary forms, observing the contexts in which Charles Perrault and Angela Carter produced their texts. We expected to demonstrate fundamental characteristics, not only about these writers, but according to those tales' typology, constructed historically, step by step that contributed to gender's specificity and fragmentation as we may live it, nowadays. This way, categorizations and forms to analyse some procedures used in narrative and discursive composition, surrounds this first part of our work, just when it allows us to mention Poe, Tchekhov, Maupassant, Joyce, Borges, Cortázar and Barth, among many others. The second chapter, intended to describe a new approach to the artistic production from a postmodern perspective when some elements as cultural satiety; decadence; loss of energy; secondariness and posteriority (surrounded by other possibilities), can point us to a new productive direction, as some researchers as Moser; Jameson and Lyotard (that represent a source for us) could have observed. The analysis of this social description allowed us in the development to reach some other forms of art, that compose all this new environment, reinforcing some tendencies and vanguards as feministic movement linked to the author. We were interested, particularly, in current parody's concept, according to Linda Hutcheon, whose text: *Uma teoria da paródia* (1985), turned to a bases to this research. Due to these concepts, focusing to the relevance of irony, used to rewrite jobs, we keep on to reach our goal in the fundamental chapter, in which paradigmatic text is Charles Perrault's: *O Barba-Azul* is compared to its hypertext, Angela Carter's: *O quarto do Barba-Azul*. To achieve this goal we intended to demonstrate character's transformations based on neutralization of archetypal to represent a man whom can be socially involved; this displacement, fulfilled with the woman as narrator of her own story, the sedimentation of literary, supplanting oral fragments in Perrault, due to undo of the moral as discursive interpretative of the tale reaching the anti-moral; also observing the discursive procedures as features of a feministic writing, in a kind of a subversive narrative; at last, to describe what we understand about an axiological transvaluation, from the point of a displaced moral accomplished inside feministic perspective. Our last chapter, destined to conclude our considerations (less to link to the following chapters) intended to focus Angela Carter's significance inside this flexible genre which is literary tale, where it will be kept on.

KEY-WORDS: Angela Carter; Charles Perrault; Contemporary tale; Rewritten; Parody; Postmodernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. ONCE UPON A TIME... UM ZEITGEIST	11
1. O CONTO	22
1.1. CONTO TRADICIONAL E CONTO LITERÁRIO.....	22
1.1.1. “ <i>For sale: baby shoes, never worn.</i> ”.....	22
1.1.2. Esforços <i>contativos</i>	27
1.1.3. Diálogos da tradição.....	29
1.1.4. Quem conta um conto aumenta um ponto.....	32
1.2. LINEAMENTOS SOBRE A EVOLUÇÃO DO GÊNERO.....	36
1.2.1. Do conto ao conto.....	36
1.3. O ESBOÇO DO CAMALEÃO.....	39
1.3.1. A circunstância atávica do contar.....	39
1.3.2. Passeando com artistas inspirados.....	43
1.3.3. A forma clássica. A forma moderna. A teoria do iceberg, de Hemingway.....	52
1.4. A CONTINUIDADE DAS VOZES.....	55
1.4.1. A estrutura do conto de fadas. <i>O Barba-Azul</i> , versão de Charles Perrault.....	57
2. A PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA	64
2.1. ONCE UPON A TIME... UM <i>SPÄTZEIT</i>	64
2.2. OS CINCO ELEMENTOS DO <i>SPÄTZEIT</i>	67
2.2.1. <i>A perda de energia</i>	67
2.2.2. <i>Decadência</i>	70
2.2.3. <i>Saturação cultural</i>	70
2.2.4. <i>Secundariedade</i> (ou o intertexto, o palimpsesto, a metaficção, etc).....	72
2.2.5. <i>Posterioridade</i>	75

2.3. A PARÓDIA COMO PRÁTICA REVISIONISTA.....	78
2.3.1. A paródia no século sério: “ <i>Poetas imaturos imitam; poetas maduros roubam</i> ”.....	78
2.3.2. Desdobramentos paródicos. O conceito em Linda Hutcheon.....	81
2.3.3. O referencial da ironia.....	87
3. O BARBA-AZUL E O QUARTO DO BARBA-AZUL.....	91
3.1. O BARBA-AZUL: UM PERSONAGEM PARA LADIES E GENTLEMEN.....	91
3.1.1. “ <i>Por que, diabos, o Barba-Azul não tira logo a barba?</i> ”.....	91
3.2. A NARRADORA DE CARTER: UMA PROTAGONISTA POSICIONADA.....	99
3.3. A MORAL E A ANTIMORAL.....	116
3.4. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESTRUTURA NARRATIVA.....	130
3.5. UMA OPOSIÇÃO FUNDAMENTAL: WAGNER ENCONTRA DEBUSSY.....	135
3.6. A TRANSVALORIZAÇÃO TEMÁTICA.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	166

INTRODUÇÃO

ONCE UPON A TIME... UM ZEITGEIST

O Barba-Azul talvez não seja o personagem mais efusivo da grande safra de seres mágicos e imaginários plantados na tradição oral e no conto de fadas, tal como são a Chapeuzinho Vermelho, a Cinderela, o Pequeno Polegar, a Branca de Neve ou o Gato-de-Botas, heróis que se fixaram com tamanha afinidade, cobrindo cânone e ideário populares, não havendo quem não os conheça. Mas, se nosso impiedoso barbado não goza de tanta fama, não nos custa reconhecer que se trata de um dos personagens mais interessantes; sua composição, bem menos caricatural do que vemos nas demais personagens fantásticas, aproxima-o do homem comum, justificando seu relativo apagamento, seja por temeridade de identificação, seja por preferência antimimética. Sua crueldade e vilania, imbricadas com a aparência hostil e amedrontadora, o colocam no centro do conto, e faz do Barba-Azul o protagonista que tem nas mãos a ordem de lidar com o que se costuma designar como periclitante coquetismo feminino: a curiosidade, nível fundamental na versão da história criada por Charles Perrault, dentro da tradição evolucionária formativa do conto de fadas, opondo o bem e o mal numa trama capaz de emancipar a moralidade temática expressamente atendida pelo autor.

Se os problemas mais tradicionais da filosofia, em cada época, embora prorrompidos em ordem diversa, são sempre reencontrados, estabelecendo um indefectível estado viciante, com manifestações (e reutilização e atualizações conceituais) mais ou menos atávicas, temos uma verdadeira fórmula cíclica que, em literatura, Compagnon (*O trabalho da citação*, 1996) resolve pela metáfora da tesoura e da cola, para qualificar a *cultura da citação*, como prefere enxergar boa parte da atuação artística contemporânea. Assim, quando lemos, fazemos recortes no texto, separamos o peculiar, grifamos, destacamos, acomodamos, descartamos, repetimos, enfim, damos lugar ao gestual infantil de cortar e colar, num processo operatório que vai da extirpação ao enxerto, capaz de gerar uma moldura da apropriação, raiz da citação, deixando claro que não há leitura sem o exercício da comparação.

O Barba-Azul de Charles Perrault, escrito há mais de trezentos anos, a par destes conceitos, tem sido citado e reutilizado nas mais variadas frentes. Da ópera folclorista de Béla Bartok à dança coreográfica de Pina Bausch, seu tema central recheia tramas que abonam e deslocam àquela resolução maniqueísta do conto de fadas, eclodindo todos os dias em narrativas literárias,

cinematográficas, corporais, teatrais e televisivas, que buscam na reformulação temática e estrutural da obra inicial, uma intenção específica, capaz de motivar a nova obra.

Essa espécie de consenso criativo, pela recuperação de personagens, de obras e temáticas, como no jogo de reflexões proposto por Rosenfeld (1969), tendo como hipótese básica “[...] que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato [...]” (p. 75), em uma espécie de impressão divina que condiciona motivações essenciais, observadas dentro do recorte histórico-cultural (um povo, uma época, uma dada região), e que sempre foi abraçada com entusiasmo, não deixa de ser uma plataforma para alinhar as produções da sociedade contemporânea, admitindo-se a mesma *interdependência e mútua influência* formadoras de um arcabouço cultural complexo, que se autorealiza e delimita. Nesse sentido, a cultura da citação, o mundo das apropriações, o abrandamento do agônico, a perda da angústia da influência, são elementos que, entre outros, distinguem a produção dos últimos quarenta, ou cinquenta anos, daquela efervescência artística do século XX, contexto alvo de Rosenfeld, que emancipava a obra de arte pelo procedimento da *desrealização*, provocando o embate, pelo vetor da perspectiva, entre produção mimética (calcada na realidade, já relativizada) e antimimética (pela dissociação, deformação e eliminação do real).

Na produção contemporânea, a oposição que avalia o caráter imanente do texto sofre claro apagamento, na medida em que a própria noção da realidade é colocada em cheque por teóricos como Baudrillard e Lyotard, dando lugar à multiplicidade narrativa, em detrimento das meganarrativas. As sistematizações são unívocas, e não mais universais, de forma que a realidade é confrontada por sua própria fluência, vista como um simulacro, uma constante simulação que se autosustenta, alternando referente e referencial. Assim como o conhecimento, também a arte é produzida para ser mercantilizada, dando vazão à cultura de massa, essencialmente imagética, que simula a fixidez de uma identidade através de itens de consumo; o gosto particular confunde-se com o conceitual adquirido/apropriado/comprado por cada um de nós. Em par com seu consumidor, a obra de arte que emerge desse contexto aparece como material fragmentado, e sempre essencialmente metaficcional, porque, como salientamos, imbrica arte e realidade na sua gênese, testando os limites da ação virtual. Não por acaso, nossos protagonistas se tornaram frágeis, volúveis, depressivos, comuns, contraditórios e irracionais, impulsionando uma ficção que responde à noção, não apenas de “determinismos locais”, investigada por Lyotard, mas como

sedimenta a heterotopia foucaultiana. Bausch, por exemplo, apaga quase que por completo a trama proposta por Perrault, acionando a temática a partir da explosão emocional que compõe cada um de seus personagens, em meio ao poder destrutivo que o marido exercita sobre a mulher, num jorro de sentimentos que não se explica (CANTON, 1994). Por outro lado, a valorização do icônico, desprendendo o indivíduo dos grandes mestres teóricos, afina o discurso individual com preferências que são ditadas pelo consumismo, como resultado do menor ou maior grau de investimento e estratégia mercadológica, muitas vezes operada em curtíssimo intervalo de tempo. Um personagem de Silviano Santiago veste calça Lee e bebe Red Label, e não é mais culto, charmoso ou bonito, mas pode ser foucaultiano, especialista em Mondrian, e parecido com Robert Redford (por equiparação dantesca), correlacionando elementos externos que capacitem sua identidade fluida.

Enquanto o autor do modernismo se apoiava numa relativização da realidade absoluta, pelo antropocentrismo que cada indivíduo poderia realizar, e, no seu ápice criativo, dando ênfase ao psicologismo de Freud e ao sistema de linguagem (a partir de Saussure), ampliava dicotomias mais simplistas, como propunha Lukács, entre o narrar e o descrever, o exercício da forma tornou-se uma obsessão, gestando obras irreparáveis que serviram como aviso do seu próprio exaurimento. Aquele artista, de fato, não se espantava em argumentar como o cotidiano havia se tornado interessante (a salvaguarda orientada pelo manto do distanciamento de que se vale Moretti, e que era impossível em Lukács) isolando temporariamente o método formalista. Narrar ou descrever, bifurcar ou preencher, o fato é que a racionalização narrativa identificava uma filosofia que traduzia o pensamento do século XX, numa busca aflitiva do sentido da existência, dentro da caótica complexidade do mundo, sempre se alicerçando na metodologia científica para validar suas respostas. Esse processo, agudizado na primeira metade do século passado, rendeu as obras magnânimas da literatura, com Proust, Joyce e Kafka assumindo o paradigmático produtivo, engendrando farto material teórico que tocava a arte de tal modo a pontificar estruturalismo e pós-estruturalismo. Quando a era do preenchimento se instaura, resultando numa coesa produção literária jamais vista, as balizas científicas, capazes de manter as tais grandes certezas da modernidade (*verdades universais engendradas pelo cientificismo aplicado*), fazem da obra de arte a sala de estar dos teóricos, cujo posicionamento amparava o objetivismo e contrapunha o subjetivismo crítico, numa aparente evolução.

Os discursos de Schopenhauer, Nietzsche e Freud, ou mesmo os de Sartre, que não deixam de solucionar sua lógica pelo pessimismo, contudo, puseram à prova o pensamento moderno. Esse quarteto delator/desconstrutor, do qual se reproduziram muitos outros, não apenas promoveu o abalo daquele *Zeitgeist* de que nos falava Rosenfeld, para que, no alto-modernismo, fizesse com que o homem compassado pela “[...] lógica da racionalização do *ethos* sóbrio, constante, contido, sério, do capitalismo racional-burocrático [...]” (MORETTI, p. 842, 2009), visse se descortinar uma diluição constante de seus valores, algo que se acentua com o pós-guerra, e ganha força a partir dos anos sessenta, através de várias manifestações, sociais e culturais, que apontaram novos rumos nos mais variados setores. Portanto, naquele que ficou conhecido como o *século sério*, o homem pagava o preço pela crença excessiva na ciência como motriz transformadora, capaz de construir uma sociedade moral e eticamente igualitária, preferentemente tecnológica, tendo como principal fundamentação sistemática o *materialismo histórico e dialético* de Marx e Engels, cujos traços agudos puderam ser vistos com o ideário-comportamental-transformador de Skinner, até que se tornou impossível sobrepujar o desconstrutivismo teórico que se catalisa em Lyotard e se esparrama pelas décadas do final do século, através de autores que se multiplicaram.

A grande maioria dos defensores da *modernidade tardia* ou da *época tardia*, do *que veio após o modernismo*, do *tempo da decadência*, do *tempo que chega tarde* – muitos ignorando a utilização do termo Pós-Moderno, por simples temeridade errática –, veem com dificuldade um divórcio entre as épocas, preferindo uma convergência paralela de realizações. O assunto é dos mais complexos, porém, essa coexistência de Modernismo e Pós-Modernismo mostra-se cada vez mais aparente, e o arcabouço ideológico do Modernismo sobrevive apenas como reaproveitamento, muitas vezes dogmático e sectário, a partir de padrões funcionais já canonizados, incorrendo no conceito de pastiche, conforme leciona Jameson (1985). Se não existe o Pós-Modernismo, então o *Zeitgeist* do Modernismo continua em vigência; estão com a razão os que defendem a atual condição da arte como simples desdobramento de coisas passadas. Se o Pós-Modernismo está em marcha, tomado aqui o termo como denominação genérica dos movimentos artísticos surgidos no último quartel do século passado, caracterizando-se pela ruptura com o rigor da filosofia e das práticas do Modernismo, o que nos parece inequívoco, a esquina das divisas marca-se pelo conceito de *Spätzeit*, como mais tarde identificaremos, sendo impossível pensar que a sociedade contemporânea possa se conformar com a noção simplista de que toda transformação histórica advenha apenas de um sequencial histórico-linear-temporal, a

partir do constante conflito entre as classes sociais e relações de poder. Nada obstante, não se trata essa verificação objeto precípua de nosso trabalho, mas torna-se impossível não recuperá-la, de alguma maneira, diante da escrita de Angela Carter, cuja obra tem sido usualmente classificada dentro desse novo contexto, por seus elementos designativos.

Muito do que se produziu durante o Modernismo, contudo, já apontava para novos horizontes, e que se sedimentaram na produção ulterior. A bagunça espacial, exemplarmente realizada em Cortázar, é exacerbada por Fowles ou Abelaira; a metafísica mágica e intemporal, como observa Remón Xirau, tão bem produzida em Borges, é o esteio do intertexto que ficcionaliza grande parte da nova produção. A revolução das vozes, atingindo o nível máximo de distanciamento, como já indicava Rosenfeld, presente na narrativa de Hemingway, é artefato de temperamento em Thomas Pynchon. A extrema introspecção – pelo discurso interrompível dos monólogos interiores de Woolf e Mansfield, ou no fluxo de consciência de Joyce – que potencializava a contaminação das descrições pelo subjetivismo, cadencia o irracional e o fragmentário nos nossos heróis atuais. As representações figurativas que a pintura insistiu em denunciar, ainda dentro do Modernismo, foram desconceitualizadas por Marcel Duchamp ou Andy Warhol. No final do milênio, a cultura letrada, como bem observa Bosi (*Literatura e Resistência*, 2002), indica um autor-massa, que escreve para um indivíduo/leitor-massa, que procura na arte o ápice do entretenimento, do espetacular, e a cultura de massa que, como dissemos, tem na arte um artefato de mercantilização, prefere “[...] a representação do show da vida”, (BOSI, 2002, p. 249). Não olhar para as modificações sedimentadas a partir dos anos 60, para ficar apenas no plano artístico, é o mesmo que negar Borges, Cortázar, Hemingway, Woolf, Kafka ou Joyce, fazendo dos novos artistas não mais que seus epígonos, sem força própria produtiva, o que não pode ser aceito.

De fato, a nova literatura prefere o “[...] transparente, no limite sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipare ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo.” (idem, p. 249). Na verdade, a produção cinematográfica passa a ser o grande paradigma da arte contemporânea; cineastas como Spínke Jonze, Marc Forster, Woody Allen ou Tarantino, procuram no intertexto a linha de sua produção, recorrendo à tradição para fixar o lúdico, resultando numa coesão jamais esperada. Queremos dizer que as mudanças que fizeram entrar o Modernismo, enfim, não são menores do que as que renderam o Pós-Modernismo ou a produção contemporânea. Um dos maiores teóricos de nossa época, Jameson

(1985), reclama dessa diretiva viciante que instaura recortes abusivos em determinadas épocas; de fato, não há traços tão precisos que se possa designar Romantismo, Modernismo, Pós-Modernismo, etc., e essa necessidade de encaixar grandes épocas em nichos tão organizados só pode combinar com o extremo cientificismo que mitificou as narrativas em decadência. O apagamento ou a destruição da aura artística Modernista, por exemplo, uma das recorrências nos novos teóricos, não significa uma extirpação total daquele ideário, mas uma valorização da eliminação de fronteiras entre o erudito e o popular, que decorre da atual atuação midiática.

Algumas narrativas tornaram-se um clássico do Modernismo e são atualmente desdobradas: Philip Roth ou Coetzee são bons exemplos disso. Sem avaliar as questões estéticas, arditamente confeccionadas com o apuro técnico, suas obras são verdadeiros empreendimentos de nossa realidade, ganhando validade nesse índice de representação, como observa Bosi, “[...] O brutalismo corrente na mídia entra na ficção contemporânea mediante uma concepção e uma prática hipermimética do texto” (BOSI, 2002, p. 251). A temática, certamente, depende de uma nova aceção. Novas configurações familiares, multiplicidade imagética, desacertos emocionais exacerbados (novos tempos, novas doenças), a presença forte da nova e melhor tecnologia de ponta para o uso de indivíduos colapsados pelo subjetivismo – são estes, entre outros inúmeros, apenas alguns dos registros destas obras, com conteúdo claramente contemporâneo, que se valem, em muitos casos, de uma narrativa formalmente comportada, já canonizada. Esse fator, da convivência de obras, que não necessariamente se imbricam, é marca inegável da contemporaneidade. Tais mudanças paradigmáticas, por conseguinte, deram voz às minorias étnicas, e ampliaram a literatura marcadamente feminista, em par com uma crítica também severamente feminista, que, a partir dos anos 70, contribuiu para o empenho mimético do texto literário, fazendo levantar, em muitos casos, bandeiras que tremularam entre os ventos do vanguardismo, do politicamente correto e da luta por direitos de igualdade, logrando, eventualmente, um espaço dentro da convenção sociocultural.

Mas, voltemos a Compagnon, e a sua belíssima metáfora da criança, em seu lúdico exercício de recorta-e-cola, para explicar essa conduta tipicamente humana que, em essência, está “[...] no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação” (1996, p. 22). A criança que, diante dos elementos de que dispõe, constrói seu próprio mundo e, em sua forma soberana de governo, pode representá-lo como bem lhe aprouver – diretiva que, sem dúvida, ainda incipiente, tem a fúria de estabelecer uma relação que jamais se dissociará daquele indivíduo, projetando-se,

em desdobramento, para a vida toda, essencialmente através da leitura e da escrita. Há uma cena no filme hollywoodiano, de Noah Baumbach, *A lula e a baleia* (2005), que nos parece muito representativa. Um aluno de colégio americano, Walt Berkman, faz uma apresentação musical da música *Hey, you!*, do grupo Pink Floyd, afirmando que a canção era de sua autoria, convencendo professora e amigos acerca de seu talento. Quando desmascarado, contudo, Berkman revela a seu psicólogo, em tom absolutamente sincero que, de fato, a música não era dele, mas que ele sentia que poderia ser, reivindicando-a para si. O exemplo é pertinente, justamente, porque todo trabalho de citação parece carregar, ainda que parcialmente, esse sentimento de afinidade e imediata apropriação, numa espécie de *insight* que a arte muitas vezes nos impõe: “[...] quais são os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever?” (1996, p. 32), pergunta-nos Compagnon. Não por acaso Walt procurou na composição de Roger Waters seu material de trabalho, de forma que tal procedimento tornou-se sinônimo de grandes produções, pela citação direta, indireta, pela paródia, pastiche, enfim, pelo uso do intertexto, que em Compagnon é lido de uma forma ampla, dentro da citação.

Angela Carter, de quem logo passaremos a falar mais detidamente, reescreveu, em 1979, os contos de Charles Perrault, exercitando um trabalho que, em linhas gerais, estabelece um diálogo fundamental com o hipotexto (Gerárd Genette, *Palimpsestes*, 1982), exercitando uma espécie de transvalorização de cunho axiológico. Sua reescrita se realiza a partir daquela compreensão cíclica de que os textos influenciam uns aos outros. Ainda exemplificando, outro autor, Nuno Júdice, poeta português, exercita seu *puzzle de fatos*, transpondo, *ipsis litteris*, frases de poemas de outros autores para compor seus próprios poemas. A forma de bricolagem de Júdice, não raramente criticada, em que a ablação se impõe como elemento intrínseco, sendo apontada como plágio, tornou-se fato ironizado por ele mesmo, “[...] não vejo como conceber um poema senão pela cópia” (CENTENO, 1972, p. 81). “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar [...]” (1996, p. 31), teoriza Compagnon – são efeitos, enfim, de um *enxerto*. Sem aprofundar na clara ampliação da noção de dialogismo entre textos proposta por Bakhtin, autores como Carter e Júdice, entre muitos, são contemporâneos que respondem a favor do famoso manifesto de John Barth, *Literature of exhaustion*, que, em 1967, trazia à luz questões cruciais na criação artística, tais como a problematização da saturação cultural, da posterioridade, da secundariedade, da fragmentação, da cultura de massa, etc., algo também presente na escrita de Bloom, que na obra,

Angústia da Influência (1991), ressalta a problemática da produção agônica, como pretendemos abordar em dado momento.

Tudo parece compactuar de uma espécie de tomada de consciência de que o que se produz, fatalmente, dialoga, de uma forma ou de outra, com outras realizações, instaurando uma época de (re)escrita, (re)significação e (re)construção. Tanto Barth, como Compagnon, não por acaso, citam o significativo conto de Borges, *Pierre Menard* (1970), para ilustrar sua viagem teórica. Pois bem, tais instâncias servem tanto àquele leitor de Compagnon, uma criança no lúdico exercício do recorta-e-cola, como àquele pós-adolescente de *A lula e a baleia*. O autor contemporâneo leva em consideração o fato de que todos nós, seus leitores, indubitavelmente, já temos lá nossos *potes de cola*, nosso *material de trabalho*, onde as ferramentas de construção da representação do mundo, conscientemente ou não, denotam certo repertório cultural que, nessa atividade, produz sempre o *novo*, capaz de gerar um amor entre o idealizado e o tátil, afeto que se liga ao fatídico *sentimento de apropriação* que nos assalta. Autores da reescrita, como Angela Carter, apostam nessa capacidade do leitor, como construtor do texto, prevalecendo não apenas o reconhecimento de um conhecimento, mas um promissor e ilimitado *background* que seguirá em comparações e realizações intermináveis, somando, dentro de uma representação, “[...] o que é necessário para reproduzir o mundo” (COMPAGNON, 1996, p. 11), nesse processo indelével de bricolagem, capaz de engendrar uma época, transformando leitores em criadores, pela via prazerosa da literatura, que lhe permite a reminiscência infantil da bricolagem, apto a produzir seu próprio mundo, percebendo-o de uma nova maneira. “*O fim de nossa exploração será chegar onde começamos, e perceber o local pela primeira vez*”, poetiza T. S. Eliot.

O movimento de entropia para qual caminhou o Modernismo, como sintetizaremos nesse trabalho, parece afirmar a ocorrência de um momento limítrofe, o *Spätzeit*; conceito historiográfico alemão que trabalha com fatores operacionais, identificadores de transformações que não podem ser desconsideradas, fatores que alinham, como no *Zeitgeist*, as mais variadas esferas de uma cultura complexa, pondo em questão a produção artística. Barthes (informa-nos Compagnon, 2010), considerava a literatura moderna opressiva, culturalmente exigente, cobrando de um leitor atento, intelectualmente ativo, o exercício de reconhecer sua validade formal, que funcionava como receptor daquele formalismo. As obras literárias do Modernismo preferiam a linearidade narrativa, numa recordação vetorial da poética de Aristóteles, dentro de uma equação que era tão lógica quando a produção evolutiva do conhecimento. Dessa forma, os elementos

narrativos de representação cumpriam, na sua grande maioria, fatores fundamentais, exaustivamente recombinaos, objetivando: *a instauração, o desenvolvimento e desfazimento*. Em analogia simplista: o *início*, o *meio* e fim; o *nascimento*, o *crescimento*, a *morte*. As realizações miméticas correspondiam à dada estrutura, emprestando do grande cesto de Propp suas *funções*, as quais dariam ao artista modelar um uso ordenado e consciente, dentro de um número limitado de escolhas, encaixando-as em seu mosaico narrativo pré-estabelecido (individual e socialmente). De outra forma, poderíamos inventar um artista moderno-experimental que, ao esparramar pelo chão todas aquelas aventuras confirmativas, lograria um nível de inteligibilidade que passaria a requerer, não só o esforço, mas uma contribuição do destinatário da obra: esse seria o leitor diferenciado, que disputava com outros leitores sua capacidade de compreensão, olhando sempre para dentro de uma caixa repleta de elementos combinativos. Essa questão, que repousa em Barth, é aliciada por Moser, a partir do artigo de sua autoria, justamente intitulado: *Spätzeit*, e que mais tarde nos guiará durante a análise da ideia de *secundaridade* da obra contemporânea, torna-se fundamental em Carter.

Já dissemos algumas palavras acerca da valorização do movimento feminista, que surge nesse contexto social complexo, e procura bandeiras em todos os setores, sedimentando-se fortemente na literatura. De fato, o que havia surgido como uma espécie de vanguarda passou à convenção, e o que se viu foi um importante reconhecimento dos valores femininos, realizando-se em todos os vetores sociais. A bem da verdade, hoje o que está em jogo não é mais a importância do movimento, mas a subversão que o hiper-realismo, inclusive literário, acabou ensejando, em detrimento de alguns parâmetros do cenário contemporâneo estético. Um olhar posterior àquele período formativo permite-nos observar que este tipo de literatura gestou uma divisão entre os autores: entre extremistas, que percorrem um desencontro com a essência do movimento; e convencionais, cuja produção, a partir do hipermimetismo, segue em paralelo com o arcabouço das perspectivas Pós-Modernas. Carter se encaixa nessa segunda categoria produtiva, realizando uma literatura que deve ser considerada feminista, porém, muito mais alinhada à descrição de uma realidade social, sem favorecimentos ou apelo retórico rebeldes ou gratuitos, superando o próprio movimento.

As questões que permeiam a produção contemporânea são outras. É um estudo que não escapa ao ensaio filosófico, político, econômico e social, e que se amplia para a experimentação das sensações que possam indicar o real, o nosso tempo, nossos dias. Angela Carter ampara uma

orientação destes ensaios, detentora de uma obra que pode capitular esse tipo de pesquisa, justamente por trafegar entre as correntes superativas da arte moderna. A autora escreveu contos, romances e novelas, ensaiou, roteirizou, teorizou, recolheu e, sobretudo, como mais nos interessa, reescreveu – usaremos por ora a limitativa *reescreveu*, já contando com as validações dadas por John Barth – numa farta e múltipla produção, pretendendo uma espécie de escrita corretiva. A partir dos *contos de fadas* de Perrault, nossos conhecidos descendentes da tradição oral, desenvolveu o que tem sido considerada sua obra mais importante, o livro de contos chamado *The bloody chamber*, traduzido para nós como *O quarto do Barba-Azul*. Abertamente, e é importante dizer, admitindo claramente a apropriação, tomou a narrativa já há tanto bem definida, aparentemente imodificável, como a de Perrault, e articulou sobre ela sua própria *originalidade*. É a partir desse exercício que as melhores luzes projetam a autora, que passa a ser analisada crítica e teoricamente por aqueles que se debruçam sobre a temática dos rumos da literatura e o atual contexto cultural. Na verdade, Carter reclamou um pertencimento intuitivo, mas que se revela como cobrança de uma má impressão. Com vistas à obra da autora, podemos certamente alinhar algumas novas questões: *Por que essa literatura interessa? Por que atinge o leitor de nossa época? E, melhor perguntando, que época é essa?*

O que se quer evidenciar, sobretudo, é a qualidade literária do texto de Angela Carter, o que se confirma não só pela forma como a obra foi estruturada, com clara estratégia capaz de posicioná-la entre as melhores produções elaboradas em seu contexto, respondendo, de uma só vez, ao crítico literário e ao homem social, mas também, em par com o texto original – seu hipotexto – respondendo como a reescrita pode servir como uma *repetição com diferença*, conforme leciona Linda Hutcheon, requerendo uma análise sintética bitextual de seu leitor, já que ao tempo que homenageia o texto principal, estabelece com ele uma relação capaz de uma resultante inesperada. *O quarto do Barba-Azul* não é mais aquele conto de fadas da mocinha virgem, ou da neófito pianista que se entrega ao milionário assoberbado e sagaz, cuja intelectualidade se ostenta pelos quadros que guarda em seu castelo, pelos livros que ocupam suas estantes e adornam a mesa de centro, ou pela música wagneriana, preferências que qualificam o domínio moral de um Barba-Azul sofisticado, longe daquela figura rústica de Perrault, capaz de ser apanhada facilmente em suas intenções. O clichê literário, da paixão inevitável que faz a jovem se perder nos encantos do homem experiente está relativizado, justamente porque a autora jamais pretendeu fazer de sua literatura um palco do feminismo, mas

afirmar os valores da mulher, os quais se marcam justamente por sua diferença, que não significa estabelecer maiores e menores graus de equivalência. A personagem de Carter casa-se por convicção, o casamento pode ser lido como o destino que se constrói pela relação histórica entre os seres, em detrimento do sentimento verdadeiro, que passa a ser contingência numa narrativa capaz de abonar bonitinhas histórias de paixão. Para a autora, o discurso que valida o arquétipo é sempre falso: uma forma eficiente de mitificar e abonar comportamentos propriamente humanos. A curiosidade feminina, que está no nível fundamental em Perrault, aqui apenas alavanca a trama; a temática, em Carter, é bem mais séria, e a construção de seu texto é uma espécie de caminho lógico para a comprovação de que as relações caminhavam para um apagamento das diferenças entre homens e mulheres.

1. O CONTO

1.1. CONTO TRADICIONAL E CONTO LITERÁRIO

1.1.1. “*For sale: baby shoes, never worn.*”

Não há qualquer dúvida de que há muito tempo o conto sedimentou-se como gênero narrativo de grande importância¹. Ao lado da novela² e do romance, tornou-se sinônimo da melhor produção literária intelectualizada, com procedimentos bastante específicos. Se levarmos em conta seus aspectos discursivos e temáticos, pode-se dizer que sua história percorre um *iter* de superação, em par com seu contexto de produção, tendo ganhado seus delineamentos fundamentais bem mais recentemente, a partir das análises de Edgard Allan Poe, dentro do que se informa como sendo sua acepção moderna (GOTLIB, 1988).

¹ Vale dizer que “[...] a moderna teoria literária tem postulado a distinção entre categorias abstratas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos (os *modos*: lírica, narrativa e drama) e categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica (os *gêneros*: romance, conto, tragédia, canção, etc.) (cf. Corti, 1976: 151 et seqs.; Hernadi, 1978: 143-4; Genette, 1979: passim). Assim, falar de *gêneros narrativos* é aludir a categorias históricas, tais como a epopéia, o *romance*, a *novela* ou o *conto*, nos quais se reconhecem implicações periodológicas mais ou menos efetivas;” (REIS & LOPES, 1988, p. 47). No que se refere ao surgimento do termo, a melhor teoria converge para o fato de que a palavra *conto* decorra do lato originário *com putu* (cálculo, conta). Na acepção literária se cogita o termo *commentu* (invenção, ficção); como terceira possibilidade, que seria deverbal de *contar*, derivando de *computare*. O fato é que, na Idade Média, após referir-se a significação de *enumeração* (como a de coisas e objetos), passou a ser usado como “*resenha, ou descrição, de acontecimentos, relato de coisas verdadeiras, enumeração de acontecimentos, narrativa, etc*” (MOISÉS, 1967, p. 30). No séc. XVI assumiu sentido mais específico, em par com as narrativas de Gonçalo F. Trancoso, que, sob a influência de Boccaccio, escreve *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), e de Francisco R. Lobo, em *Corte na Aldeia* (1616), guardando até o séc. XVIII certa noção pejorativa, ainda eventualmente aplicada. No romantismo, o termo designava *narrativa popular, fantástica, inverossímil*, fazendo com que os autores preferissem o uso de *novela* ou *romance*, evitando termos como lendas, histórias, baladas, tradições e episódios. A palavra se afirmou como designativo de um tipo definido já nas últimas décadas do séc. XIX, no Realismo, quando passou a ser cultivado amplamente, “[...] iniciando um processo de requintamento formal que não cessou até os nossos dias. E o vocábulo *conto* passou a ser genericamente utilizado [...]” (MOISÉS, 1967, p. 31).

² O termo ‘novela’ (em italiano, *novella*), tal como utilizado por Boccaccio, pode ser entendido de uma forma geral como “narrativa curta”, e corresponde, sobretudo estruturalmente, ao que hoje conhecemos no Brasil como “conto”. Enquanto a *novella* destinava-se a qualificar uma narrativa curta literária, o *racconto* refletia a tradição oral dessa espécie. Segundo Massaud Moisés: “A palavra *novela* remonta ao italiano *novella*, [...] onde significava *relato, comunicação, notícia, novidade*.” (MOISÉS, 1967, p. 49). A novela, na acepção nacional, diferentemente do conto, guarda uma pluralidade dramática, enquanto o conto, como realizou Boccaccio, fazia com que toda a tensão fosse catalisada através de um único núcleo. Massaud explica que: “A raiz etimológica estaria no latim *novella*, de *novellus, a, um*, adjetivo diminutivo derivado de *novus, a, um*. [...] O vocábulo teria entrado para o circuito do idioma graças ao italiano “*novelle*”, que ainda podia revestir o sentido de “conto”. [...] Com o Romantismo, que trazia no bojo profunda revolução cultural, *novela* ganhou a significação atual” (1967, p. 49). Por estes motivos, é comum que haja confusão, mesmo quando em teoria literária, do emprego destes termos.

Nosso estudo se apoia em dois destes contextos históricos distintos. O primeiro deles está no final do século XVII, com o francês Charles Perrault, que em 1697 escreveu sua famosa obra, *Histoires ou contes du temps passé* (Histórias ou contos do tempo passado, com moralidades), dando acabamento artístico-literário ao gênero, ao transcrever uma espécie de narrativa que, na civilização ocidental, já no século XIV e XV, derivava da oralidade dos contos populares de magia³, afirmando, em par com outros autores menores, o estilo que veio a ser popularmente conhecido como Conto de Fadas. Reconhece-se que a obra de Perrault servia, inicialmente, como “[...] gênero aristocrático especialmente valioso para a educação das crianças [...]” (CANTON, 1994, p. 31), mantendo, desde então, um caráter prototípico de narrativa, que colimava seu caráter pedagógico através da inclusão da moralidade ao final de cada história. A *moral da história*, por assim dizer, recuperava literariamente parte da estrutura da fábula, carregando o discurso interpretativo para esclarecer ou ressaltar o que se queria transmitir com a história contada. Assim como La Fontaine, seu contemporâneo, Perrault gozava de relativa fama entre os membros da corte de Luiz XIV, reacendendo a tradição da fábula ao reescrever a partir do modelo esópico.

Em consideração às condições sócio históricas, culturais e estéticas, que tiveram lugar a partir dos anos 60 do século passado, nosso segundo momento está fixado quase trezentos anos à frente de Perrault, no ano de 1979, com a escritora britânica Angela Carter, que escreve o livro de contos intitulado: *The bloody chamber and the other stories* (aparecendo nas edições seguintes sem o complemento “and the other stories”). Na edição brasileira, pela editora Rocco (1999), o livro foi renomeado diretamente como “O quarto do Barba-Azul”, conto de destaque da compilação, e, nada obstante tenha desviado a nomenclatura pretendida por Carter, sugere um diálogo inequívoco com o conto de Charles Perrault, a partir do qual foi declaradamente realizado. Perrault e Carter, portanto, formam a base do nosso estudo. O *Barba-Azul*, de um; e *O quarto do Barba-Azul*, de outro, guardam semelhanças e diferenças impostas por seus contextos e intenções. A comparação de suas estratégias procedimentais, temáticas e narrativas, seus princípios organizadores e tipologias, portanto, impulsionam e condicionam nossa pesquisa. Olhando para estas duas obras, fixando seus contextos como uma espécie de ponto A e ponto B,

³ Segundo Canton: “O conto popular de magia faz parte de uma tradição oral pré-capitalista que expressa os desejos das classes inferiores de obterem melhores condições de vida, enquanto o termo *conto de fadas* indicava o advento de uma forma literária que se apropria de elementos populares para apresentar valores e comportamentos das classes aristocrática e burguesa”. (*E o príncipe dançou...* p. 30). A partir dessa perspectiva, o conto de fadas, na verdade, aparece como oposição praticada pela classe superior, subvertendo e apropriando-se do ideário oral popular.

no *iter* do gênero, admite-se, de logo, uma grande questão: estamos, sequer, diante do mesmo gênero?

“O conto não tem uma teoria, o conto tem uma história”⁴, leciona Luiz Gonzaga Marchezan, fazendo alusão às múltiplas formas de olhar para este tipo de narrativa, sem que se possa encaixá-la com precisão neste ou naquele arremate teórico. Mesmo uma definição bem delineada imbrica-se com a vasta gama de produção que, através do tempo, realizou-se sob esse epíteto. Não podemos evitar, inclusive, confusões terminológicas no uso do termo, com variações em cada época e país (cf. p. 24); o que se dirá, então, de seus elementos fundamentais. Se para nada parece haver uma teoria definitiva, para o conto isso se torna um axioma inaugural, certeza daqueles que dirigem a ele seus estudos. O fato é que sua conceituação, embora tenha se mostrado sempre escapista, mais ou menos se descortina através da análise de seus autores mais fundamentais; seja pela forma como construíram seus contos, narrativa e discursivamente, ou por sua produção teórica, dada a amplitude das definições que sucederam.

Uma boa parte daqueles que procuram definir o conto acaba considerando simplesmente a extensão do texto, o que a melhor teoria adverte como caminho perigoso. É comum a ideia de que se trata de uma narrativa breve, como normalmente ocorre, sendo menor que o romance e maior que a fábula. Essa definição, flagrantemente confortável, de fato está na base da imprecisão, pedindo uma ampliação que supera o gênero. Que tamanho, enfim, devem ter as narrativas, qualquer uma delas? Quantas páginas devem compor um romance, uma novela, uma peça teatral, uma biografia ou um roteiro cinematográfico? Qual seria o modelo hipotético, parâmetro para o tamanho do conto? Alguns romances não somam nem mesmo a décima parte de outros: as 94 páginas que compõem *Senza Sangue*, do italiano Alessandro Baricco não chegam a dez por cento daquelas 968 páginas de *Ulisses*, de Joyce, ainda que ambos sejam tratados pelos teóricos como romance. Um extenso conto de Maupassant não suplanta a brevidade de um conto de Poe. E as fábulas que, por sua vez, estão na outra ponta parametral, deveriam ser as indianas, do pañcatantra, com uma página, ou página e meia, ou então aquelas de Esopo, Bábrio, ou as de Fedro, muitas vezes com parágrafos mínimos. Pinçando uma fábula ao acaso, como por exemplo, *Os dois pombos*, de La Fontaine, variando entre três e quatro páginas, encontramos uma narrativa maior que muitos contos que conhecemos.

⁴.(informação verbal) Lição do Professor Doutor Luiz Gonzaga Marchezan, durante aula de Procedimentos Narrativos e Discursivos do Conto, no Programa de Pós-Graduação da Unesp/Araraquara, 2011.

“For sale: baby shoes, never worn.” (“Vende-se: sapatos de bebê, sem uso” – livremente traduzido), normalmente atribuído a Ernest Hemingway, mas sem comprovação objetiva, talvez seja o menor conto do mundo, já que ocupa menos que meia linha. Como exemplo de *flash fiction*, estas seis palavras têm a capacidade de engendrar toda uma gama de ocorrências que, apesar de não ditas, atacam nosso imaginário. Bem observada, esta pequena narrativa não deixa de reunir a expressividade, a brevidade e a harmonia que o conto, assim como a fábula, exige; a provocação, inferida por hiatos (sobretudo quando pensamos na leitura por *desconstrução*, proposta por Jacques Derrida), como na maioria dos contos de Hemingway, nos faz compreender que a grande diferença entre as narrativas, de fato, está na esfera da argumentação, e jamais em sua extensão, ligando-se ao discurso literário, por sua narratividade. Avaliar a extensão do conto, portanto, raramente servirá, seja na forma tradicional (que encampa a fábula, o conto folclórico, o conto de fadas, o conto místico, o conto popular, etc.) ou no conto literário, mas não deixa de projetar certa importância quando, comparados dois contos, um deles decorra do outro, como é o caso das narrativas que compõem nosso trabalho. A versão utilizada por nós, para o conto de Charles Perrault, descartadas as figuras que o entremeiam, possui 07 páginas. O texto de Angela Carter é bem mais extenso, com 58 páginas. Em ambos os contos temos o Barba-Azul, a jovem noiva, a chave proibida, o quarto sangrento, etc. Porém, tanto sua história, como seu discurso, procuram diferentes formas estruturais, valendo-se de elementos específicos, o que se justifica pelos motivos que levaram cada um de seus autores em nos contar a *mesma* história.

Infere-se, assim, que o critério mais conveniente para se erguer uma distinção rigorosa entre o conto, a novela e o romance, é o *qualitativo*, que consiste em procurar ver a obra de dentro para fora, analisar-lhe e julgar-lhe os componentes, de forma, e de conteúdo. Somente depois de bem sopesá-los é que estaremos aptos a uma classificação válida e precisa. Nesse ponto, convoca-se o critério quantitativo a fim de corroborar ou negar o resultado da análise. Não raro, confirma. Mas, que ingredientes são esses? Enfileirados como se segue, servirão de base para os capítulos dedicados a cada uma das formas em prosa: a ação, as personagens, o tempo, o espaço, a trama, a estrutura, o drama, a linguagem, o leitor, a sociedade, os planos narrativos, etc. (MOISÉS, 1967, p. 25).

Quando se consegue estabelecer paralelos para a acepção da palavra conto, nos variados contextos e países, mais ou menos se estabelece que o conto, como conhecemos, corresponde: no francês, ao que se chama *Conte*; no espanhol, o famoso *cuento*. Em inglês, por sua vez, mais comum os termos *short story*, para as narrativas literárias, ou *tale*, para os contos populares ou

folclóricos. Também, em alemão, sob a mesma distinção inglesa, para o sentido literário: os recíprocos *Novelle* e o *Erzählung*, enquanto *Märchen* refere-se à sua tradição mais oral, popular e folclórica. Por fim, em italiano, *Novelle* e *racconto*, sendo aquela a designação da narrativa curta, porém, literária, ligando-se, o *racconto*, ao seu engendramento popular e folclórico (MASSAUD, 1967). A edição brasileira dos contos de Perrault aponta para o título original de 1883, *Les contes de Perrault*. O original de Carter, de 1979, como dissemos, alinha o *and other stories* após o título. Inequívoco, portanto, que tanto Perrault, como Carter, enxergavam o literário em sua obra, fazendo, da história popular, obra intelectualizada e artística, estruturada na forma de conto.

Assim como devemos evitar um único parâmetro para chegarmos à essência do conto, também, fixar um único modelo de análise seria, no mínimo, rejeitar o que o gênero tem de melhor: seu estatuto camaleônico. De lado as definições, a inspiração das várias tipologias mostra-se muito significativa: das comparações se evidenciam as diferenças, às quais, como se verá, instauram a essência do gênero, e é o que procuraremos buscar. Antes de prosseguirmos, porém, vale a lição de Massaud Moisés, que visualiza muito mais a distinção histórica entre o *conto tradicional*, categoria em que se enquadra o conto de Charles Perrault, e o *conto moderno*, do qual se desdobra o texto de Angela Carter. O autor explica:

Trata-se de uma proposta de sistematização de conceitos numa área ainda sujeita a controvérsias. Por outro lado, voltaremos nossa atenção para as características persistentes no decurso da história das formas em prosa: o que faz que tanto as obras de Margarida de Navarra quanto às de Tchecov ou Maupassant ou Dalton Trevisan ou Julio Cortázar sejam rotuladas de "contos" decorre de empregarem a mesma estrutura narrativa, apesar de todas as mudanças temáticas, estilísticas ou culturais. Idêntico raciocínio se aplica à *Madame Bovary*, *Ulysses*, *Contraponto*, *Aparição*, *Avalovana*; ou a *Amadis de Gaula*, *D. Quixote*, *O Tempo e o Vento*, *A Barca dos Sete Lemes*, *Grande Sertão: Veredas*. É que, ao longo das variações temporais, observa-se a permanência de um núcleo formal, posto que igualmente sensível à ação do tempo, e é tal núcleo que interessa acompanhar e descrever. Em suma, uma perspectiva centrada no substantivo - a estrutura das formas em prosa -, não no adjetivo - suas modulações ex-trínsecas. Tal estrutura básica não decorre de um modelo ideal, que se armasse em abstrato e se pusesse em confronto com os textos, a ver se eram congruentes entre si. A lógica interna das narrativas é que determina a ideia de que, por sobre as diferenças particulares, obedecem a um arcabouço primordial, comum a todas. É essa estrutura irreduzível, ou a que se reduzem as narrativas, que se representa no esquema gráfico que fecha o estudo das três principais modalidades em prosa. Desse modo, as exceções ou as experiências de vanguarda (não raro de incerta classificação, ou determinantes de um

remanejamento na árvore dos gêneros) somente serão consideradas quando úteis à compreensão da unidade intrínseca do conto, da novela e do romance. Destaca-se, nesse quadro, o chamado "conto moderno", etiqueta duvidosa por induzir a pensar numa estrutura própria, diversa da que se encontra no "conto tradicional". Na verdade, essas denominações revestem categorias históricas, e a primeira assinala apenas o emprego de técnicas novas para engendrar a velha estrutura. Tratando-se de conto, não importa se escrito em nossos dias, ou nos séculos anteriores, sempre exibirá as mesmas características fundamentais. Ainda que o conflito não seja aparente, ou que o método utilizado pelo contista seja o indireto, por meio de implicações, a narrativa continua sendo conto. Quando não se estrutura ao redor de uma trama, visível ou implícita, em razão de o autor visar a um texto sem núcleo dramático, "em que nada acontece", o resultado é o poema em prosa, capítulo ou embrião de novela ou romance, ou crônica. (MOISÉS, 1967, p. 26-27).

A elucidação do autor, portanto, que pode ser caracterizada como extensiva (e não restritiva) nos traz a certeza de que a comparação entre os textos de Carter e de Perrault possa se realizar a partir do entendimento de que se olha para um único gênero, “[...] tratando-se de conto, não importa se escrito em nossos dias, ou nos séculos anteriores [...]” (idem). Resta que devemos perseguir suas características, entender sua forma e estrutura, avaliar seus diferentes contextos e objetivos.

1.1.2. Esforços *contativos*

Talvez não haja realização mais audaciosa, no que se refira à validade do ato de contar uma história, que a famosa e longeva aventura de Scherazade (Cheherazade, Xerazade), a sedutora contadora que, nas *Mil e uma noites*, dotada de tão tempestiva memória e persuasão narrativa, é capaz de objetar as razões do entrevado sultão Chahriar, decidido a desposar e matar cruelmente uma mulher por noite, tudo para vingar a traição de sua esposa, a rainha de Samarcanda, infligindo o estrangulamento a toda espécie, pela falha de caráter que julgou característica da essência feminina: a infidelidade. Ali, a criação contínua de Scherazade surge como único e último recurso capaz de pôr fim à mortandade das donzelas, e, objetivamente, procrastinar a morte da própria protagonista, e também de sua irmã, Dinarzade (Duniazade). A experiência alimenta mais que a uma personagem ficcional querendo salvar a própria pele, para nos dar a exata medida da fascinação, da paixão e da importância atribuída à tradição oral de contar uma história. De fato, vale a informação de que na época da compilação (normalmente atribuída ao poeta persa, Rasti, segunda metade do século X) não havia aldeia árabe que não tivesse seu

contador de histórias, verdadeiros narradores profissionais, muitas vezes reunidos em grupos, que eram, assim como a fictícia Scherazade, capazes de empolgar, agitar, amainar e elevar as emoções de seus ouvintes, que se punham inebriados por seu relato. Suas fontes, muitas vezes, advinham de outros viajantes, dos beduínos, de outras terras, e, adaptadas, no mais das vezes, eram contadas de forma encaixada, como mais lhes agradava, numa espécie de *deixa*, que estabelecia uma continuidade entre as narrativas, algo que não por acaso se repete nas *Mil e uma noites*, e que, comprovando uma tendência, não se distancia de outras realizações, em lugares e épocas diversas, basta que lembremos como Boccaccio, no *trecento* italiano, com o *Decameron* (1350), ou o inglês Chaucer, no *Canterbury tales* (1386), estruturaram suas obras.

O esforço ficcional de Scherazade que, segundo escreveu Galland (2004), tinha entrada na filosofia, na medicina, na história, nas artes, de vasta cultura, beleza, inteligência, e que, acima de tudo, versificava como ninguém, possibilita-nos, como validade representativa, uma qualidade inquestionável da arte: nossa própria sobrevivência, ali cobrada por um costume das arábias, pela violência de um rei com uma intragável dor nos cornos. Contudo, relativizada a extrema intempérie que experimenta a bela narradora, de se indagar por qual razão nós continuamos, em pleno século XXI, a criar e a contar nossas histórias, senão também para nos salvar? Ali, se a instância diegética estabelece um referencial que não se desloca da intenção inicial, safar a morte da protagonista, uma multiplicidade de razões poderia validar nosso interesse em contar ou ouvir um conto. Charles Perrault contou para dogmatizar suas crianças, obtendo prestígio em seu meio, junto à corte do rei. Nos dias de hoje, contamos para safar-nos ao tédio, evadir-nos da vulgaridade, criar uma identidade, afamar-nos, para lucrar ou, simplesmente, prolongar nossa existência, ou, ainda, apenas para cumprir um ciclo, votando na máxima de que todo homem sentir-se-á pleno ao somar um filho, um livro e uma árvore plantada. Escrevendo, evitamos nossa morte metafórica, damos à sociedade uma resposta existencial, e nos tornamos, até quanto possível, tão imortais quanto Scherazade pôde ser. Para tantas quantas forem as teorias que anuam à realização artística alguma validade, nunca se esteve tão acertada a ideia de que somos todos, sem exceção, novas e continuativas scherazades, criadoras/recriadoras de narrativas que nos possibilitam uma versão da existência, cuja qualidade metafísica deve ser repartida com os pensadores da sociedade contemporânea. O novo homem é visto como aquele que lança mão de pequenas narrativas, cotidianas, capazes de construir uma realidade que possa dar sentido a seus atos, crenças e princípios, em detrimento daquelas grandes verdades, das meganarrativas que,

segundo muitos teóricos da contemporaneidade, não se sustentaram⁵. Bem ou mal dizendo, verifica-se que criar narrativas para a vida, bem como para a arte (há quem diga exata imitação daquela), trata-se de algo que procura nos safar ao que quer que seja necessário. Angela Carter, tal como Perrault, afina-se com a tradição oral, recupera uma experiência que Benjamin julgava perdida. Conta-se, tradicional ou modernamente, no passado e no futuro, para não morrer, e não para viver; para deixar o anonimato, e não para se afamar. A base negativa, inversa daquela proposta nos séculos passados, dá o tom para os novos artistas, de forma que sua obra supera o teor agônico, põe de lado ou relativiza a *angústia da influência*, como ressalta Bloom (1996), e de fato nos faz todos criadores narrativos, sem excluir o que continua sendo produção literária, no sentido mais elementar do termo.

1.1.3. Diálogos da tradição

Recorremos a John Barth, certamente um dos escritores americanos mais interessantes das últimas décadas, que por seu estilo lúdico e autorreferencial localiza o leitor no centro do processo criativo, oferecendo-lhe, ao mesmo tempo, a chave para a metaficção. Barth exagera a projeção quando, em um malabarismo temporal, no seu mais famoso conto, *Dunyaziáda* (1972), propõe que nos sintamos um pouco autor das histórias convertidas nas *Mil e uma noites*. Nasce, dentro desse estilo literário, a ideia de que nossas narrativas fujam a nós mesmos, dando lugar à *dúvida autoral* e ao *ontológico* (como aquilo que torna possível as múltiplas existências). Durante a leitura é inegável a sensação de insegurança que se avizinha, pois, vemo-nos prestes a perder uma narrativa que se revela como nossa apenas provisoriamente. A ideia de Barth, nesse

⁵ Ao aliar o pensamento de Foucault ao de Lyotard, apontando, respectivamente, o conceito de ‘determinismo local’ e a ideia de que a ascensão do pensamento pós-moderno está situada no centro de uma drástica transição social e política nas linguagens da comunicação em sociedades desenvolvidas, Harvey explica que “rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente”. (*Condição pós-moderna*, 2006, p. 58). A produção artística, portanto, passaria a se realizar dentro desse novo estado de percepção, onde “[...] a fragmentação, a indeterminação e a desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) *totalizantes* são o marco do pensamento pós-moderno” (Op. Cit. p. 19). A citação que faz de Eagleton torna-se bastante elucidativa: “O pós-modernismo assinala a morte dessas *metanarrativas*, cuja função terrorista secreta era fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana *universal*. Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo... A ciência e a filosofia devem abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas.” (EAGLETON apud HARVEY, 2006, p. 19).

sentido, é relativamente simples, e amplifica aquela lição: não é meu, mas poderia ser. É justamente o fim do teor agônico entre as obras⁶, a ideia de que a evolução literária só pode ser concebida de forma relativizada, deixando clara a impossibilidade de que a obra precedente, para todo o sempre, tivesse que superar a antecedente, ao invés de dialogar diretamente com ela. Assim como não há leitura sem comparação, as obras literárias dialogam desde sempre entre si, de forma que, nas obras da Antiguidade, o diálogo intertextual realizava-se pela “emulação”, como num elogio realizado entre os artistas. Contudo, a aura artística do autor moderno foi capaz de instaurar o que acreditava ser uma situação de constante aprimoramento entre obra antecedente e precedente, dando lugar a uma espécie de embate entre as mesmas, primando pela superação, o que Harvey considera responsável pela presença de um ânimo produtivo competitivo, como escreve:

A luta para reproduzir uma *obra de arte*, uma criação definitiva capaz de encontrar um lugar ímpar no mercado, tinha de ser um esforço individual forjado em circunstâncias competitivas. Portanto, a arte modernista sempre foi o que Benjamin denomina “arte áurica”, no sentido de que o artista tinha que assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio. O resultado era muitas vezes uma perspectiva individualista, aristocrática, desdenhosa (particularmente da cultura popular) e até arrogante da parte dos produtores culturais, mas também indicava como a nossa realidade poderia ser construída e reconstruída através da atividade informada pela estética. (HARVEY, 2006, p. 30).

Efetivamente, em um texto que se tornou muito famoso de Barth, ainda sem tradução, *The literature of exhaustion* (1967), o escritor cita cabalmente *Pierre Menard, autor de Quixote*, uma das obras-primas de Borges, para justificar seu princípio organizador. Na obra do argentino, em pleno século XX, o narrador evidencia que o escritor Pierre Menard, em verdade, não só lamenta o fato de que Cervantes já tenha, séculos antes, escrito seu livro, *Dom Quixote*, mas também a forma como o fez, incorrendo em inércias, sem recusar a colaboração do acaso. A ideia central no conto é o fato de que, se acaso Cervantes já não o tivesse feito, Menard indefectivelmente comporia a obra.

⁶ A ideia de que as obras literárias desde sempre dialogaram, e dialogam entre si, não está posta de lado com a noção do agônico. Na verdade, o princípio de que a obra sucessora deva superar a antecedente, o que significa, em termos práticos, na busca pela originalidade, sobretudo em termos estilísticos, é algo que se cristaliza com o Modernismo, que pretendia uma ruptura com o movimento que o antecedeu. Nada obstante, sem a comparação entre as obras não é possível se falar em teoria literária. A ‘emulação’, como se fala tradicionalmente nas obras da Antiguidade, volta a ser bem recebida apenas a partir do último quartel do século passado.

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescer que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com a de Miguel de Cervantes. [...] “O Quixote é um livro contingente, o Quixote é inecessário. Posso premeditar sua escritura, posso escrevê-lo, sem incorrer numa tautologia. [...] Minha lembrança geral do Quixote, simplificada pelo esquecimento e a indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não feito”. (fragmentos de *Pierre Menard, o autor de Quixote*. p. 33-34).

O narrador, um suposto crítico de Menard, informa ao leitor que os fragmentos que veio a conhecer do Quixote, de Menard, mostravam uma história mais sutil que a de Cervantes. Com esta realização, Borges supera o simples conceito de autoria, discutindo a apropriação da obra de arte, bem como sua interpretação. O humor se expande pelas próprias notas de Menard, que revela que o que dificulta escrever o romance, no início do século XX, é o fato de que ele já exista, tendo sido escrito séculos atrás. Diante destes excedentes de mestria lidos em Borges, Piglia escreve:

Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção (Borges não é Derrida, não é Paul de Man), mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura. (2006, p. 28).

Retomando Barth, em *Dunyazadíada*, capitulado como um dos contos fundadores do Pós-modernismo, a intenção pretende expandir as noções de intertexto, pelo mesmo efeito sugerido por Borges; também enxerga uma substituição do real pela ficcionalidade. No conto, na noite em que antecede a iniciação de Scheherazade, um escritor vindo do futuro revela à sedutora narradora quais seriam as histórias e argumentos de que se devia valer para escapar à morte, enredando o poderoso rei Chahriar. A condição irônica está justamente no fato de que as histórias que o tal viajante relata a Scheherazade, e que tem o poder de salvá-la, são justamente as reproduzidas por ela mesma, retiradas de uma compilação do futuro: *As mil e uma noites*.

Aquele escritor viajante tem premissas artísticas que sempre foram carregadas pelas ficções como as de Scheherazade, e garante a ela a eficácia desse artifício cíclico, justamente porque em sua época, no futuro, havia lido as mesmas histórias que agora contava. Comungando com ela de um objeto mágico singular – que se realiza por uma simples construção sintática, que lhes vale

uma lexia e funciona no conto como uma sentença mágica: *a chave do tesouro é o tesouro* – a própria consciência da narrativa se torna a chave de todas as histórias. *A chave do tesouro é o tesouro*, em *Dunyazadída*, metaforiza o *objeto mágico* do conto tradicional, e funciona no conto moderno como índice de apropriação. Como se verifica, de volta ao passado, o escritor se efabula no harém do rei Chahriar, e, às escondidas, relata à Scheherezade suas próprias histórias, ainda não criadas por ela, mas já conhecidas por ele, o leitor. Da mesma forma que Menard sente que poderia compor um Quixote verdadeiro, o leitor inominado de Barth pode contar ao autor histórias que ele contaria. Ambos os contos apontam para a discussão acerca da autoria, da participação do leitor na formação da obra, na metaficção, na autorreferência, na interpretação, na apropriação, e guardam par com essa aproximação de textos, para resultar numa obra cíclica. A teoria transformada em ficção, por Barth, autoriza o revisionismo e a reescrita, como anotaremos à frente.

Frise-se que a escrita de Carter olha para Perrault através de um buraco de fechadura, onde a mesma chave se encaixa. A autora conta para os novos leitores as informações que recolhe dessa olhada, mas, assim como a neófita que transgride uma ordem, destravando a porta proibida, Carter nos informa consoante suas convicções, por sua leitura e atualização. A escrita, como desvenda Barth em seu conto, é a chave entre as narrativas, capaz de ligar os dois tipos de conto com os quais estamos lidando, revelando uma verdadeira qualidade mágica da escrita.

1.1.4. Quem conta um conto aumenta um ponto

A mágica da escrita é a mágica de contar uma história; da reescrita, a de recontá-la. De fato, característica inerente ao ser humano parece ser o ato de contar uma história: função suprema da mente humana, como esclarece Jameson (2006). Alguma significação inicial dessa arte, a partir de Esopo, depois com Fedro, e já bem mais tarde com La Fontaine, sem dúvida, repousa na construção fabular⁷, registrada como o *ato de fala*, pela conjugação do mundo animal com o que

⁷ Segundo Adriane Duarte, o primeiro registro de uma fábula como espécie narrativa consta do relato do encontro entre uma águia e um rouxinol, incluído por Hesíodo no poema *Os trabalhos e os dias* (VII a.C.), antecedendo, portanto, a produção de Esopo. Contudo, tendo se utilizado vastamente da fábula, o gênero passou a ser associado a Esopo, de forma que “[...] é tido em larga medida como pai da fábula e a Grécia como sua pátria.” (*Esopo e a tradição da fábula*, 2013, p. 7). Cumpre-nos, contudo, desde já, explicarmos pela fixação da fábula como ponto de partida para nosso trabalho, desobrigando-nos de um recuo histórico-linear, com fases culturais distintas, o que nos levaria até às formas precedentes, como os mitos e os ritos da tribo, por onde se costuma marcar o início da transmissão do conhecimento oral. Ítalo Calvino, versando sobre o tema, chama a atenção para o fato de que Lévi-

é, em verdade, condição propriamente humana. Inventiva, pontual, breve, expressiva, harmônica e argumentativa, a fábula representa em sua origem uma espécie de manifestação do procedimento coletivo da linguagem, formulada, essencialmente, para ser ouvida. O conto de fadas de Charles Perrault, como se verá, aproveita-se de elementos da fábula, trazendo inclusive uma moral deduzida, configurando a fábula ponto de partida para nossos estudos.

Mundus est fabula, portanto, é menos uma famosa expressão latina, e mais uma forma de sentir o mundo. As origens da fábula não são claras: mesopotâmica, indiana ou grega. Contudo, o modelo grego, e mais precisamente o de Esopo é o mais familiar para nós. Assim, a fábula grega, sobretudo a que se atribui a Esopo, tendo ultrapassado séculos, engendra a formação do cânone ocidental, sendo reescrita por La Fontaine, na mesma França do Século XVII, onde vive Perrault. Na famosa *Retórica*, ao classificar os dois tipos de provas retóricas – o exemplo e o entimema – Aristóteles ilustra com as composições de Esopo a força de convencimento que a fábula – uma das formas do exemplo, ao lado da parábola – pode ter na fala do orador. A fábula, assumindo clara função de recurso retórico, segundo Holzberg, evidencia o fato de que o gênero, já entre os teóricos da antiguidade, era objeto de discussão e funcionava para o orador como um meio para se atingir uma finalidade.

In chapter 20 of book 2 (1393a23-1394a18) the philosopher discusses the two types of proofs commonly used in rethorical reasoning: example and enthymeme. For the former he names two kinds: the recounting of an actual event and the fictional narrative; under the later he then lists two narrative forms: comparison and fable. In order to illustrate the use of fables in rhetorical argumentation, Aristotle relates briefly how the lyric poet Stesichorus (ca. 600 B.C) and the fabulista Aesop (first half of the sixth century B.C.; see below, pl. 15) both tried, the one in Himera, the other on Samos, to influence a public body

Strauss, distinguindo-se de Propp, afirma a inseparabilidade do estudo do mito daquele da fábula, mas observa no procedimento uma espécie de ‘crise da história’: “Se, após este conjunto de cotejos, acrescentássemos os das mitologias clássicas, das religiões extra-européias, sobretudo da etnologia, estabelecendo uma relação de derivação entre a fábula e os mitos e os ritos mais arcaicos (esta foi a abordagem da escola ‘antropológica’ e das numerosas derivações), como preencher o intervalo que se abre entre as manifestações atuais da tradição e contextos culturais que, para a Europa, nos remetem ao paleolítico?” (1988, p. 109). A fábula, como pontuaremos no capítulo 3, deste trabalho, liga-se de várias maneiras ao conto de Perrault que escolhemos analisar, seja por sua moral, pelo recurso da desumanização, e, também, pela textualização resultante de um discurso figurativo e de um discurso não-figurativo, sendo oportuna a sua apreciação. Nádia Battella Gotlib, como outros autores, defende que mesmo o conto literário, em sua versão moderna, reúne traços claros da fábula. Em seu texto mais específico sobre o tema, Gotlib escreve: “Modernamente, sabe-se que a fábula é a estória com personagens animais, vegetais ou minerais, tem objetivo instrutivo e é muito breve. E se a parábola tem homens como personagens, e se tem sentido realista e moralista, tal como a fábula, o sentido não é aparente e os detalhes de personagens podem ser simbólicos. O conto conserva características destas duas formas: a economia do estiuulo e a situação e a proposição temática resumidas”. (1988, p. 15).

in its decision by telling a *λογος*, that could be applied to the case in question (HOLZBERG, 2002, p. 11)

Esopo, século VI A.C, embora não tenha sido o criador da fábula, materializa esse resultante criativo, de tal forma que desde o século IV a.C., quando Demétrio de Falero publicou as narrativas que até hoje lhes são atribuídas, passou à história como pai desse gênero que tem sua origem incerta, mas que atravessou o tempo através de um *iter* – não necessariamente evolutivo, porém lógico-cronológico – entre o ato de fala e o gênero literário em que se tornou, dentro do que o uso variado, como prática discursiva, pretendeu em cada época. Numa pequena parábola de Filóstrato, é a Esopo que, como dádiva, o deus olímpico Hermes dá a habilidade da *contação de histórias*. Em uma iconográfica figura de Esopo, como escravo disforme, em meio aos animais e rodeado por aparatos humanos, marca-se a distinção intelectual daquele que pensa de forma argumentativa, registrada numa xilogravura do frontispício de uma edição quatrocentista da *Vida de Esopo*, de Máximo Planude, esclarecendo uma prática formativa do herói, a que Margaret Doody definirá como “[...] dar um rosto ao personagem” (2009, p. 563).

De fato, “[...] não existe abismo entre a literatura e o que não é literatura”, lemos nas sérias implicações de Todorov (1980, p. 47), e, assim, os gêneros narrativos – no exercício fundamental do autor – ganham amplitude e recebem o índice de produtos das transformações incertas nos atos de fala, e nas transformações das transformações que estes receberam, e, assim, em um incessante exponencial. Cabe a quem pretenda conceituar o gênero, enfim, desvendar esse processo de acúmulos e alijamentos, que, em determinada época, numa determinada sociedade, possibilita a sua institucionalização (ao menos no plano conceitual). O fato é que, independentemente dos procedimentos e da utilização que em cada época se realizou da fábula, a origem é comum, nascendo do *discurso humano*, tal como o mito e os contos que a antecederam, o que nos permite afirmar que, àquele ato de fala hipotético-inicial, portanto, confere-se exemplarmente o status de fenômeno criativo. As fábulas, estas historinhas elegantes, portanto, tantas vezes construídas e desconstruídas, não são ofendidas em sua essência se pretendidas como meros *atos de fala*, mas, contrariamente, é nessa lida, de essencial *ato de fala*, que podemos estender esse vasto mundo de utilização para além da *cultura da fábula* – como advoga Alceu Dias Lima, até o *sentimento* dela (LIMA, 1984).

É dessa ouvida, dessa compreensão, que conhecemos o mito, o conto popular e folclórico, e também é de onde se origina a fábula e mesmo o *conto de fadas*⁸, exercitando neste um reaproveitamento daquela *fabulação*, estabelecendo um *continuum* natural. Recolhas, estudos e reconfigurações dessas histórias tornaram-se famosas nas mãos de Perrault, bem como pelo trabalho dos irmãos Grimm. No campo teórico, *A morfologia do conto maravilhoso*, de Propp e, sobretudo, o abrangente *Formas simples*, de Jolles, são obras lapidares para a compreensão daquele *iter* evolutivo-superativo que tem como resultando, de forma indefectível, a produção intelectualizada que hoje conhecemos como *conto*; uma prosa para ser lida, e não mais ouvida, que se estrutura pela narrativa que dará um fim, uma solução imaginária ao que se pretende contar, tomada a narrativa em sua forma mais ampla.

Scholes observa a perigosa posição moderna que atribui ao *romance* certa excelência entre as formas narrativas⁹, o que o cristalizou como principal objeto de estudo entre os teóricos dos dois últimos séculos. O *conto*, como já se pontuou, ainda parece padecer de uma teoria mais substancial, ainda muito longe de algo definitivo. Seus estudos, normalmente, reivindicam não uma teoria encerrada, mas uma tipologia que decorre, no mais das vezes, das reflexões e análises cometidas pelos próprios autores, como podemos ler em Poe, Tchekhov, Maupassant, Kafka, Borges ou Cortázar. Para Edgar Allan Poe, um dos fundadores da noção moderna do conto, a *brevidade*, a *originalidade* e a *unidade de efeito* compunham características imprescindíveis à constituição de um conto, como escreve em sua famosa obra, a *Filosofia da composição*.

⁸ Numa afirmação de Todorov (1980), os gêneros, como qualquer instituição, evidenciam aspectos constitutivos de dada sociedade, e, por isso mesmo, não deixam de resultar numa escolha e codificação que corresponda a certa ideologia (p. 50), o que não é visto com bons olhos pelo autor. Além do mais, como pontuou Scholes (1977), “É uma tarefa árdua encontrar um meio satisfatório para ordenar e apresentar os complexos processos em funcionamento na evolução das formas de narrativa. Ela não é apresentada como simulacro dos verdadeiros processos mentais conscientes ou inconscientes dos artistas narrativos, mas como uma maneira cômoda de reduzir tais processos a termos controláveis.” (p. 7), e o limite entre os gêneros torna-se um problema. Preferimos, portanto, um abrandamento desta ideia, sempre tão forte e determinante, acolhendo a noção de que “[...] os gêneros literários têm por origem, simplesmente, o discurso humano” (ob. Cit. p. 58), e, enquanto especificados e nominados, devem servir como parâmetro mínimo de orientação, mais por necessidade e economia. Modernamente, o gênero épico tem sido trabalhado como gênero narrativo, que contém as variadas formas narrativas, entre elas considerada a fábula. Sérgio Vicente Motta encontra uma *dinâmica contributiva* em cada obra literária, que se deriva pela evolução de uma linguagem artística, e suaviza poeticamente a questão do limite entre os gêneros ao escrever: “O criador de uma obra literária revive o mito paradisíaco de retirar do esqueleto da árvore-mãe uma costela para a formação de sua criatura, dando-lhe vida ao dotá-la de parte da memória do gênero artístico com o sopro da invenção” (2006, p. 21).

⁹ Scholes observa que “[...] de dois séculos para cá, a forma dominante da literatura narrativa no ocidente tem sido o romance. Portanto, de certa forma, ao escrever sobre a tradição da narrativa no ocidente estaremos, necessariamente, descrevendo a genealogia do romance” (1977, p. 1). Nossa intenção, contudo, é valorizar o conto como forma narrativa, de como pode ser encarado como resultado de uma evolução progressiva.

Observamos que seus sucessores, como Maupassant ou Tchekhov, ou, ainda mais tarde, Woolf, Joyce, Kafka, Katherine Mansfield, Faulkner ou Hemingway, sedimentando basicamente dois tipos de conto: conto de *enredo* ou de *atmosfera*, dão ao gênero sua consolidação, pela arte de reinvenção de estilos de que se valem seus autores, sem prescindir de seus elementos básico-caracterizadores. A amplitude de seu sentido, dessa maneira, pode ser compreendida a partir de suas diferenças, já que o onipresente não pode ser percebido, como nos parece haver pontuado Todorov (1980).

1.2. LINEAMENTOS SOBRE A EVOLUÇÃO DO GÊNERO

1.2.2. Do conto ao conto

Já dissemos que a sistematização (pela evolução) do gênero narrativo é uma boa forma de analisar o conto. O *conto*, sim, é uma forma literária. Jolles explica-nos que “[...] o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-ud Hausmärchen* [Contos para crianças e famílias]” (1976, p. 181). Parte do ato de contar contido na tradição oral, e que decorre inicialmente dos mitos primitivos, dos ritos da tribo, das histórias folclóricas e populares, é mais tarde evidenciado na fábula, e elementos desta, por sua vez, serão reaproveitados nos contos de fadas que, segundo a resposta de Propp (1978), teve suas raízes históricas nas supostas práticas comunitárias dos povos primitivos, gerando possíveis dois ciclos de contos, divididos entre os *ciclos de iniciação* e *ciclos da representação de morte*. No que se refere a sua fixação tradicional, a lição de Canton é bastante elucidativa, difundindo a ideia de que o conto de fadas, como o que realiza Perrault, resultou da apropriação, pelas classes superiores, das histórias orais veiculadas pelas classes inferiores. Segundo a autora, a força destas narrativas está no que representam simbolicamente:

O mundo oral do conto popular de magia é habitado por reis, rainhas, soldados e camponeses, e raramente contém personagens da burguesia. Além disso, em suas origens, os contos de fadas eram amorais e abordavam a luta de classes real e a competição pelo poder, apresentando uma dura realidade de miséria, injustiça e exploração. [...] A realidade das classes inferiores nas sociedades pré-capitalistas era tão brutal que precisava ser simbolicamente

transformada nas histórias. [...] Em contraste, os contos de fadas são produtos literários elaborados pelas classes superiores. (CANTON, 1994, p. 30).

Em que pese o caráter duvidoso da formação do conto literário, pelo embate histórico dialético, importa-nos que no século XIX, sobretudo a partir de Poe, o conto literário torna-se definitivamente produção intelectualizada, artística, pensada à exaustão; com a identificação de nuances que recobrem o gênero, distinguindo-o dos demais, para afastar, ao mesmo tempo, certa medida daquela trajetória inicial, fulcrada exclusivamente na oralidade, que não deixava de abonar certo caráter pejorativo. O estudo científico que inaugura a seriedade da forma literária, sem dúvida, está fundado nos estudos de Grimm, nas análises de Poe, e se revoluciona com o estruturalismo de que se vale Vladimir Propp, no início do século passado, ao se dedicar à análise estrutural dos contos Russos.

Sua tipologia, dentro dos parâmetros atuais de compreensão, assumiu uma divisão que, embora diga muito acerca de seu desdobramento, como conto de *enredo* e conto de *atmosfera*, e que também se mostra fundamental para sedimentação do gênero narrativo, forma uma espécie de classificação operacional, que se centra nestes dois modos fundamentais, que são seu próprio índice de cristalização crítica. A temática, num gênero tão longo, é passível de reinterpretação de sentido, bem como de reformulação contextual, que não esvanece a dicotomia, mas, ao contrário, centra-se nela para o seu maior índice de produção.

Angela Carter, que não deixou de contribuir teoricamente para o gênero, escreve em um de seus inúmeros discursos (este especialmente aproveitado na abertura do livro *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*, 2011): “[...] evidentemente, foi Mamãe Gansa – entidade arquetípica contadora de histórias – quem inventou todas as *histórias de velhas comadres*, ainda que *velhas comadres* de qualquer sexo possam participar desse contínuo processo de reciclagem em que qualquer um pode se apropriar de uma história e modificá-la” (p. 10). A ideia de Carter comunga das teses acerca do conto propostas por Walnice Nogueira Galvão: o conto, em seu sentido mais amplo, tem o condão de atualizar a memória coletiva. É no caráter cíclico da narrativa fabular, transformada e adaptada, capaz de servir aos ‘novos leitores’, que está toda a força criativa do conto moderno. Sua forma de recontar histórias, nivelando entendimentos de ontem e de hoje, capaz de arruaçar as convicções de um público mal-acostumado, salta alto por sobre imensas barreiras. A nova combinação de elementos, mais do que repetir uma história, instala um grito constante nos ouvidos de quem as conhece. Quando

estudamos o conto somos levados à compreensão de que, dentro do modo narrativo, o gênero advém do ato imanente de contar uma história, possivelmente disparado pela oralidade dos contos populares de magia, pelos contos populares e folclóricos, pela fábula e pelo conto de fadas, até serem trabalhados mais artisticamente por autores que hoje conhecemos, alcançando uma etapa mais recente, onde essa tradição passa a servir como material passível de ser manuseado para construir, mas também desconstruir, esse arcabouço. A partir dessa noção, Carter escreve:

[...] a expressão contos de fadas é uma figura de linguagem, usada de forma bastante livre, para descrever o grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora – histórias anônimas que podem ser reelaboradas vezes sem por quem as conta, o sempre renovado divertimento dos pobres. (CARTER, 2011, p. 07)

Para entendermos esse processo, fixemo-nos, pois, em Edgar Allan Poe. Na busca de conhecer os elementos de sua própria produção, o autor bostoniano teorizou através de princípios que até nossos dias civilizam o estudo do conto. A seriedade implicada por ele contribuiu para a fixação de um modelo forte, pensado, tramado. Em seus estudos, Poe percebe elementos que possibilitavam uma verdadeira fórmula capaz de render brilhantes histórias: pela *brevidade*, pela *originalidade* e pela *unidade de efeito*, entre outras características tidas como fundamentais à conversão do gênero. Autor de contos de enredo, seus sucessores realinharam estes conceitos, somaram diretrizes, prescindiram de outras, chegando a outros resultados de efeito, como lemos em Maupassant, e principalmente em Tchekhov. Diante dessa façanha *irregular*, outros novos autores fizeram render um tipo de conto chamado de *conto de atmosfera*, estilo mais tarde levado ao extremo de variantes por Kafka, Joyce, Katherine Mansfield, Faulkner ou Hemingway.

Sedimentados estes dois tipos cruciais de conto: de *enredo* e de *atmosfera*, a reinvenção do gênero burlou a lógica temporal e espacial, e as experimentações geniais de Borges e depois de Cortázar trabalharam criativamente, resvalando na qualidade metalinguística da narrativa. Apesar de todas estas mudanças, o conto, camaleônico que é, não se dispersou, mas, contrariamente, tornou-se uma forma narrativa cada vez mais sedimentada, consolidando-se dentro do modernismo.

Mais recentemente, contudo, a arte de contar se reforça, pela invenção e pela reinvenção, pela escrita e pela reescrita, e, dada a infinidade de possibilidade de combinação de elementos,

ainda hoje parece não ter limites. John Barth, cujo trabalho literário e teórico já fizemos algumas anotações, é responsável por uma nova guinada dentro do gênero, como analisaremos em capítulo posterior. Por ora, no entanto, cumpre dizer que nossa autora, Angela Carter, uma das que melhor responde às implicações de Barth, discursa a favor de que o contemporâneo, se nada pode criar de absolutamente original, inspira-se pela reutilização inventiva de procedimentos, recursos e características. Nesse sentido, não se pode deter ou reivindicar o conhecimento e a fórmula definitiva como pertencente a uma única pessoa, e é justamente o que está na base teórica do significativo trabalho de Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia* (1985), que utilizaremos para analisar o aproveitamento da paródia dentro do atual contexto literário.

Vimos que os autores da elite francesa, no século XVII, apropriavam-se da tradição oral das classes inferiores para compor suas obras; vimos que Barth, na última década de sessenta, sugere que toda a produção já existente, em síntese, não deve ser superada, mas aproveitada; contamos, até agora alguma coisa acerca das noções de Compagnon, no seu trabalho sobre apropriação e citação de textos. Enfim, a cultura, assim, torna-se coletiva e passível de ser apropriada. *Quem teria inventado as almôndegas? Em que país? Existe uma receita definitiva para a sopa de batatas?* São perguntas que Angela Carter esboroa em suas teses. Tais questões, e que desvendam o processo criativo da autora, apenas abonam o gênero, amplificando-o cada vez mais, desbravando ideias, abrindo caminhos.

1.3. O ESBOÇO DO CAMALEÃO

1.3.1. A circunstância atávica do contar

Benjamin (1994) não vê no conto impresso um continuísmo da tradição oral. A fixação do texto punha fim ao que se assomava culturalmente em cada ato de contar. O fenômeno que se instaura com o homem moderno assinala não só o fim das narrativas em seu estado natural, mas o impedimento de uma espécie de movimento de lapidação, que parecia ter como principal característica levar a história a um aprimoramento contínuo. Ao romper com a tradição da oralidade, a literatura assume um caráter subversivo incapaz de recuperar uma experiência, uma novidade, um elemento que possa determinar esse contínuo dialético, passando a um catálogo de observações. Seria o fim dos contadores anônimos, estes narradores que, segundo Benjamin,

estão na essência da tradição, na melhor forma de manipular sua própria realidade, para afirmar o contador profissional, o escritor que, ao se apropriar dos métodos de produção da arte, evita o exercício natural, fundamental para Benjamin.

Eis o fato, enfim, porque não se pode esperar um ensinamento, um construto moralizante, de um conto de Edgar Allan Poe, ou de qualquer outro autor que faça questão de assinar a fixação de uma narrativa. Benjamin escreve:

O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1994, p. 206).

Na tradição oral, a história prescinde de um senhor que tenha os direitos sobre ela, senão a própria humanidade. “Podemos saber o nome e o gênero de determinado indivíduo que conta determinada história simplesmente porque a pessoa que o recolheu o anotou, mas nunca poderemos saber o nome da pessoa que inventou a história.” (CARTER, 2011, p. 09). O pessimismo de Benjamin se apoia num deslocamento que se eleva no modernismo. A originalidade de um conto, assim como de qualquer outra narrativa, dava ao autor de cada texto a segurança de que sua criação, por mais que dialogasse com tantas outras obras, como o dialogismo pareceu investigar, não poderia ser apropriada ou modificada, aplacando um processo que ultrapassava as expectativas da produção artística, para decretar um regime autoral relativamente tirânico. No *Decameron*, por exemplo, Boccaccio reitera por várias vezes que seus narradores são contadores de uma versão da história, daquela que testemunharam, ou que lhes foi contada, daquela que foi possível guardar a essência, intuindo-se, no mais, detalhes e ocorrências que estão manipulando no exato momento em que narram. Diferentemente do autor moderno, Boccaccio e todos aqueles que contribuíram para a formação do cânone literário, não primavam por fazer de suas obras o produto definitivo de alguma coisa, mas impulsionar essa arte naturalmente humana, presente no *Decameron*, no *As mil e uma noites*, e em tantas outras experimentações, exercitada libertamente.

Os autores das últimas décadas, de alguma maneira estão no resgate daquele processo para o qual Benjamin olhava com válido saudosismo. Angela Carter enxerga a possibilidade de dar

azo àquele processo de superposição de camadas, apagando, no aural, uma forma de coibir a apropriação do texto por quem quer que seja. Estaríamos diante de uma nova concepção da escrita, sem que um autor possa dizer que, ao narrar, tenha dado palavra final àquela história. De fato, a reescrita é o tipo central desse exercício. Em termos simplistas, enquanto o narrador de Benjamin replicava uma história que trazia de ouvida, os novos autores, os autores da reescrita, replicam a partir de uma lida, sem temer as consequências da manipulação, acreditando que a tecnologia do texto impresso não é suficiente para conter essa condição humana da contação. Como bem observa Carter (2011, p. 08):

Ao longo da maior parte da história humana, *literatura*, tanto prosa como poesia, era algo contado, não escrito – ouvido, não lido. Assim, os contos de fadas, os contos populares, as histórias da tradição oral, constituem a mais vital ligação que temos com o universo da imaginação de homens e mulheres comuns, cujo trabalho criou o mundo.

Nos últimos duzentos ou trezentos anos, contos de fadas e contos populares foram transpostos para o papel pelo valor que têm em si mesmos e são apreciados por uma vasta gama de razões, que vão desde o gosto pelo passado à ideologia. O fato de serem escritas – e, sobretudo, impressas – faz que essas histórias sejam preservadas e também inexoravelmente alteradas.

“As origens do conto de fadas na civilização ocidental estão nos contos populares de magia, um tipo de conto oral em que as histórias eram simbolicamente criadas e adaptadas, conforme a interação viva entre os narradores e os espectadores/ouvintes” (CANTON, 1994, p. 29), tal como escreve Benjamin. Em sua forma oral, imagina-se que o conto popular de magia seja tão antigo quanto forem os primeiros rituais de comunicação entre seres humanos. Como se nota, a continuidade com o passado – que a cada suspiro de existência se distancia e se mostra cada vez mais estranho para nós –, requer uma palavra acerca de nossa formação, algo que possa nos contar a história, a sociologia, a psicologia, uma visão de mundo, enfim, que são transmitidas nestas narrativas de antanho, muitas vezes de forma muito mais fidedigna que a história oficial, contadas em livros científicos, porque ilesas à falastrice das classes superiores. Nesse sentido, a preocupação de Benjamin oblitera uma inspiração do entendimento: onde se vê um engessamento, pode restar clarificada uma notícia de como fomos. A formação acadêmica literária de Carter, formada em literatura medieval pela universidade de Bristol, faz dela uma autora que vê a necessidade desse continuísmo, proposta que se converteu em textos literários. Esse modo contemporâneo de enxergar o conto é dos mais interessantes e complexos, porque reafirma o gênero como camaleônico, conceitualmente fugidio, historicamente arraigado,

esteticamente embaraçado, múltiplo, abstruso, tramado, preciso e tempestivo. Numa perfeita definição metafórica de Cortázar, gênero “[...] tão secreto e dobrado sobre si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 1993, p. 349).

Se olharmos para um passado recente, vemos que o conto moderno, tendo percorrido caminho capaz de objetivá-lo, sofre nas últimas décadas uma sacudida que jamais teve a intenção de recriminar seu exercício de formação tipológica, mas afirmar que não existe um caráter unívoco, seja em sua produção, seja em sua leitura. Ao consenso de sua diversidade, ausente a teoria definitiva: resta-nos, não aleatoriamente distribuída, como que se disposta por prendedores num fio de Ariadne, uma somatória de tipologias. Se nossos dedos houvessem de pinçar uma função para essa entidade, diríamos que através dos tempos – e hoje também em nosso contemporâneo –, o ato de contar uma história, como intensifica a teórica Walnice Nogueira Galvão, em par com as impressões de Carter, atualiza a memória coletiva (NOGUEIRA GALVÃO, 1982). Está imbricado, e subjaz do desdobramento de seu discurso, à *forma simples*, permitindo que se reconheça, como realização da humanidade, o estatuto sócio funcional, e literariamente, como integrante da produção artística. Cortázar, incisivo teórico, enxerga para além da estrutura, ao pontuar pela “[...] convicção de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (1993, p. 348). Esse atualizar de memória, historicamente viável, pressupõe uma constante de inovação, reinvenção, remodelação, rearranjo, que se torna enfim funcional, servindo ao coletivo a que se destina, o que nem sempre pode ser facilmente visualizado em nossa cultura individualizada, que acredita na obra de arte como realização única. De outra forma, não haveria motivos para a continuidade, para a transmissão de elementos, para a fixação e o aprofundamento do conteúdo e do conhecimento. É inegável que apenas uma boa fórmula detém a força necessária para se afirmar, para extrapolar o limite de uma geração e época, e de vir a ser, como numa forma perfeita, um ideal literário de satisfação. Uma espécie de regularidade da expressão que tem a capacidade de artisticamente ligar-se ao contexto social em que foi produzida. Há espaço, ainda, para obras aparentemente autônomas, em busca de rupturas, realizando justamente aí a sua veia comparativa: nesse caso, não temos um novo gênero, mas a experimentação de suas vertentes, cercado pelo utilitarismo humano e o gesto incorrigível, porém necessário, de comparar. Desse modo, em decorrência da evolução dessa regularidade, pela multiplicidade de

intervenções, desde as precárias transmissões *dos mitos e ritos da tribo*, pela despreziosa troca de ideias e entusiasmos, imagina-se poder chegar até o mais elaborado exemplar produzido. E qual poderia ser, enfim, seu melhor representante? Um conto de Kafka, Borges, Joyce ou Cortázar? São tantos! – é que temos como resultado a construção interminável do gênero. O melhor exemplar é o que pontua uma validade literária contextualizada.

1.3.2. Passeando com artistas inspirados

A origem do gênero narrativo que hoje conhecemos como conto literário, nas formas de enredo ou de atmosfera, como já dissemos, dentro de nosso estudo, remonta às construções fabulares, ou à *fábula* propriamente dita – assim entendida como sendo um *ato de fala* – cujo desenvolvimento se sustenta numa tríplice constante e lógica: pela *proposta do argumento*, que instaura o argumento, para, em seguida, apresentar seu *desenvolvimento*, chegando à *moral* que esse ato de fala pretende. A fábula, no seu curso, já tem um viés de interpretação, justamente contido no final moralizante pretendido pelo ato de fala formalizado, e será analisada oportunamente, em capítulo adiante, mas, se chamamos atenção para o fato de que Perrault e Carter exprimem esta moralidade-imoralidade de forma homóloga aos seus contextos históricos, não podemos olvidar que a relação entre as escolhas de um e de outro (estilo, personagens, léxico, espaço, tempo, sequência narrativa, etc.) ligam-se a uma resultante literária vigente em cada um destes contextos, através de uma constante dialética que, se não pode ser considerada evolutiva, mostra-se sempre contributiva.

“Nossa cultura é individualizada em alto grau e acredita muito na obra de arte como realização única, e no artista como um inspirado, original e semidivino criador de obras únicas” (CARTER, 2011, p. 09). Mas o produtor dessa arte teria uma estratégia adrede, capaz de clarificar a estrutura de seu texto? Imperioso dizer que sim. Isso ocorre tanto em Poe, mesmo quando assume uma posição mais ensaística, como em *O homem na multidão*, quanto ocorre em Mansfield, Borges ou Cortázar, que experimentam a reflexividade crítica a partir da auto-referencialidade da obra. Tchekhov, por exemplo, marca uma boa passagem entre os tipos de conto. *O acontecimento*, um de seus contos fundamentais, em que se narra a visita de um tio acompanhado de seu cão dinamarquês aos sobrinhos, é elucidativo. O cão Nero inaugura a dureza existencial para Vânia e Nina, convergindo a iniciação dos neófitos, e a representação da morte.

Vida, existência e morte compassam, no recorte de um dia, a iniciação das crianças, que descobrem a morte dos gatinhos recém-nascidos. Vê-se, por exemplo, a proeza de Tchekhov na conjugação daqueles dois ciclos propostos por Propp, entre a iniciação e a representação da morte. Aqui, a estrutura é marcada por uma construção que se aproxima da alegoria. O acontecimento aludido pelo título, enfim, liga-se mais ao despertar da dureza existencial, que a própria morte dos gatinhos. Representativo, ainda, o fato de que o recém-escolhido para ser pai dos gatinhos, o cão dinamarquês, é justamente aquele que é responsável por sua morte, seu algoz direto. Existe, sem dúvida, uma crítica ferrenha às escolhas dos representantes da sociedade russa, sempre avaliada na obra de Tchekhov, e existe uma leitura infalível do estruturalismo que Propp cultiva. Autores como Poe, ou Tchekhov, portanto, não querem a ilusão de uma escrita esporádica, resultante de um ato lúdico e descompromissado, mas um trabalho cuidadoso que pode dar ao texto o diferencial artístico que a tradição oral não priorizava.

Em um dos seus ensaios sobre Hawthorne, Edgar Allan Poe fala abertamente sobre essa premissa que os ideais modernos colocavam como palavra de ordem e qualidade fundamental nas penas dos escritores. Nesse sentido, Poe esclarece:

Em certo sentido, e em grande medida, destacar-se como homem singular representa uma originalidade, e **não há virtude literária maior que a originalidade**. Mas esta, tão autêntica quanto recomendável, não implica uma peculiaridade uniforme, mas sim contínua, uma peculiaridade que nasça de um vigor da fantasia sempre em ação, e ainda melhor se nascer dessa força imaginativa, sempre presente, que dá seu próprio matiz e seu próprio caráter a tudo o que toca, e especialmente, que *sente o impulso de tudo tocar*. (primeiro grifo, nosso; segundo grifo, do autor, apud KIEFER, 2011, p. 203).

Essa originalidade, em *sentido do novo*, segundo o autor, tão essencial à existência daquelas gerações, pode ser farejada e festejada socialmente, “[...] na verdade, a excitável, indisciplinada e pueril mentalidade popular que mais agudamente sente o que é original” (apud KIEFER, p. 203), correspondendo, o trabalho do autor, ao desejo dos leitores. E, se Poe nos transmite a noção de que a originalidade, por oposição à sua ausência, era premissa do bom escritor, leva em conta a ruptura com os supostos modelos de imitações que, a convicção de antanho, como a dos iluministas, marcava de forma indefectível os artistas e os homens de então.

Hoje, em dias de pós-modernidade, em que se preceitua como desnecessária a angústia das imitações, a originalidade não foi desbancada, mas o termo assumiu, em diacronia, significado

bem mais irrestrito. Os homens de antanho, que criticavam a originalidade de Hawthorne, ou do próprio Poe, são muito diversos dos pós-modernos que também a criticam. Aliás, não existe uma crítica à originalidade, o que se requer é não fazer dela pressuposto para o trabalho artístico, estamos no âmbito da relativização. Assim, não sofremos do *horror sagrado* de sermos movidos, incitados ao novo; contrariamente, só não queremos sufocar uma arte que não está mais livre de influências (aliás, como aquela de Hawthorne, de Poe, de Maupassant, etc., também não estava, se o assunto for levado ao extremo).

Aliás, pela ótica de Poe, nossos artistas se empenham profundamente no objetivo que a originalidade proporciona, o da novidade de efeito, entendida esta como a satisfação que o leitor possa recolher no texto, estupefato com a genialidade da obra. Muitos dos contistas da nossa época carregam esse efeito a partir da reinvenção, da rearticulação de vastos elementos, repondo suas peças, em busca da unidade de efeito. Poe escreve:

Eu poderia, certamente, concordar com a vaga opinião de que ser original equivale a ser impopular, sempre que meu conceito de originalidade fosse o que, para minha surpresa, possuem muitos que têm o direito de ser chamados críticos. O amor a meras palavras levou-os a limitar a originalidade literária à metafísica. Eles somente consideram originais em literatura as combinações absolutamente novas de pensamento, de incidentes, etc. É evidente, no entanto, que a única coisa merecedora de consideração é a novidade de efeito, e que se logra esse efeito, o prazer, ao final de toda composição ficcional antes evitando que buscando a novidade absoluta combinação. (apud KIEFER, p. 205)

Quando lemos os conceitos de *novidade absoluta* e *novidade aparente*, sendo este último o único capaz de resultar numa originalidade autêntica, quase nos vemos diante das instalações que pululam as modernas bienais de arte moderna, quando, diante delas, em razão do estranhamento que nos monta os ânimos, boquiabertos só podemos gastar uma única qualificação: originais; inautênticas e originais. É que a recuperação da arte, a fim de chocar o público, só poderia resultar numa constante da qual não se poderia fugir, de cada vez mais aprimorar essa sensação de incredulidade, de choque torna-se um procedimento pouco autêntico. Segundo entendemos, o próprio exercício, pelo mesmo autor (ou de um grupo deles), das mesmas premissas, a fim de compor um trabalho sempre original, por si só, obviamente, levaria esse trabalho ao esgotamento, pela repetição, como numa pedra que rola do alto da montanha no cíclico Mito de Sísifo.

Em nossa época, a recombinação, sem omissões, será *sempre* o principal resultado, subvertendo uma multiplicidade de efeitos, logrando algo que Poe imaginava pertencer a algo exclusivamente novo, como escreve:

O leitor, no primeiro dos casos supostos (o da novidade absoluta), fica excitado, mas, ao mesmo tempo, sente-se perturbado, confundido, e, em certo modo, dói-lhe sua própria falta de percepção, sua própria ignorância, por não ter percebido, por si mesmo, a ideia (POE apud KIEFER, p. 206).

A passagem, retirada de um dos ensaios de Poe, evidencia a contraposição entre novidade aparente e novidade absoluta. Permitimo-nos entender, contudo, que a melhor originalidade não é aquela que cria a partir do nada, longe disso, mas certamente é aquela que produz no leitor tamanho assombro, a ponto de lhe colocar embevecido pela obra que tem nas mãos, engendrando nele a sensação de prazer decorrente da leitura; aquele que sofre por não haver participado a ideia, em anterioridade, ou não tinha qualquer intenção de fazê-lo, ou sofre por haver nascido anos mais tarde, como Pierre Menard. O que está sugerido pelo mesmo Poe, no seguinte trecho que destacamos:

No segundo caso, seu prazer é duplo. Invade-o um deleite intrínseco e extrínseco. Sente e goza intensamente a aparente novidade de pensamento. Goza-a como realmente nova, como absolutamente original para o autor – e para si próprio. Imagina que, dentre todos os homens, somente o autor e ele tinham pensado nisso. Juntos, eles a criaram. Por isso, nasce um laço de simpatia entre os dois, simpatia que se irradia de todas as páginas do livro. (apud KIEFER, p. 206).

O fato é que os grandes autores do conto sempre estruturaram seu texto para enredar o leitor. São grandes autores, porque souberem ler a alma de seus leitores, em como lhes dar uma narrativa codificável. Vemos que se em Poe, essa unidade de efeito, esse assombro pelo reconhecimento da ideia, torna-se parâmetro fundamental, isso está longe de ocorrer diretamente em Tchekhov ou em Mansfield. Incontável é o número de autores que, na história da literatura, dedicaram-se à escrita do conto. Dentro dessa imensa gama, pelos mais variados motivos, alguns deles destacam-se, não apenas pela mestria na produção de seus textos, mas, sobretudo, porque participaram uma novidade ao gênero, motivaram uma ruptura, cunharam uma fórmula, efetivaram um estilo, um modelo a ser copiado, dizimaram uma variante, reacenderam ou reciclaram, enfim, a prática artística.

As tipologias, por assim dizer, avançam conforme alguns autores passam a fazer convergir aspecto teórico e artístico. O conto moderno tem sua grande gênese na teoria de Poe, de ênfase verdadeiramente neorromântica. Os ensaios que promove acerca dos contos de Hawthorne, somados ao hibridismo de sua *Filosofia da composição*, disparam conceitos que transparecem em sua produção. Daí que um conto de Edgar Allan Poe, sintetizando a prosa intelectual, pretende uma produção exaustivamente pensada e tramada, que guarda aquele objetivo claro, assombrar o leitor no plano intelectual, entregando-lhe uma ideia que atesta a genialidade da obra e do autor. É através de Poe que conhecemos o quarteto funcional da obra: *unidade de efeito* (como destacamos, o elemento de maior importância), a *brevidade* (para uma leitura de uma só assentada), a *originalidade* e o *desfecho*. Elementos que se relacionam e combinam harmonicamente, de tal forma que passam a fazer parte de praticamente todos os estudos acerca do gênero narrativo. Digno de nota, o fato de que até mesmo os que discordam das teorias de Poe, partam destes institutos para a produção de sua crítica pessoal.

A arte de Poe, portanto, instaurou e fixou uma fórmula calculada, coesa e muito bem distribuída de se narrar uma história. Fundamental para ele que a obra seja construída mediante um projeto, uma intenção que tenha seu ápice no desfecho adrede pensado. É, justamente, o autor do *conto de enredo*, como hoje conhecemos. Em linhas mínimas, caracterizado pelo liame que alinhava a situação final e a inicial da narrativa, patrocinando uma verdadeira condição de causa e efeito, as quebras da narrativa disparam a trama, e devem excitar no leitor o final esplêndido, revelador, incisivo.

Enquanto um *acontecimento extraordinário* pressupõe um conto de Edgar Allan Poe, o *acontecimento simples*, como um evento que pode ser narrado dentro de uma lógica linear: começo, meio e fim, mas que prescindir de uma explosão elucidativa para enredar seu desfecho – é o que lemos nos contos de Guy de Maupassant. Se, como afirma Cortázar, “[...] em literatura não há temas bons ou ruins, mas há apenas um tratamento bom ou ruim do tema” (1993, p. 351), Maupassant é a prova sensata desse exercício de qualidade. O mesmo Cortázar reitera também que a tensão manifestada desde o início do conto é que dará a ele a qualidade necessária, solicitando, em parte, aquela mesma abrigada do leitor, pelo autor, introduzida por Poe. Maupassant exercita essa tensão exemplarmente. O próprio autor revela que o começo de suas histórias é sempre largamente promissor, e, a par de seus críticos, tende a considerar o desenvolvimento algo aparentemente confuso. Para o fim, ainda, não pretende um grande

desfecho, sendo normalmente breve, com rápida solução e simples. Não há, assim, o mesmo assombro capaz de furtar o leitor de sua cadeira, como gostaria Poe. E embora a grande maioria de seus contos possa ser classificada como texto de enredo, seu realismo retórico trabalha uma tensão magistralmente conquistada, capaz da manutenção que se amplia.

Seu conto mais retumbante, *Bola de sebo*, entre dezenas de outros – gostamos muito de *O porco do Morin*, bem como de *Dois Amigos* –, modelo do período realista, é lapidar nessa esfera. Maupassant, portanto, desconhece do desfecho assombroso e prefere o olhar crítico, constante, irônico, capaz de arrebatando e denunciar valores sociais auferidos na crença, religião ou na moralidade. Conforme lição de Gotlib (1988, p. 46):

Porque os contos de Maupassant trazem o acontecimento que flui, naturalmente, sem nada de excepcional. E a qualidade dos seus contos reside exatamente nisto: sua imensa produção, de cerca de trezentos contos, traz uma fácil *fluência natural do acontecimento*, com precisão e descontraída firmeza, produto de uma intensa elaboração, seguindo os conselhos do seu *mestre* Flaubert.

Percebemos aqui, felizmente, que uma diretriz fabular é restaurada por Maupassant – a da moralidade velada, que se realiza dentro de certo determinismo, que em Poe não fazia sentido. Outro realista é Anton Tchekhov, cujos contos parecem não ter enredo algum, conforme afirma Carpeaux. É de se pontuar, o crítico não erra, diz apenas *parece*. O enredo é tão firmemente glorioso, que sua tática está numa suspeita ausência de grandes ações. Não seria surpresa que um leitor de seu texto nos dissesse que no conto *nada* aconteceu. Que não houve grandes reviravoltas. De fato, em Tchekhov, tudo parece como um demorado olhar sobre uma planície, ou para dentro de um quadro. Essa é, pois, a essência do *conto de atmosfera*, que trabalha o impressionismo no leitor.

Não é surpresa que o realismo receba esse tipo de conto como uma das formas mais valorizadas. Caracterizado pela aparente *igualdade* da situação final e inicial da narrativa, o enredo, agora, se inflexiona sobre a percepção emocional do leitor, apoiando-se na circularidade temática, apostando nas aflições do espírito para se arrastar narrativamente, afastando-se da forma tradicional, inclusive, esteticamente. Para dizer bem, ler um conto de Tchekhov é como olhar para um quadro: uma visão do estático aparente. O sentimento que, pouco a pouco, brota em nós, parece-nos como sempre inexplicável, psicologicamente exacerbado. Contos lapidares desse autor, como *Os mujiques ou A cigarra*, e mesmo *O acontecimento*, do qual demos alguma

notícia, revelam um tratamento artístico apurado, que se produz pelo olhar extremado à vida emocional dos personagens fundamentais, dentro do realismo. Nessa equação, o meio do conto passa a ser o centro da construção artística, como uma imensa ponte entre duas margens opostas de um mesmo lago, uma ponte arrepanhada de significados que une o começo e transforma o fim, sem necessariamente modificar a paisagem, lugares que, aparentemente iguais, diferenciam-se pelo o que o leitor sabia no início e o que vem a conhecer após essa dolorosa travessia que acontece dentro de si mesmo.

A valorização, de fato, está no estado de espírito, “[...] Tchekhov registra os acontecimentos da vida numa sucessão de quadros, como se fosse um mosaico, abandonando a construção tradicional, que previa uma ação, com desenvolvimento, clímax e desenlace” (GOTLIB, 1988, 48). A contribuição de Tchekhov extravasa para as melhores produções no século XX, quando autores modernos como Joyce, Kafka, Mansfield ou Virgínia Woolf apontam suas lentes para dentro das personagens, privilegiando seu drama interior, enredados pelo método psicanalítico de Freud. Agora, o personagem, ainda que involuntariamente, assume a centralidade de todo o enredo. A impressão que se tem é de que o protagonista requer todo o conflito dramático que possa estar ao redor. Os objetos que veem ou tocam, os lugares onde vivem e por onde andam, também sua fala, seus gestos, tudo está contaminado por sua forma de ser e por seus conflitos internos, e, como numa catarse, um momento decisivo pode fazer romper esse dique, uma barreira d’água que se desfaz. “[...] A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Dentre estes autores, Joyce valoriza o recurso da *epifania*; como momento crucial, e que aparece como grande inovação na trama é, no conto de atmosfera, o recurso psicológico do dobrar de esquinas, que objetivamente se realiza no conto de enredo, mas aqui apenas no ânimo da personagem de Joyce ou de Clarice Lispector. Na coletânea, *Dublinenses*, essa manifestação espiritual súbita, a epifânica, concretiza a ruptura da narrativa, passando ao objetivo buscado, numa nova expectativa no tratamento do enredo. Aqui, diferentemente do que ocorre em Tchekhov, há um grande momento, uma manobra capaz de convergir toda a temática. É o que vemos em contos como *Argila*, ou em *Os mortos*, contos lapidares daquela coletânea. Outros autores, como a neozelandesa, Katherine Mansfield, nos maravilhosos *Imensa felicidade* ou de

Aula de canto, e também na brilhante Clarice Lispector: em *A imitação da rosa*, *Amor* ou, mesmo, em *O búfalo*, nos quais se pontua o expediente utilizado por Joyce, levam ao extremo de formulação, integrando um conjunto de recursos narrativos que combinam enredo e atmosfera. Nesse caso, “[...] a epifania seria um dos quesitos de beleza. [...] No entanto, em contos cujo núcleo é justamente esta percepção reveladora de uma dada realidade, a teoria torna-se fundamental para a sua leitura. É o caso dos contos de Clarice Lispector, por exemplo.” (GOTLIB, 1988, p. 52).

Avaliar um conto levando em consideração suas ocorrências objetivas, seu enredo, com início, meio e fim, ou pelas impressões que sensacionalizam internamente a personagem, tem sido, como notamos, uma boa maneira de classificar obras e autores. Vimos, ainda, que em alguns casos, ocorre o acúmulo das duas realizações, em um único texto. Todas estas experimentações, e uma infinidade de outras que não trouxemos, nos dão a certeza de que o número de autores e de formas de contar um conto ultrapassa, sem dúvida, os poucos exemplos que trouxemos para nossa pesquisa. A obra de Kafka ou Faulkner, por exemplo, é repleta de significações específicas que, sem dúvida, qualificam a singularidade de sua narrativa. Dificilmente nos detemos diante de um conto de Kafka sem pensar nas ofertas aparentemente absurdas e comoventes de sua história. Autores que dispararam o gênero, como Hawthorne também não serão apreciados como deveriam. À frente, Cortázar e Hemingway serão necessariamente visitados, este com sua famosa teoria do Iceberg, significativa para nossa pesquisa. Barth e Borges, citados de passagem, já têm lugar específico neste trabalho.

Replicamos, para arrematar a questão dos dois tipos fundamentais de conto, a terceira tese sobre o conto, elucidada por Walnice Nogueira Galvão. Em *Cinco teses sobre o conto*, que parece pôr fim a qualquer dúvida acerca dos delineamentos entre os tipos. A teórica esclarece:

O modelo do conto nessa fase – unicidade de situação, desfecho determinante, efeitos cuidadosamente preparados, curta extensão – é eminentemente ‘informativo’ (no sentido mais jornalístico que estético). Daí o predomínio inicial do *conto enquanto anedota*, ou *conto de enredo*. Esse modelo de como nasce sob o signo estilístico do realismo, porém mais do realismo tardio e do naturalismo.

O outro modelo, que surge por oposição estética, é o *conto de atmosfera*. Prescindirá de um firme núcleo de enredo e de um desfecho determinante, detendo-se mais na sugestão de ambiente e na criação de estados de espírito. Por isso, é mais simbolista e estetizante, privilegiando-se de outras experiências que não o realismo, o realismo tardio e o naturalismo. Predominará mais tarde, invadindo o presente século.

O *conto de atmosfera* parece ter um tratamento artístico mais atento, embora, quando de seu surgimento, o *conto de anedota* ou *conto de enredo* também fosse artístico, inovador e até moderno (...). (1982, p. 169/170, negritamos).

Nenhum daqueles autores, com exceção apenas de Poe, talvez tivesse tanta convicção de sua arte como Júlio Cortázar. A qualidade de seus contos, surreais e fantásticos, não engana. O texto simétrico e bem articulado responde a uma lógica quase tão matemática quanto a que lemos em Poe, porém, já completamente imbuída de todos os demais elementos que a história logrou somar ao gênero. Como na advertência de Gotlib, a leitura de seu material literário é reforçada quando conhecemos a veia teórica pulsante do autor. Ao teorizar sobre o conto, Cortázar compreende como ninguém como a nova fórmula do conto se liga às tendências do novo contexto social. Com vistas à uma sociedade que se apoia no caráter imagético, é num *insight* comparativo que Cortázar nos dá uma excelente leitura: o romance está para o cinema, assim como o conto está para a fotografia (CORTÁZAR, 1993). Enquanto o filme assume um acumulativo sucessivo, uma *ordem aberta e romanesca*, a fotografia está em busca do acontecimento significativo, emblemático, que *pressupõe uma rígida limitação prévia*. O que realmente importa no exercício do conto é que o recorte por ele capturado “[...] opere como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (idem, p. 351). Com estas indicações, o autor atualiza brilhantemente a *unidade de efeito* de que fala Poe, e também ultrapassa com clareza questões acerca da *brevidade*. No texto, *Alguns aspectos do conto*, o autor resolve a fórmula para o sucesso do gênero: *elemento significativo, intensidade e tensão* são capazes de render um bom texto. O enredo de um conto de Cortázar requer o artifício fantástico e surreal, alternando com a atmosfera que tais impressões registram nas personagens, e mesmo no leitor, este posto sempre à prova, como no bailarismo espacial-metafísico presente no conto *A continuidade dos parques*, ou na antissubjetividade flagrante, paradoxalmente angustiante, que perpassa o bastante conhecido *Casa tomada*. A literatura argentina do século passado guarda, com Cortázar e, principalmente, com Borges, uma relação direta com os parâmetros que mais tarde validariam a produção Pós-Moderna, tais como a bagunça temporal, o intertexto, o malabarismo espacial, afinando a fusão entre a arte e a realidade.

A partir da segunda metade do século passado, a literatura, como atividade intelectualizada, fosse fantástica, mágica ou absurda, à sua maneira, passou a corresponder à nossa vida social através de dois extremos motivacionais: exclusivamente para entretenimento (em par com o

cinema fantástico de Spielberg ou de Tim Burton), viabilizando o antimimético para dar ao leitor/telespectador um paliativo diante da vida por si só caótica, angustiante e depressiva; ou, pelo apagamento entre arte e literatura, trabalhando a *mimesis* em um nível capaz de instigar o leitor a fazer parte da produção. Articulando escolhas, formas e dilemas subjetivados do homem, o plano paralelo que se realiza não deixa dúvidas de que nunca se esteve tão interessado em imbricar, na própria obra, também a sua crítica. “[...] A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto. Podemos imaginar alguém que no futuro (num quarto de hotel, em Londres) começa de repente a ser visitado pelas lembranças de um obscuro escritor sul-americano a quem mal conhece” (PIGLIA, 2004, p. 46).

O auto-vaticínio de Piglia, o suposto escritor (sul-americano, ou de qualquer outro lugar e época) que falará com seu sucessor finalmente se apresenta, e é o que justamente corresponde à marca do aitoral na segunda leitura (a presença do cíclico), ultrapassando a ductilidade do homem das ficções, ajustando a autocrítica como estrutura da obra; artista-homem *versus* homem-artista, a pista que nos dá Piglia ao comentar a síndrome do herói moderno que leu, como acentuação, em Borges: “[...] o herói vive na própria representação, sem nada pessoal, sem identidade” (idem, p. 45). A existência incômoda é a do anonimato, quem o suporta se evidencia, esse é o herói de nosso tempo, e se traduz nas múltiplas criações atuais. Por isso mesmo, “[...] herói é quem se dobra ao estereótipo, quem inventa para si uma memória artificial e uma vida falsa” (idem).

Esse herói é o homem de nosso tempo, seu correspondente. E é para ele que se escreve e se estrutura a nova forma de contar.

1.3.3. A forma clássica, a forma moderna e a *Teoria do Iceberg*, de Hemingway.

Dissemos, no início deste capítulo, que a leitura sugerida por Jacques Derrida, pela desconstrução, seria uma boa maneira de enfrentar um texto de Hemingway. De fato, os melhores contos, e não apenas os do autor norte-americano, parecem convergir para uma estratégia que trabalha com o duplo narrativo dentro do mesmo texto. Antes de tudo, é preciso dizer que recolhemos alguns textos teóricos para a construção deste subcapítulo, preferindo aqueles que se alinham à visão moderna do conto. *Alguns aspectos do conto*, retirado de *Valise de cronópio*, de Júlio Cortázar, é definitivo nas preocupações acerca dos elementos que atualmente veiculam o

gênero. As *Cinco teses sobre o conto*, presente em *O livro do seminário*, de Walnice Nogueira Galvão, leciona com objetividade, não apenas as principais teses do conto, mas também os solavancos históricos pelos quais o gênero caminha. Mas, é principalmente com a reunião de dois textos de Ricardo Piglia que conduzimos essa etapa: *Teses sobre o conto* e, pontualmente, *Novas teses sobre o conto*, capítulos retirados do livro, *Formas Breves* (2004). Teóricos e palatáveis, sem lugar para o preciosismo que por vezes permeia de forma desnecessária a teoria, o autor investiga a fundo as principais formas de conto e as mais importantes variantes. Estes autores, em especial, visualizaram essa perspectiva dupla do conto, que parece haver dado ao gênero sua característica fundamental.

Um conto sempre conta duas histórias ou, então: *todo conto é um relato que encerra um relato secreto*. Sendo justamente uma das chaves para identificarmos a forma do conto, são estas as teses inaugurais em Ricardo Piglia, e que disparam sua proposta de classificação, no que se refere o procedimento narrativo do autor na elaboração de seus argumentos, fazendo-os esconder ou transparecer no discurso. Esse procedimento, que requer cuidado especial na elaboração e estruturação da obra, induz a uma leitura que exigirá certo contorcionismo compreensivo do leitor.

A primeira forma do conto que se desenvolve a partir da concorrência de duas narrativas é a chamada *forma clássica*. O visível (o discurso) esconde o secreto (interdito histórico), assim, quando o autor narra em primeiro plano a história 01 e constrói em segredo a história 02. Como recurso, temos uma narrativa geralmente elíptica e fragmentária, que caminha para um desfecho surpreendente, que tem a intenção fundamental de arrebatá-lo o leitor, pela revelação da história secreta ao final. Conforme Piglia:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície (PIGLIA, 2006, p. 48).

Essa duplicidade que caracteriza o gênero – também identifica Angela Carter – remonta à infância do ato de contar, presente até mesmo nos contos de fadas, daí impresso o caráter clássico que se atribui: “[...] os contos de fadas atendem ao princípio do prazer, mas, como não existe algo como o prazer puro, sempre há alguma coisa mais do que aquilo que está à vista” (CARTER,

2011, p. 11). De fato, o cifrado é a essência do conto, o que se está perseguindo sem saber. É preciso dizer que as ideias presentes nestes textos se ligam de forma estreita com a narrativa eleita por Angela Carter. Existe, no resgate das fábulas e dos contos de fadas, um indício de que, ao mirar o leitor a que se destina a narrativa, a intenção era de enredá-lo, sendo, portanto, que a forma clássica se liga mais comumente ao *conto de enredo* e sem dúvida alcança aquela mesma surpresa que o contador de histórias, nos primórdios, pretendia fazer surgir em seus ouvintes, quando, aliás, o resultado de seu ato era prontamente avaliado, guardando em sua essência uma história escondida. Piglia nos explica:

O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história (não é a tia Flannery), mas de uma figura que faz parte da trama. No conto de O'Connor ("The Life You Save May Be Your Own"), é a velha sovina que quer se livrar da filha demente: é ela quem recebe o impacto inesperado do final; a ela destina-se a surpresa que não se narra. E também certamente a moral. Perde o carro e não consegue se desvencilhar da filha (PIGLIA, p. 100, 2004).

Os autores da segunda forma de contar um conto, a forma considerada *moderna*, contam duas histórias como se essas histórias fossem uma história única, produzindo um texto de fusão; o discurso instaura o fragmentário da história. O trabalho artístico central se dá na lida com a tensão entre as duas histórias, aproximando-se do roteiro cinematográfico, sem que se tenha necessariamente em mira unicamente sua resolução. Nesse caso, a história secreta é contada de um modo alusivo e, enfim, o mais importante parece nunca estar sendo contado. A não revelação, justamente, é que estabelece a impressão de que aquilo foi dito, sem que precisasse ter sido narrado. Como se nota, é uma forma que exige um nível de trabalho altíssimo, e os hiatos do texto não podem ser tão abissais que façam com que a intenção do narrado se perca. Piglia esclarece (2004, p. 91-92):

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais alusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.

A partir desse modelo moderno de contar o conto, as variantes são exercitadas pela capacidade de cada autor em cifrar a história secreta. As fórmulas encontradas por Hemingway (pela síntese que encerra a Teoria do Iceberg, em que o mais importante nunca se conta) parece ser a gênese desse processo. A narrativa visível é a ponta do iceberg que podemos visualizar, enquanto sua essência mantém-se submersa, e deve ser decodificada por nós. Não há, também, como não pensar no exercício criativo de Kafka (numa clara inversão, de forma que *conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível*), e, mais tarde, pelos dois grandes: Borges (que destina o gênero à história 1 e conserva a história 2 como tema do relato); e Cortázar (que narra a história 1 no plano surreal, codificando, por conseguinte, a temática pela história 2), são formas inventivas que surgem como variação dessa duplicidade que comanda o gênero, pela tese inequívoca de que o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Trouxemos estas informações a fim de que, em capítulo específico, se possa avaliar como a prática revisionista, pela reescrita, amplia esse índice decodificador de que deve se valer o leitor de um conto; ato aludido por Linda Hutcheon como decodificação da síntese bitextual, fundamental em nossa pesquisa, e que se planifica em Carter.

1.4. A CONTINUIDADE DAS VOZES

Vimos até agora a contribuição de autores fundamentais na fixação do conto contemporâneo, através de sua criatividade. Olhamos, rapidamente, para algumas formas de analisar a estrutura de um conto moderno. Mais determinante, contudo, é a fixação dos dois contextos históricos que escolhemos para nosso trabalho, com Perrault, no século XVII, e Angela Carter, no final do século passado.

No capítulo seguinte, falaremos sobre o autor que trabalha a partir de uma nova percepção acerca da criatividade e da originalidade, é possível afirmar, desde já, que Carter, como esse tipo de autor, prefere enxergar, na multiplicidade das obras de arte, não um esgotamento, mas uma fonte inesgotável de inspiração. Sua narrativa, mais do que uma história, é um trabalho argumentativo: “[...] Explorar ideias para mim é o mesmo que contar histórias, pois, para mim, a narrativa é uma argumentação posta em termos ficcionais” (CARTER, 2011, p. 17). O conto fabular e mais o que se afirmou de forma derivada, toda a literatura medieval, de que foi estudiosa, torna-se assunto caro à autora. Como pesquisadora do gênero, Carter traduziu

inúmeros contos, mas também realizou recolhas de histórias ainda não conhecidas pelo repertório ocidental, escreveu ensaios, poemas, críticas, scripts para rádio e tv, contos infantis, roteiros cinematográficos e romances, bem como proferiu uma imensidade de palestras e workshops acerca de sua literatura – boa parte delas, é verdade, graças ao engajamento no movimento feminista – mantendo, em todas estas manifestações, a constante preocupação com a memória do texto, a capitulação de uma literatura que se transmite, ainda que por novos meios. O tratamento que dá ao seu trabalho é de mestria, com escrupulosa acentuação da narrativa, irônica, mordaz, capaz de subverter uma história num piscar de olhos. Mas, sobretudo, o olhar da autora para seus textos pretende uma validade literária capaz de pronunciar o continuísmo de uma qualidade humana que considera imprescindível, como podemos compreender a partir de seus próprios comentários:

Quando ouvimos a fórmula “Era uma vez” ou uma de suas variantes, já sabemos que o que vem a seguir não tem a pretensão de ser verdade. Mamãe Gansa pode contar mentiras, mas não vai nos enganar dessa forma. Ela vai nos divertir, vai nos ajudar a passar o tempo de forma agradável, uma das mais nobres funções da arte. (CARTER, p. 11, 2011).

Tradicionalmente, o conto sofre uma divisão que, ainda que bastante ampla, faz todo o sentido quando pensamos na especificidade de seu uso. Como bem observa Massaud Moisés, a acepção literária da palavra designa “[...] história, narrativa, historieta, fábula, *caso*; embuste, engodo, mentira (*conto-do-vigário*)” (1967, p. 29), e a forma de contar, conforme observava Benjamin, não poderia mais se realizar, já que a fixação dos textos coibia uma constante dialética que o gênero épico relacionava. Carter, contudo, desafia essa noção de Benjamin, e, ajustada em um contexto onde os parâmetros da reescrita foram renovados, entende que mesmo as histórias fixadas podem ser reelaboradas, tendo sua temática renovada, estabelecendo um caráter cíclico a estas narrativas.

Traremos, por oportuno, para fechar este capítulo, o texto de Perrault que serve como hipotexto para Carter. A ideia de sua apresentação guarda relação com o procedimento que Benjamin denuncia: justamente o da fixação de uma narrativa que integrava a tradição oral, pela forma de relatos que se modulavam a partir de quem os contava, da região, da época, etc. Basta lembramos que esse personagem barbado, mau e feio, que cometia atrocidades contra a mulher curiosa, o Barba-Azul, é figura recorrente em muitas civilizações, com destaque para a tradição russa e húngara, onde sua história tem sido mais difundida.

1.4.1. A estrutura do conto de fadas. *O Barba-Azul*, versão de Charles Perrault.

Como por ora estamos apenas apresentando o texto de Perrault, o que é possível de se realizar na íntegra, dada a sua extensão, recorreremos à metodologia de Propp para identificar seus elementos fundamentais, os quais fixam o texto dentro do conto tradicional, sendo considerado por qualquer coletânea como conto de fadas (nada obstante seja um termo em que se reconheça certa imprecisão, já que nem todos os contos trazem a figura específica da fada, o epíteto parece ser muito proveitoso para explicar a intenção ficcional maravilhosa de seu conteúdo). Utilizar, portanto, *pari-passu*, o modelo de Propp para reconhecer sua estrutura, a partir das funções identificadas na *Morfologia do conto maravilhoso* (1978), não só se torna adequado, como permitirá, mais tarde, um método comparativo muito produtivo com o texto de Angela Carter. Dessa maneira, ao tempo que damos a história, aproveitaremos sua divisão e fórmula resultantes. Vamos ao texto:

O Barba-Azul, de Charles Perrault (1997, p. 189-203).

1. (α) Situação inicial

Era uma vez um homem que tinha belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e prata, móveis de madeira lavrada e carruagens douradas. Mas, para a sua infelicidade, esse homem tinha a barba azul, e isso o tornava tão feio e tão assustador que não havia nenhuma mulher e nenhuma moça que não fugisse da sua presença.

Uma de suas vizinhas, dama de alta nobreza, tinha duas filhas extremamente belas. Ele pediu-lhe uma delas em casamento, deixando à mãe a decisão de qual seria e escolhida. Nenhuma das duas concordou em aceitá-lo, e o empurravam uma para a outra, sem coragem de casar com um homem que tinha a barba azul. O que as desgostava ainda mais era que ele já havia desposado diversas mulheres, sendo que ninguém sabia o fim que elas tinham levado.

2. (θ) A vítima se deixa enganar

Barba-Azul, para travar conhecimento com as duas moças, levou-as com sua mãe, juntamente com umas três ou quatro de suas melhores amigas e algumas jovens das vizinhanças, para passarem oito dias em uma de suas casas de campo. Foi uma sucessão de passeios, de caçadas e pescarias, de danças, banquetes e ceias. Ninguém dormia, e todos passavam as noites a fazer brincadeiras e a pregar peças uns nos outros. Enfim, tudo ia tão bem que a irmã

caçula começou a achar que a barba do dono da casa não era tão azul assim e que ele era um homem bastante agradável.

3. (W) Casamento.

Tão logo voltaram à cidade, o casamento foi realizado.

4. (γ¹) Proibição.

Ao fim de um mês, Barba-Azul disse à mulher que era obrigado a fazer uma viagem à província para tratar de um assunto importante, devendo ficar fora umas seis semanas, pelo menos. Recomendou-lhe que se divertisse durante sua ausência, convidando suas amigas mais íntimas para visitá-la e levando-as ao campo, se quisesse, podendo ficar inteiramente à vontade. “Aqui estão as chaves dos dois grandes armários”, disse ele, “e estas aqui são as das baixelas de ouro e de prata, que não são usadas todos os dias; e estas, as dos meus cofres-fortes, onde estão guardados o meu ouro e o meu dinheiro; aqui estão também as chaves das caixas onde se acham as minhas pedrarias, e finalmente esta aqui abre todos os aposentos do palácio. Quanto a esta chavezinha aqui, é a do quarto que fica no final da grande galeria do andar inferior. Você pode abrir tudo, ir a toda parte, mas nesse pequeno cômodo está proibida de entrar. E é uma proibição tão rigorosa que, se você se aventurar a abri-lo, não há nada que não deva esperar da minha cólera”.

Ela prometeu observar rigorosamente tudo o que ele havia ordenado, e o marido, depois de abraçá-la, entrou na carruagem e partiu.

5. (↑) Partida.

As vizinhas e as amigas não esperaram que as fossem buscar para visitar a jovem recém-casada, tal era a sua impaciência em conhecer todas as riquezas da casa. Não tinham ousado ir lá quando o marido se achava presente por causa de sua barba azul, que lhes infundia temor. Logo se puseram a percorrer os salões e os quartos e a abrir os guarda-roupas onde se viam dezenas de trajes, cada qual mais belo e mais suntuoso do que o outro. Depois subiram para os aposentos onde eram guardadas as riquezas, e não se cansaram de admirar a quantidade e a beleza das tapeçarias, dos leitos, dos sofás, dos armários, dos consolos, das mesas e dos espelhos, nos quais a pessoa podia mirar-se dos pés à cabeça e cujas guarnições, ora de cristal, ora de prata ou de cobre, eram as mais belas e suntuosas que se pode imaginar. Elas não cessavam de exaltar tudo o que viram, invejando a felicidade da amiga, que, entretanto, não conseguia achar encanto em nenhuma daquelas riquezas devido à impaciência em que se achava de ir abrir o cômodo do andar de baixo.

6. (γ¹) Proibição violada.

Sua curiosidade foi tão forte que, sem refletir que era indelicado de sua parte largar sozinhas as suas visitas, ela desceu por uma escada secreta com tanta precipitação que por duas vezes quase quebrou o pescoço. Chegando à porta do quartinho, ela parou um instante, recordando a proibição que o marido lhe havia feito e refletindo que talvez lhe sucedesse alguma desgraça por sua

desobediência. Entretanto, a tentação era tão grande que ela não conseguiu vencê-la. Pegou, pois, a chavezinha e, toda trêmula, abriu a porta do quarto.

7. (ζ²). *O herói recebe informações sobre o vilão.*

No princípio não enxergou nada porque as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes começou a ver o chão todo coberto de sangue coagulado, no qual se refletiam os corpos de várias mulheres mortas, pregadas ao longo das paredes. Eram todas as mulheres que Barba-Azul havia desposado e às quais havia cortado o pescoço, uma após a outra. Ela pensou morrer de pavor, e a chave do quarto, que tinha acabado de tirar da fechadura, caiu-lhe da mão. Após se refazer um pouco do susto, ela apanhou a chave, fechou de novo a porta e foi para o seu quarto, a fim de se recompor. Não conseguiu, porém, acalmar-se, de tal forma estava chocada.

8. (θ²) *O herói cai vítima de uma força mágica.*

Ao notar que a chave do quartinho estava manchada de sangue, ela lavou-a duas ou três vezes, mas o sangue não desaparecia; por mais que a esfregasse e areasse, a mancha de sangue permanecia, pois a chave era encantada e não havia absolutamente nada que a pudesse limpar. Quando se conseguia tirar o sangue num lado, ele surgia no outro...

9. (A¹³) *Dano. Justificativa para a morte.*

Barba-Azul voltou naquela noite mesma da sua viagem, explicando que tinha recebido algumas cartas no caminho, nas quais era informado de que os negócios que o tinham feito partir acabavam de ser resolvidos a seu favor. Sua mulher fez tudo o que pôde para mostrar que se sentia encantada com a sua volta. No dia seguinte ele pediu as chaves de volta e ela as devolveu com mão trêmula, fazendo com que ele facilmente adivinhasse o que tinha acontecido. “Qual a razão”, perguntou ele, “de não se encontrar aqui junto com as outras a chave do quartinho?” – “Acho que a deixei lá em cima, na minha mesa”, ela falou. “Não deixe de me trazê-la o mais breve possível”, disse Barba-Azul.

Após muita delonga, a chave teve de ser trazida, afinal. Barba-Azul, depois de examiná-la, disse à mulher: “Por que há sangue nesta chave?”. “– Não posso saber a razão”, respondeu a pobre criatura, mais pálida do que a morte. “– Você não sabe a razão”, retrucou Barba-Azul. “Pois eu sei muito bem. Você quis entrar no quarto. Pois bem, minha senhora, você vai entrar lá de novo e ocupar o seu lugar ao lado das damas que lá estão”.

10. (D¹). *Pedido de clemência, acumulado com outros pedidos.*

Ela lançou-se aos pés do marido, chorando e suplicando o seu perdão, com todas as mostras de um sincero arrependimento por não ter obedecido suas ordens. Bela e desesperada como estava, ela teria comovido uma rocha, mas Barba-Azul tinha um coração mais duro do que todas as rochas. “Você vai ter de morrer”, disse-lhe ele, sem maiores contemplações. “Já que tenho de morrer”, falou ela, contemplando-o com olhos inundados de lágrimas, “conceda-me um pouco de tempo para eu orar a Deus.”

11. (C) *Consentimento para ação contrária.*

“Dou-lhe um quarto de hora”, disse Barba-Azul. “Nem um segundo a mais”.

12. (B¹). *Pedido de ajuda.*

Quando se viu só, ela chamou a irmã e disse: “Minha irmã Ana (era esse o seu nome), suba até o alto da torre, eu lhe peço, para ver se meus irmãos já estão vindo. Eles prometeram que viriam visitar-me hoje. Se você os enxergar, faça sinais a eles para que se apressem”. A irmã Ana subiu até o alto da torre, enquanto a pobre e aflita criatura gritava-lhe de minuto a minuto: “Ana, minha irmã Ana, você não vê ninguém vindo?” E a irmã respondia: “Não vejo nada a não ser o sol que cintila e o capim que verdeja”.

Enquanto isso, Barba-Azul, empunhando um enorme facão, berrava com todas as suas forças: “Desça logo, ou vou aí te buscar!” – “Espere um instante, por favor”, respondia a mulher, e logo gritava para a irmã, abafando a voz: “Ana, minha irmã, não vê ninguém vindo?” E a irmã Ana respondia: “Não vejo nada a não ser o sol que cintila e o capim que verdeja”. “Trate de descer logo”, bradava Barba-Azul, “ou vou aí em cima te buscar!” – “ Já estou indo”, respondeu a mulher, e em seguida gritou: “Ana, minha irmã Ana, você não vê ninguém vindo?” – “Eu vejo”, respondeu a irmã Ana, “uma grande nuvem de pó vindo para cá...” – “São os meus irmãos?” – “Infelizmente não, minha irmã! Vejo um rebanho de carneiros...” – “Você não vai descer?”, berrou Barba-Azul. “– Um instantinho só”, respondeu sua mulher, e depois gritou: “Ana, minha irmã Ana, você não vê ninguém vindo?”

13. (F) *O auxiliar mágico é encontrado.*

“Vejo dois cavaleiros vindo para cá, mas estão muito longe ainda.” – “Deus seja louvado!”, exclamou ela logo depois. “São meus irmãos. Fiz todos os sinais que foi possível para que eles se apressem”.

Barba Azul pôs-se a berrar com tal força que toda a casa estremeceu. A pobre mulher desceu até onde ele se achava e lançou-se a seus pés, em pranto e toda desgrenhada. “Isto de nada adianta”, falou Barba Azul. “Você vai ter que morrer”. Em seguida, agarrando-a pelos cabelos com uma das mãos e com a outra erguendo no ar o facão, ele preparou-se para cortar-lhe a cabeça. A pobre mulher, voltando para ele o rosto e fixando nele um olhar moribundo, suplicou-lhe que lhe concedesse um minuto de recolhimento.

14. (I¹). *Vitória sobre o vilão em batalha direta.*

“Não, não”, falou ele, “recomende sua alma a Deus”, e erguendo o braço... Nesse momento bateram à porta com tanta força que Barba Azul se deteve instantaneamente. A porta se abriu e imediatamente entraram os dois cavaleiros de espada em punho, que avançaram diretamente sobre o Barba-Azul.

Ele reconheceu os irmãos de sua mulher, sendo que um deles era dragão da cavalaria e o outro mosqueteiro, e em vista disso tratou de escapular. Mas os dois irmãos o perseguiram tão de perto que o agarraram antes que ele chegasse à escadaria externa e lhe trespassaram o corpo com suas espadas, deixando-o estirado e morto ali. A pobre mulher estava quase tão morta quanto o marido e nem forças tinha para se levantar e abraçar os irmãos.

15. (W^o). *Recompensa monetária.*

Verificou-se que Barba-Azul não tinha herdeiros, e assim sua mulher tornou-se dona de todos os seus bens. Uma parte de sua fortuna ela empregou arranjando o casamento de sua irmã Ana com um jovem fidalgo que já amava havia muito tempo; uma outra parte ela usou para comprar patentes para os seus dois irmãos; e o resto foi empregado no seu próprio casamento com um homem muito bondoso, que a fez esquecer os tristes tempos que havia vivido com Barba Azul.

A análise das partes constitutivas do conto nos dá a fórmula que pode ser descrita simplesmente por sua sequência: $\alpha \theta W \gamma^1 \uparrow \gamma^1 \zeta^2 \theta^2 A^{13} D^1 C B^1 F I^1 W^o$. Quinze funções que dão ao conto de Perrault os lineamentos do conto maravilhoso, tal como evocado por Propp na análise dos contos russos tomados como *corpus* de seu trabalho. O conto de Perrault, contudo, revela uma estrutura verdadeiramente simples, quando evidenciada a complexidade de outros contos de que nos fala Propp em sua obra. Não devemos esquecer, contudo, que Perrault enfrentava um trabalho voltado para o público infantil, incapaz de poder recuperar facilmente tantas peripécias e ocorrências. Mesmo assim, debruçar-se sobre sua análise estrutural, a partir de suas funções, não é tarefa tão fácil. Percebemos, na verdade, advertências feitas por Propp no que se refere à escolha de sua classificação, atentando para o fato de que às vezes uma função, na verdade, imbrica-se com outra de tal maneira que possa perder sua condição de função. A título de exemplo, quando anotamos a situação inicial, em *O Barba-Azul*, identificamos o espaço-tempo e a abertura da narrativa, para que, em seguida, encontrássemos a segunda função, apontada por nós com o símbolo θ (A vítima deixa-se enganar), chegando, então à terceira função, que é o casamento, indicado por W . Porém, o analista poderia escolher diferentemente, entendendo que o casamento, enfim, trata-se do resultado do imbróglio criado pelo protagonista, para obter a posse da jovem moça, causando um apagamento da função W , mantendo apenas θ . Também, a saída da moça, para o castelo, desdobramento natural do casamento, na verdade, nesse conto específico, trata-se da forma de estabelecer o distanciamento da noiva, afastando-a

do lar. Nesse caso, a função apontada por Propp, identificada pelo signo β^1 , e que sugere o afastamento dos pais, talvez fosse uma melhor opção.

Vemos que nesse pequeno exercício interpretativo, a abertura do conto de Perrault, teria rapidamente sua fórmula reelaborada, passando de $\alpha \theta W \gamma^1$ para $\alpha W \gamma^1$ ou mesmo $\alpha \theta \beta^1$. Ocorre que, por mais que se pondere, estamos convencidos que a tentativa de impor uma precisão científica à presente fórmula variaria, não só a partir de cada analista, mas também de cada releitura e interpretação consideradas. Justamente, porque a leitura, como ato particular, não deixa de apreender o ponto de vista, e a teoria imanente do texto sofre um grande abalo quando imagina que um leitor mediano poderia, a partir de uma leitura (não tão particular assim) objetar as intenções do autor/texto/narrador/etc. Dada a advertência, sabemos que o trabalho de Propp é brioso, de forma que aproximou a literatura de uma possibilidade de estudo ainda não vista, ainda que receba severas críticas daqueles que inferem, ali, a deontologia capaz de instaurar uma teoria que se distancia do estudo da literatura (COMPAGNON, 2010).

O conto de Perrault, como se nota, é conciso, aproximando-se muito de um relato oral, porém com maior riqueza de detalhes. Ainda assim, mesmo que obedecendo a uma estrutura relativamente simples e sendo um conto de enredo, *O Barba-Azul* respeita a tradição do gênero, e nos apresenta duas histórias. Há uma explícita, e há uma história cifrada, que como na *teoria do iceberg*, deixa de ser contada até o desfecho do texto. Na primeira história, está o exercício do poder masculino, evidenciando o nível fundamental que opõe vida/morte. Explicitamente, o texto que lemos flui para a morte da esposa. A história 2 surge como elemento inesperado, e contrapõe-se à primeira; é a revelação do que vinha cifrado, do que se manteve encoberto até o final da narrativa, pela possibilidade de morte do vilão. A história 2 reverte o nível fundamental da história 1: agora lemos a oposição opressão/liberdade. A possibilidade da história 2 está justamente no *tempo*, e que pode ser visto aqui como uma verdadeira chave libertadora, e que se opõe a outra chave, a que abre a câmara mortífera, resultando em uma espécie de objeto modal. A construção de Perrault nos concede dois projetos narrativos: o projeto narrativo do vilão, e o projeto narrativo da heroína. Perrault, no entanto, escrevia às crianças, e se utilizava de relatos que haviam sido criados e convertidos, historicamente, a partir dos contos de magia, como dissemos.

Enquanto para Perrault é bastante lógica uma narrativa fluida, capaz de reter a intenção de alguém que esteja ouvindo uma história, Carter precisa de outro tipo de tratamento para seu texto.

Em seu texto, o enredo bem amarrado e tramado, como uma narrativa de Poe, é extraordinariamente usurpado pelo estado de espírito da protagonista, como veremos. Por outro lado, assim como em Perrault, temos um firme núcleo e o desfecho determinante, amenizando sua veia simbolista e estetizante, resultando em um diálogo constante entre os tipos de contos, numa espécie do que pretendemos chamar de *movimento pendular*, alcançando *enredo* e *atmosfera* alternada e repetidamente, é o que Carter propõe. Quando a autora prioriza a transformação da personagem, da neófito que se insere no mundo adulto, alcança o simbólico, e temos a experiência do que está cifrado, como mais tarde ensaiaremos. A cadência da narrativa, contudo, apoia-se nos acontecimentos revelados, como nas funções de Propp, e o não cifrado nos permite compreender a história como um embate entre marido e mulher.

Carter, como já dissemos, pergunta-nos em retórica, modulando literatura e culinária: Quem teria inventado as almôndegas? Em que país? Se existe uma receita definitiva para a sopa de batata? Quem são os donos da tradição oral? De onde vieram? Por qual razão não se pode realinhar os elementos de uma narrativa? No estudo comparativo da reescrita, conforme o que realizamos neste trabalho, o que se acentua no capítulo terceiro, torna-se muito importante alguma comparação que estabeleça escolhas que vão determinar o discurso do novo texto. Perceber as escolhas de Angela Carter, como aprofundaremos, revelará seu olhar sobre a obra de Perrault; compreender melhor, talvez, como resolveu fazer sua sopa de batatas, e se existe alguém que esteja, de fato, interessado em se alimentar dessa experiência.

2. A PRÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

2.1. ONCE UPON A TIME... UM SPÄTZEIT?

Zeitgeist¹⁰ e Spätzeit¹¹ – como expusemos na introdução desse trabalho, são termos que, bem interpretados, formam dois conceitos historiográficos. Embora distintos, valem-se como operacionais, e podem ser avaliados fechados ou não em si mesmos, capazes de qualificar elementos que caracterizam um dado momento da ocorrência histórica, resultando numa espécie de fenômeno unificador, como se insinuasse uma conspiração manifestada por acontecimentos que de alguma forma se assemelham, nas mais diversas áreas da atuação social. A diferença fundamental entre eles está no fato de que, enquanto o Zeitgeist é lido como o próprio conjunto do sumo intelectual e cultural em vigência, muitas vezes servindo como defesa das produções gestadas, o Spätzeit se caracteriza por marcar uma convergência que instrui o fim de uma era, de uma época de confluências.

O primeiro termo, de fato, parece-nos relativamente mais simples. No campo teórico-literário foi lembrado por Anatol Rosenfeld, em sua leitura hegeliana do modernismo, no famoso texto de 1969, *Reflexões sobre o romance moderno*. A partir de então, o conceito tem sido regularmente utilizado pela teoria literária, bem como na arte em geral, para assinalar as características das tendências capazes de explicar o advento e a sedimentação de uma força criadora. Nesse sentido, o modernismo estaria sob a égide de “[...] um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (1969, p. 75), como aventamos na introdução deste trabalho, influenciando e sendo influenciado pelo comportamento de seus atores. O Zeitgeist, que parece designar o “espírito de

¹⁰ Luís Augusto Fischer registra o termo da seguinte maneira: “Zeitgeist. Palavra alemã de uso culto em toda parte, se traduz literalmente por “espírito do tempo”, em referência a uma época, tomada em conjunto. O termo em geral é associado a Hegel, filósofo alemão (1770-1831), um dos responsáveis pela formulação moderna da dialética e um dos mais notáveis filósofos a perseguir a ideia de que todas as coisas, os desejos, as instituições, a filosofia, tudo, enfim, é profundamente histórico, depende de seu tempo e das condições objetivas da existência. Se diz, em alemão, [TÇZÁIT-gáist]”. (Dicionário de palavras & expressões estrangeiras, 2004, p. 342).

¹¹ O termo Spätzeit, conforme explica Walter Moser, é de difícil tradução, mas designa o período de encerramento de uma época: Segundo explica: “Proponho-me engarjar-me aqui numa exploração do campo designado por esse termo. Começarei por associá-lo a um substantivo que já atingiu o estatuto de um conceito historiográfico: *Spätzeit*. O fato de empregá-lo na sua versão alemã pode indicar que são, sobretudo, historiadores de língua alemã que se serviram dele, mas mostra também meu embaraço de tradutor. Como traduzir Spätzeit? “época tardia” não é corrente, “tempo da decadência” é restritivo demais, “o tempo que chega tarde” literal demais. Trabalharemos, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar”. (1999, p. 33).

uma época”, apesar da clara carga historiográfica, também engendra parâmetros que reúnem grande parte das ciências que se voltam para o autoconhecimento humano.

O segundo conceito, muito mais complexo – e capaz de abranger e também desdobrar o primeiro – foi bem mais recentemente recuperado e redefinido pelo canadense Walter Moser, através de um artigo encomendado pelo então grupo interdisciplinar de estudo da “modernidade tardia”, da Universidade Federal de Minas Gerais, capítulo inicial do livro, *Narrativas da modernidade* (1999), organizado por Wander Melo Miranda. Prevalece nesse texto a intenção de não incorrer em termos polêmicos, como o Pós-Modernismo tem sido considerado; na ausência de um nominativo, o termo alemão parece ser o mais específico, porque descreve sem o risco de engessar nomenclaturas. A cristalização do termo em várias épocas da história humana, segundo Moser, promove uma condução reveladora de componentes que, somados, estabelecem o fim ou o abrandamento de um período artístico-produtivo, anunciando, por conseguinte, o início de outro: para nós, marcadamente, o fim (que não é o fim) do Modernismo e o início do Pós-Modernismo¹².

Nosso trabalho não pretende criar o embate *Zeitgeist versus Spätzeit*, aparentemente muito produtivo, mas não toca significativamente nosso tema. O fato é que cada um deles pode ser mais ou menos livremente utilizado por quem os queira encomendar. Também não estamos estabelecendo um necessário impasse entre Modernidade e Pós-Modernidade. Mas, ao valer-mos destes termos, corremos o risco de imbricá-los, de tal forma a concluir, em um primeiro momento, que todo *Spätzeit*, em suma, também possa ser considerado um *Zeitgeist*. A cristalização dos termos, através de seu uso gradativo dentro do processo histórico, torna evidente

¹³ A polêmica acerca do termo é fato. Teóricos, como Bauman ou Augé, por exemplo, deixaram de promover seu uso preferindo expressões substitutivas, como *mundo líquido* ou *supermodernidade*, respectivamente, entre muitas outras. Nada obstante, os teóricos mais sérios no enfrentamento do tema, não permeiam dúvida acerca da procedência do mesmo. Podemos citar, entre outros autores: Barth, Baudrillard, Calinescu, Fernandes, Gumbrecht, Habermas, Harvey, Hutcheon, Huyssen, Jameson, Jauss, Lyotard, Mafesolli, Moriconi, Rose, Santiago, Touraine, Vattimo, Yudice, etc. Ainda é preciso dizer que alguns autores, como Fernandes, pretendem uma dissipação entre Pós-Modernismo e Pós-Modernidade, sendo este algo que contenha a qualidade daquele. Contudo, o uso mais corrente parece convergir para a utilização dos termos como sinônimos. O *Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2008, não esclarece uma divergência, referindo-se: **pós-modernismo**. s.m. (sXX) HIST.ART. HIST.LIT. denominação genérica dos movimentos artísticos surgidos no último quartel do sXX, caracterizados pela ruptura com o rigor da filosofia e das práticas do Modernismo, sem abandonar totalmente seus princípios, mas fazendo referências a elementos e técnicas de estilos do passado, tomados com liberdade formal, ecletismo e imaginação; pós-moderno. iniciais maiúsculas. GRAM. pl.: *pós-modernismos*” (p. 2.270). O que se percebe é que, quando considerado simples estilo, autores alternam, referindo-se ao fenômeno como *Pós-Modernismo*, quando, porém, utilizado como descrição de uma época, recorre-se mais ao uso do termo *Pós-Modernidade*, sendo aquele o produto cultural deste. Para nosso estudo, que considera a existência de elementos suficientes para a descrição de uma época, utilizaremos Pós-Modernismo e Pós-Modernidade, sem distinção, tal como fazem Huyssen, Baudrillard ou Lyotard.

a diferença. O artista do Modernismo, como avalia Moser (1999), de certa forma colocava em cheque a pretensão social pela busca das verdades eternas, legitimadoras (embora seja certo que uma gama incontável de teóricos jamais pudesse veicular essa possibilidade), mas, ainda não previa uma infusão do mundo na multiplicidade de imagens que construía, dia após dia, um simulacro de existência. Na efervescência da criação, quais as questões fulcrais que perseguiram o autor moderno? Quais as perguntas que engendraram e validavam sua produção? O artista que partia em busca de um trabalho relevante deixava-se contaminar por questões bastante pontuais, e – ainda que num inconsciente estado de graça, ou melhor, num patente *Zeitgeist* – empurrava toda obra considerada de valor através desse olhar. Sua principal característica estava no fato de que o novo pudesse quebrar com as produções antecedentes, numa constante ruptura, cujo grau de validade dependia de seu maior ou menor grau de originalidade, lida dentro de um método contestável de verificação: o materialismo histórico e dialético.

Para responder a essa originalidade, os modernistas passaram suas lentes pela subjetividade, pelos estados emocionais que capitulavam o indivíduo. Fatalmente, porém, a ampla autoestrada por onde deslizavam suas máquinas possantes desembocou numa encruzilhada sem placas de orientação, e as experimentações de suas vanguardas foram diluídas por uma produção que retirava a titularidade de todo movimento no momento seguinte em que se pensava solidificar, culminando em um número grande de vanguardas, cada qual com sua importância específica. O abstracionismo, que colhemos nos impressionistas, pontilhistas, cubistas, futuristas, entre outros, deu progresso, na primeira metade do século passado, ao que passou a ser chamado de crise da representação. A subjetividade, as complexas noções de sujeito, de indivíduo, e do eu, compõem uma oposição que se refere à identidade, com conceitos que se dissipam quando pensamos em modernidade e pós-modernidade. O ponto de vista psicanalítico, onde beberam muitos dos principais autores de ambos os períodos, nos dá uma boa orientação. Assim escreve Birman acerca do tema:

Se examinarmos de maneira meticulosa os critérios que foram estabelecidos por certos autores para marcar a diferença entre a ideia de modernidade e aquela de pós-modernidade, no registro teórico que nos interessa aqui – aquele no qual se inscreve o sujeito –, podemos nos aperceber que o que caracteriza a modernidade é a possibilidade sempre presente e renovada de *inventar o sujeito*. Pelo contrário, na pós-modernidade, não se crê mais, como outrora, que a subjetividade, enquanto tal, possa ser objeto de uma invenção permanente. Neste sentido, parece que a pós-modernidade retoma algumas imagens e insígnias da sociedade tradicional, a ideia de tradição opondo-se, aqui,

à ideia de invenção e à possibilidade de se crer na reinvenção permanente do sujeito (BIRMAN, 1996, p. 142).

Como se vê, no contexto seguinte ao do modernismo, e que marca nossa atualidade, há uma mudança significativa, a ponto de Birman escrever, em outro de seus mais belos textos, que “[...] é preciso reconhecer que, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, algo da ordem do sujeito e do desejo se transformou radicalmente. Aquele não consegue mais acreditar, como anteriormente, que pode transformar a si mesmo e ao mundo com seu desejo, de maneira a poder reinventar a si mesmo e a ordem social” (BIRMAN, 2000, p. 81). A ideia forte, tanto em Birman, como em outros autores que avalizam o pós-moderno, é de que, enquanto a modernidade construiu-se em torno de um ideário revolucionário, materializando uma crença transformadora do sujeito coletivo, calcada num desejo implacável de realização, o sujeito pós-moderno, que alinhava a cultura do espetáculo e a do narcisismo, como se tem lido, “[...] busca sempre a *estetização* de si mesmo, transformada na finalidade crucial de sua existência” (idem, p. 84). Com clara ressonância em nosso processo cultural, o novo artista redistribui esse novo estado de espírito que acomete o home comum, e se refaz através da noção de continuidade, de fragmentação, de falta de sentido, de desestruturação, do contingente, do imediato, do provisório, do temporário, das narrativas diárias e que esvanecessem, da superficialidade, da tecnologia e do armazenamento, com alguns destes elementos possibilitados pela uma constante busca de um arcabouço histórico que temos, pela tradição. Mas por qual motivo isso ocorre?

2.2. OS CINCO ELEMENTOS DO *SPÄTZEIT*: IMPLICAÇÃO LITERÁRIA

2.2.1. *A perda de energia*

Walter Moser, que agora está definitivamente guiando nossa fala, aponta a *perda de energia* como primeiro componente do Spätzeit. Recorrer à ideia do *paraíso perdido* e da *idade de ouro*, apesar de se revelarem como dois lugares narrativos muito recorrentes, dois clichês, torna-se efetivamente operacional para pensarmos algumas questões acerca da produção artística contemporânea nesse sentido, dentro da situação de perda de energia. O primeiro deles, sinteticamente, sinaliza aquela impressão essencialmente humana de que estamos sempre no lugar errado, distantes do local onde deveríamos ou poderíamos estar; um lugar em que

pudéssemos gestar uma obra capaz de lograr alguma importância. A história da arte marca inúmeros trabalhos que foram realizados sob essa noção. Assim, sem poder estar no lugar ideal, o artista deixa de poder realizar o que tem de melhor em si, devendo contentar-se com um trabalho menor. O problema, contudo, pode se estender. Não bastaria, por exemplo, poder estar no lugar idealizado, mas antes, saber qual seria este paraíso capaz de disparar nossas mais recônditas qualidades criativas. O nova-iorquino Henry Miller, por exemplo, encontrou seu paraíso perdido em Paris, para onde viaja na qualidade de exilado voluntário, como tantos, e compõe seu *Trópico de câncer* (1934), pelo qual, notadamente, descompassa-se com a realidade que havia idealizado – fato, aliás, que sintetiza sua bem considerada narrativa. Se o paraíso perdido, aparentemente, corre risco de ser contornado, o segundo elemento mostra-se praticamente insuperável: a *idade de ouro* é objetivo bem mais aflitivo, pois está marcada em outro tempo, normalmente no passado, quem sabe no futuro, jamais, porém, no presente, justamente – impondo uma sina condicional – onde nos encontramos. Como se nota, não bastou que estivéssemos no lugar errado, erramos também o ano, o mês, o dia e a hora. Assim, nada podemos fazer. Passemos ao conformismo e à resignação, os grandes realizadores de nossa época, uns sortudos, são o contingente de tanto que se perde num número infinitamente superior ao que se poderia produzir. Este *leitmotiv* está presente em um dos melhores filmes de Woody Allen, *Meia-noite em Paris* (2011), amplamente condicional. Um escritor de esquetes norte-americano, frustrado pela superficialidade de sua produção, em plena era da revolução midiática, viaja a Paris com a noiva e vê na viagem uma oportunidade da realização de seu maior sonho, produzir um romance genuíno (anote-se aí a marcação do agonismo que engendra o personagem, buscando em Paris seu paraíso perdido). No filme, tanto o paraíso perdido, como a idade do ouro estão efetivamente marcados. Para Gil Pender, álter ego do autor, neurótico e encantado, seu projeto de realizar uma obra-prima parece prestes a acontecer, enfim, além de se encontrar na cidade das luzes, graças a uma marcação fabular, o escritor é reportado aos anos 20, época que para ele marca o ápice criativo na literatura, efetivamente, a *idade de ouro*, no romanceamento de Gil Pender. A trama conduz o escritor ao convívio com seus maiores ídolos, Hemingway, Picasso, Fitzgerald, entre tantos, e seu livro é recepcionado para a apreciação de Gertrude Stein, também de sua admiração. A trama metaficcional de Woody Allen conduz seu personagem a um sentimento cíclico: assim que encontra o local e a época ideal para escrever sua obra-prima, logo percebe o esvaecimento dessa idealização, sendo levado a entender que, na verdade, a idade de ouro já havia ficado para trás, e

assim, continuamente. A verdadeira satisfação daquele autor, contudo, só ocorre quando, de volta a sua época, percebe que é possível criar mesmo em nosso tempo, que é possível livrar-se da admoestação de estar na época *errada*, em par com o que já foi feito; definitivamente, é possível produzir no aqui e agora, bem como experimentar, amar e ser amado, em um final feliz para Gil Pender, e a viabilizar a obra do próprio Woody Allen, sempre contemporânea, e que se debruça no farto material artístico já produzido.

É justamente dessa forma que o autor contemporâneo produz: infiltrando-se na sociedade em que reproduz, reconhecendo-se como parte de sua época, e jamais do lado de fora, uma testemunha que se engendra. Sua vida comum, de produtor artístico, confunde-se com a sociedade com a qual necessariamente se mistura. Somos todos Gil Pender, nesse sentido. Dentro do fim de uma época, portanto, o conceito de perda de energia liga-se sempre às temáticas do *enfraquecimento* e de *diminuição de tamanho*, mas são as consonantes que caracterizam a própria condição humana, em meio à imensidão do universo. Conforme Moser (1999, p. 34):

Segundo esse modelo natural, os humanos se encontrariam no interior de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia: o sistema teria nascido provido de um máximo de energia, de recursos, de força criadora. Sua evolução seria marcada pela perda progressiva dessa plenitude inicial. A energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que esse sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece. O sistema está engajado numa lógica evolutiva que deixa prever seu fim entrópico – a menos que acontecimentos neguentrópicos revertam o movimento.

Absolutamente pontual a interpretação do autor. O artista do fim do modernismo é aquele que “[...] chega tarde, o sujeito humano do *Spätzeit* encontra-se num mundo diminuído, com forças diminuídas, e rodeado de seres diminuídos em relação ao estado inicial desse mesmo mundo” (idem). Vivendo, assim, numa constante de perda irreparável, esse autor se assevera do saudosismo, da nostalgia, de um passado brilhante, e, erroneamente, não só busca nele seu ideal de representação, como tenta reproduzi-lo insistentemente, procrastinando seu fim, tal como as realizações dos artistas do alto-modernismo. Moser pontua que:

Com o aparecimento dos tempos modernos, cujo imaginário reverte esse esquema entrópico da história, desenvolve-se, ao contrário, a ambição, se não o orgulho, de poder conceber e, mais ainda, de construir um novo mundo que seja melhor e mais poderoso que o do passado. [...] poder-se-ia, pois, crer que esse esquema entrópico desapareceria. Poder-se-ia crer, igualmente, que a mistura do

mito e da história seria ultrapassado em favor de uma historiografia científica, mas nada disso aconteceu. O esquema volta mais forte ainda, e nada perdeu de seu vigor na afirmação programática da perda de vigor.

[...] Em resumo: o que diz esse componente semântico do termo *Spätzeit?* – Que aqueles que chegam tarde são prejudicados, encontram-se num mundo diminuído, esgotado e são desprovidos de energia criadora. Eles devem se contentar com aquilo que sobrou, ajustar-se ao potencial reduzido que lhes oferece sua época, prontos a sonhar com nostalgia e pesar com as grandezas heroicas do passado. (MOSER, 1999, p. 35-36).

2.2.2. Decadência

No seu ensaio, Moser faz alusão a um desenho de Heinrich Fussli, de 1778, intitulado: *O artista em desespero diante da grandeza das ruínas antigas*, para avaliar a transposição entre *perda de energia* e *decadência*. Segundo ele, o “[...] desenho representa um artista tomado de desespero, assentado perto de um pé e de uma mão, cada um do tamanho do próprio artista, e que são visivelmente fragmentos de estátuas antigas” (1999, p. 36). Além de representar a *diminuição de tamanho*, a *perda da força criadora*, esse artista apequenado se vê diante dos escombros e ruínas que dão testemunho de uma época passada, que lhe chega através de fragmentos. As artes passadas, tais como aquelas estátuas sofreram um processo de desintegração; dessa forma, “[...] o destino do artista que veio tarde consiste em ser condenado a habitar um mundo decaído” (idem).

Nesse componente, o principal vilão é o tempo, que passa a ser visto como um desconstrutor e não mais como um fenômeno capaz de concatenar e validar um sistema de ocorrências, resultando no próprio desfazimento do *Zeitgeist*. Percebemos que essa inscrição é fulcral no artista pós-moderno, que não avaliza uma vida plena para a época futura, certo de que toda tecnologia possível jamais será capaz de conter as atrocidades que o passar dos anos realizará em seu corpo, como um exemplo também do colapso social. É o fim do super-homem, conforme Nietzsche; a teoria da degradação, em Benjamin, avaliando um destino daquele que *cai* na terra.

2.2.3. Saturação cultural

Várias vezes já aludimos àquele que consideramos um dos ensaístas fundadores da representação literária na narrativa contemporânea, John Barth; sua força teórica está no ensaio *The literature of the exhaustion*, escrito em 1967, cujas ideias centrais são *melhoradas* – é

verdade que algumas são até relativizadas – no, também de sua autoria, posteriormente confeccionado, nominado: *The literature of the replenishment* (1976). O estertor de Barth responde com validade a indagação angustiante amplificada pelos artistas de então: o que fazer agora? Barth direciona seu texto mais diretamente aos escritores, mas todos são beneficiados por suas ideias. O que os artistas de sua época podem fazer de novo? De fato, a época era de *vigente desgaste de certas formas* e da *exaustão de certas possibilidades*. Negar o dom, a intenção da escrita, diante da evidente saturação cultural e estética, segundo Barth, não seria a melhor resposta; na verdade, segundo ele, isso não poderia jamais ser motivo de desespero. Se a exaustão das formas existe, pergunta-nos Barth, por que, então, negar a utilização dessa saturação contra ela própria? E, melhor dizendo, a nosso favor. Nos anos 60, essa era – e havia mesmo de ser – uma questão lógica entre os artistas. Não havia, pensando em termos de originalidade, nada de efetivamente *novo* para ser contado pela literatura.

A cultura do *Spätzeit*, como se disse, se desenvolve em meio a fragmentos, restos, escombros, ruínas de culturas anteriores, de elementos que se materializam no presente. O artista do final do Modernismo, em meio a esta pluralidade destroçada, se vê numa enrascada produtiva, pois carrega uma carga que só se avoluma. “[...] O presente é percebido como a descarga das culturas do passado. O espaço cultural é um campo de escombros; os *disiecta membra* não somente das estátuas antigas, mas de todas as estátuas e de todas as obras de todos os tempos aí se empilham” (MOSER, 1999, p. 38). É muito comum encontrarmos designativos tais como *sociedade do empilhamento* ou do *acúmulo*, o que se justifica neste contexto, no qual o espaço cultural mostra-se claramente saturado pelo legado de seus antecedentes.

Para esse artista, atina Moser, bem como reclama Barth, são duas as reações possíveis: uma delas, negativa; a outra, positiva. O artista que vê nessa saturação cultural um obstáculo para a sua própria produção reage negativamente, enquanto aquele que reconhece, nesse contexto, circunstâncias favoráveis para seu trabalho, capaz de engendrar uma nova fase produtiva, reage positivamente. Conforme escreve Moser:

A atitude negativa percebe menos a plenitude que o excesso. Ela tende a ver nesse campo de escombros um estorvo para quem quer tornar-se culturalmente ativo. O artista se vê paralisado por esse excesso de objetos, por essa irrupção maciça do passado. Esse é, sobretudo, o caso do artista moderno, que aspira valores positivos da novidade, da originalidade, da autenticidade, e que vê fracassado seu gesto preferido, que consiste em fazer tábula rasa, a fim de começar do zero. Na espécie de claustrofobia cultural que o ataca nesse quarto

de despejo, só lhe resta, muitas vezes, a linha de fuga em direção a algum primitivismo, gesto que concretiza seu desejo de situar-se num momento original.

[...] A atitude positiva percebe menos o excesso que a plenitude. O artista que não tem a pretensão da criação *ex nihilo*, que não vive no etos do novo começo, poderá perceber a plenitude que o envolve como uma fonte inesgotável. A densidade de materiais culturais que o envolve pode então ser vista como uma riqueza que lhe é oferecida, e que ele pode aproveitar enquanto criador. Isso com a condição de que ele aceite criar a partir de uma mesa cultural já posta e onde reina a abundância. Com a condição de que ele aceite trabalhar com os materiais que já estão ali [...]. (idem, p. 39-40).

2.2.4. *Secundariedade* (ou o intertexto, o palimpsesto, a metaficção, etc.).

Aparentemente, todas as formas estavam esgotadas. Depois de todas as experiências formais do século XX, tornou-se um desafio aos novos artistas redescobrir a validade dos artifícios da linguagem e da literatura, a fim de recuperar noções que haviam sido abolidas (gramática, pontuação, personagens, enredo, etc.); conscientes daquilo que seus predecessores conquistaram, restava-lhes uma posição claramente epigonística. Nesse sentido, Moser chama a atenção para um dos componentes fundamentais do Spätzeit, e que em verdade mais nos interessa: a secundariedade.

O aparente esgotamento, que se pode dizer havia encontrado seu canto do cisne na intrincada literatura de Borges, na verdade, estava se abrindo para um caminho completamente diverso. Quando trouxemos, no capítulo anterior, o conto *Pierre Menard, autor de Quixote*, pelo qual se apreende uma situação irônica de observar no copiado o estilo do copiadador, elaboramos a síntese da agonia. A escrita original, tesouro maior da modernidade, agora era frontalmente devassada, pela reutilização do texto: sem dúvida, a reescrita, que havia sido obliterada pelo pensamento moderno, torna-se uma das características centrais do contemporâneo, que, como vimos, reage positivamente à saturação cultural¹³. Barth, diante do conto de Borges, atenta-nos para o fato de que o leitor é compulsoriamente levado a comparar ‘a verdade’ estabelecida pelos dois textos, graças ao caráter metaficcional desta experiência. Borges não era uma voz única. Na arte pop, também, Andy Warhol (que utiliza latas de sopa Campbell como matéria-prima)

¹³ Toda a Antiguidade romana conhece e ilustra o processo de reescrita, inclusive através do processo de emulação (numa espécie de elogio à obra precedente). Sêneca reescreve tragédias gregas, Plauto se apropria de várias comédias, e o intertexto é notório entre Lucrécio e Epicuro, Catulo e Safo, Virgílio e Homero, ou como Ovídio em Heróides.

escandaliza pela reutilização de objetos não artísticos e imprime uma crítica clara sobre o contexto cultural e sua posição produtiva. Marcel Duchamp manejou conceitos cristalizados ao fazer, de um mictório, uma fonte, pela desconceitualização de objetos que se proliferam. Estes e outros são gritos efusivos de que o artista não deveria mais escolher a via do esgotamento como impedimento à sua produção, mas, contrariamente, valer-se do que já está posto para o aprimoramento de sua obra, da arte em si, fazer disso, enfim, a matéria-prima do seu trabalho. É o que faz John Barth exemplificar, no esplendido conto, *Dunyazadíada*, 1972, ao qual já nos referimos, a possibilidade prática de todo esse aparato teórico.

Esta nova forma de enxergar a produção artística supera, sem dúvida, a distinção clara entre o artista e seu público, no sentido de romper a noção de aura artística que adjetivava como *aristocrático* o trabalho artístico. O escritor, então, é um agente consciente que obtém o efeito estético através de determinadas técnicas e expedientes. Não se trata mais de um indivíduo dotado de um talento incomum. Nesse aspecto, as implicações de Barth se ligam com as críticas propostas por Roland Barthes, enxergando um trabalho *opressivo* na literatura. Angela Carter, como dissemos, trabalha exclusivamente pela reutilização do texto, no emprego da reescrita. *The bloody chamber* reúne dez contos a partir dos contos de fadas. Enxerga, em Perrault, a oportunidade de tomar personagens mais do que sedimentados, já parte de nosso ideário, utilizando-se da abundância de uma *mesa cultural já posta*. Escreve, portanto, a partir de pressupostos, a partir da tradição oral que havia sido transcrita por Perrault, e que agora a escandaliza, no pior sentido do termo. Sua reescrita pretende, enfim, uma *originalidade* que, na verdade, é desdobramento do que já se fez, e que precisa ser corrigida. Não há melhor descrição deste processo senão o que assinala o próprio Moser:

Aqui, “secundariedade” será utilizada, sobretudo, para designar um modo de produção cultural que trabalha a partir de um pré-constituído cultural, a partir de materiais previamente dados, que já têm um estatuto cultural – não se trata, pois, de “matérias primeiras” pré-culturais – e que podem ser submetidas a toda espécie de transformações. [...] Empenho-me muito mais em afirmar que a cultura cresce sobre um húmus cultural, que ela já é sempre complexa, e que a simplicidade, no domínio cultural, só se obtém como resultado de um trabalho de análise. Na realidade, ela não é nunca o ponto de partida do processo. (1999, p. 41).

Essa acepção de *secundariedade* liga-se, como se nota, às ideias de Bakhtin, acerca do dialogismo discursivo, ou às de Barthes, que procura uma secundariedade sígnica do mito, mas

também dialoga com as citações de que nos fala Compagnon, em analisar o aparato cíclico-literário, dentro da sociedade (COMPAGNON, 1996).

Olhar secundariamente para um texto literário, neste caso, é percorrer entre os andares ou entre os caminhos que nos fazem não apenas chegar a ele, bem como explorá-lo, e, por fim, abandoná-lo. O caminho de chegada está no primitivo, nos desdobramentos que sinalizam a composição daquele texto – pontualmente, em nosso trabalho, *O Barba-Azul*, de Perrault, bem como todo ideário que o singularizou. Explorar o texto internamente é compreender sua estrutura primária, andar por entre os cômodos, desvendar seus níveis. Abandona-se, metaforicamente, o texto explorado, quando fizermos dele um *background* que dialogará, através de nossas mais diversas leituras, com nossa visão de mundo, “[...] porque a produção secundária está destinada a fornecer os materiais para o próximo ato de criação, enquanto os materiais que têm o estatuto primeiro na sua construção são, em sua realidade, por sua vez, já produtos de uma secundariedade” (MOSER, 1999, p. 42).

O que se clarifica, através desse componente, é uma implosão de termos sacralizados e opostos, tais como originalidade e a cópia; a escrita e a reescrita; a produção e a reprodução, e mesmo primariedade e secundariedade. Contudo, como bem adverte Moser, a crítica dirigida àqueles que adotam a secundariedade como componente da criação cultural mostra-se muitas vezes severa. Nessa esteira, escreve:

Não se toca impunemente naquilo que nos permite pensar e é por isso que muitos esteticistas, teóricos e analistas da coisa cultural reagem contra a evidência da secundariedade cultural com uma rejeição às vezes violenta. Essa reação negativa assume formas mais ou menos explícitas. Ela se manifesta através de metáforas de conotação negativa quando se trata de representar processos cuja secundariedade não se poderia negar. [...] A acusação subjacente, em termos de uma estética mais tradicional, é a falta de originalidade e de autenticidade, ou, em termos mais hegelianos, a ausência de um trabalho crítico e, por isso, a anulação do processo histórico da arte (1999, p. 42).

É justamente por essas razões que enxergamos na produção pós-moderna uma ruptura com a produção anterior. Dada a mudança de acepção do que venha a ser arte, é impossível pensá-la como um fenômeno de ordem evolutiva-linear, e não cíclica. A literatura de agora, de fato, não se trata de uma segunda fase do que se realizava na primeira metade do século passado; não estamos em um processo onde se cataloga produtos de melhor ou de pior qualidade, porque seu contexto produtivo é completamente outro, realizado por escritores que não são, nem melhores, nem piores

que aqueles de antanho, mas que estão capacitados a pensar de outra maneira, preferindo, entre outras coisas: acolher, a excluir; relativizar, a objetivar; dialogar, a calar-se; livres da nostalgia de “[...] uma teoria moderna da criação, cujos termos-chave e valores positivos são o progresso, a novidade, o recomeço e a originalidade [...]” (MOSER, 1999, p. 43), capaz de engendrar o impedimento da própria criação, diante da mínima suspeita da ideia de secundariedade.

2.2.5. *Posterioridade*

As novas formas de arte superam, sem dúvida, a distinção clara entre o artista e seu público, no sentido de romper a noção de aura artística que adjetivava como *aristocrático* o trabalho artístico, o que acreditamos ser uma consciência decorrente da ruptura com a tradição moderna. O escritor é um agente consciente que obtém o efeito estético através de determinadas técnicas e expedientes. Não se trata mais de um indivíduo dotado de um talento, um dom incomum, que o faz um homem especial, entre tantos. Nesse aspecto, mais uma vez as implicações de Barth se ligam às críticas propostas por Roland Barthes, acerca da carga opressiva que recaia sobre a literatura. Adorno, em seu texto, a *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), sem a paixão que às vezes exacerba o raciocínio de John Barth, prefere uma articulação das realizações como um todo para posicionar o romance, cuja função, ainda que limitada pela linguagem, precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do simples relato; é de tal grandeza a inflexão do sujeito sobre o texto, impedindo, pelo subjetivismo (em par com a ideia sempre crescente de indivíduo), que se realize um movimento centrífugo da obra, tornando-a cada vez mais aplicável à teoria imanente da obra literária. Para Moser (1999, p. 55):

No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*].

Gianni Vattimo, o grande teórico italiano da sociedade contemporânea, desenvolve seu trabalho a partir de Heidegger. Heidegger reconhecidamente pessimista, advogando que o homem está fadado a existência inautêntica, só poderia ser salvo de sua angústia crescente através da

criação artística. O que o autor italiano assevera é a instauração do conceito de *pensamento fraco*, fator que não desqualifica o homem como dotado de uma má qualidade, senão pela sua posição periclitante. Tal a essencialidade dessa condição, que no plano literário verificamos a multiplicação de personagens em exercício de razoável incerteza em relação ao mundo, tal como elucida Harvey:

O romance pós-moderno, alega McHale (1987), caracteriza-se pela passagem de um dominante 'epistemológico' a um 'ontológico'. Com isso ele quer dizer uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular à ênfase em questões sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar. Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência aparecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele. (HARVEY, 2006, p. 46).

Nesse sentido, o homem que cria nestes dias, não pode abrir mão de uma determinação relacional com tudo o que o antecedeu. Como explica Moser: “O *Spätzeit* é aquilo que vem depois de alguma coisa que o terá precedido, mas não é determinada. O chegar-depois, ou estar-aí-depois é o núcleo de sua temporalidade. Temporalmente falando, o *Spätzeit* é pura posteridade” (MOSER, 1999, p. 44). A noção de que houve, portanto, uma época culminante torna-se fundamental nesse entendimento, sem, contudo, significar que o que quer que venha a lhe dar continuidade esteja arraigado a uma espécie de lógica evolutiva. De fato, “[...] chega no final do ciclo, quando os recursos e os heróis estão esgotados, quando a força vital diminui, quando tudo declina, imediatamente antes do desabamento decisivo que anuncia um novo ciclo” (idem), mas o *Spätzeit* não se qualifica justamente como a finitude daquilo que o precedeu, dado que a posteridade cultural que se inicia é marcada por uma força motriz criativa que lhe é particular, capaz de criar novos paradigmas e formas.

O agônico é a marca da superação intelectual do que o precedeu, e a ideia de escrita agônica trata-se de processo diametralmente oposto dessa posterioridade, sendo uma das diferenças fundamentais entre o novo artista e o artista do Alto-Modernismo. Não só a originalidade impulsionava, mas também assombrava o escritor do início do século passado. Havia uma diretiva implícita em realizar obras que fossem melhores, que superassem as obras antecedentes, capaz de legitimar o novo trabalho. A nova obra, nesse sentido, tinha por premissa rivalizar com as demais, e é justamente desse índice superativo de que nos fala Harold Bloom,

em seu famoso livro: *A angústia da influência* (1996), um dos autores que mais recentemente recorreram ao *Spätzeit* para a elaboração de seus argumentos. A leitura de Moser, acerca do trabalho de Bloom, não merece reparos:

Ora, no seu esforço para determinar esse “ser-tarde”, Bloom recorre, mesmo assim, a uma figuração narrativa que obedece à lógica de uma linearidade temporal e reafirma, pois, a relação de posterioridade. Privilegiando a passagem de pai a filho, e, portanto, as relações agonísticas entre pai e filho, ele traduz, entretanto posterioridade por posteridade. Ele inscreve o conceito na história de uma descendência patrilinear. Para Bloom, a criação poética ocorre sempre num clima de “ansiedade da influência”, isto é, o poeta-filho deve começar sua atividade à sombra de um poeta-pai poderoso, trabalhando, pois, sob a ameaça angustiante de ser absorvido pela força da obra do poeta-pai.

Segundo Bloom, essa relação agonística entre poeta-pai e poeta-filho não se limita a alguns casos esporádicos, mas parece, ao contrário, determinar as condições de criação incontornáveis em toda a modernidade poética. (MOSER, 1999, p. 45).

Para explicar como o Modernismo se engendrou nessa forma criativa, trilhando um caminho que leva em conta sempre o índice superativo, Bloom cria a mítica teoria dos autores gigantes e titânicos: as *Titanic figures*. Supostos seres que não conheciam a influência, e que balizaram um arcabouço paradigmático complexo. A par disso, Barth compreende que o escritor contemporâneo entende sua época como inequivocamente desgastada por certas formas, pela exaustão de certas possibilidades (BARTH, 1984), fenômeno que o habilita a livrar-se daquela angústia premente de suas influências; livrar-se das amarras de produzir obras que superassem nomes que haviam levado a produção artística ao extremo. A pergunta que fazemos, e que certamente carregava o ânimo daquele artista angustiado, é muito objetiva: como superar Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, e alguns outros? A nova acepção da criação artista se negou à esse tipo de indagação, por correr o risco de se prostrar, tal como o filho-poeta, diante do gigantismo das obras anteriormente gestadas pelas *Titanic figures*.

Esse agonismo, para autores como Jameson, trata-se da materialização de uma reação aos modelos canônicos agudizados pelos modernistas, e não necessariamente uma forma de pensar diante da saturação cultural. Assim, boa parte da nova produção entra em conflito com a anterior sem perder àquela aura superativa, capaz de estabelecer um *status* substitutivo de arte, mas que ensaja a manutenção de um embate constante, artisticamente dialético. Conforme Jameson (1985, p. 17):

[...] os casos de pós-modernismo citados acima aparecem, na sua maioria, como reações específicas a formas canônicas da modernidade, opondo-se ao seu domínio na Universidade, nos museus, no circuito das galerias de arte e nas fundações. Estes estilos que no passado foram agressivos e subversivos – o Expressionismo Abstrato, a grande poesia de Pound, Eliot e Wallace Stevens, o *International Style* (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies) Stravinsky, Joyce, Proust e Thomas Mann –, que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena nos anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir.

A leitura particular que Jameson realiza desse período passou a ser cada vez mais relativizada, e a grande gama de autores que se debruça sobre a questão tem avaliado esse novo momento como uma verdadeira quebra do pensamento agônico, sendo seu mais rico elemento: a perda gradativa daquela angústia que parecia anunciar o fim de novas possibilidades. O que não se pode deixar de dizer é que não há um abrandamento, ou mesmo certo comodismo no papel criativo do artista, como se pode pensar. Pode-se contestar essa posição aparentemente cômoda no novo artista, avaliando que não teríamos as grandes figuras, os textos-chave de nosso cânone, se acaso seus produtores tivessem adotado a mesma posição. Seria o caso de imaginarmos Proust, Kafka ou Joyce estagnados, improdutivos diante das obras que os antecederam. O embate agônico, de fato, rendeu todo esse brilhantismo, ao tempo que exercitou seus experimentos em um nível muitíssimo alto, e não se pode dizer que isso tenha sido prejudicial à literatura, obviamente que não; é, contudo, nessa linha de raciocínio que nasce a relativização contemporânea da produção artística. Não há mais uma imposição do alternativo, ‘ou isso, ou aquilo’, e sim o acumulativo: ‘isso e aquilo’. É assim que vemos nascer à mistura de gêneros, seja no jazz de Miles Davis ou no cinema de Quentin Tarantino, para citar dois grandes ícones dessa época, que criam fundamentalmente a partir do hibridismo de gênero.

2.3. A PARÓDIA COMO PRÁTICA REVISIONISTA

2.3.1. A paródia no século sério: “*Poetas imaturos imitam; poetas maduros roubam*”. T. S. Eliot.

Não seria exagero nenhum dizer que o século XX, em termos de produções artísticas, foi o século da paródia. As vozes que nas décadas iniciais gritaram a originalidade como sendo imperativa a qualquer produção de qualidade – confundindo a criação paródica como sinônimo

de parasitismo e derivação –, não souberam avaliar a essência desse processo que, no mínimo, instaura uma necessidade cíclica de compreensão; que decorre, sobretudo, do desdobramento da história da produção artística.

De fato, consideremos o principal romance do século passado, *Ulisses* (1922), de James Joyce. Declarado pelo próprio autor como sendo escrupulosa adaptação da famosa *Odisseia*, escrita por Homero, há mais de vinte e cinco séculos, tornou-se numa obra referencial. Penélope esperou a volta de seu amado, combatente na Guerra de Tróia, por vinte anos, e, em todo esse tempo, manteve-se casta. Molly Bloom, que teve de esperar um único dia a epopeia capenga de Leopold Bloom, preferiu outro comportamento. Eis a ampla ironia de Joyce, e que dá a seu texto, não apenas a inversão, mas o que mais importa nessa escrita, a relação entre o mito fundador e as clarificações do homem comum. Dono de uma das maiores intelectualidades do século, não por acaso, Joyce adaptou ou, em termos amplos, reescreveu. O leitor de *Ulisses*, que nada obstante possa gozar do texto sem que conheça seu correspondente, é capaz de elevar sua leitura ao encontrar os paralelos entre os textos, ligar os pontos através de uma lógica que alinhava obra precedente e posterior.

Também, raramente se discorda de que a principal obra poética do século passado tenha sido *A terra desolada*, de T. S. Eliot. Fundada na lenda do Rei Pescador, narra uma viagem descontínua e desarticulada no mundo decaído, exaurido paisagística e culturalmente. Da mesma maneira, aquela leitura que parece recorrer a uma fusão entre os textos deve estar presente. No entanto, o que é mais velado em Joyce, em Eliot parece ser mais explícito, já que “[...] parecia sentir que talvez não fosse capaz de confiar no conhecimento dos seus leitores – o conhecimento necessário à compreensão da sua poesia alusiva ou paródica – mas os obrigava a trabalhar no sentido de readquirir a herança literária ocidental [...]” (HUTCHEON, 1985, p 13).

Coincidência ou não, ambas de 1922, tanto *Ulisses* como *A terra desolada*, baseiam-se em um mito arcaico para descrever o seu próprio tempo e, por mais absurdo que pareça, nos dois casos, a suposta falta de originalidade foi o motivo de crítica mais recorrente. A crítica literária não podia enxergar o que hoje nos parece tão notório: “[...] Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). De se destacar a ironia no fato de que a estética moderna, empenhada na busca insofrecível pela originalidade, tenha como ápice de sua representação estas duas grandes obras, claramente

intertextuais, ou no mínimo alusivas. Hoje, felizmente, não há teórico sério que não as avalize e admita sua influência sobre o imenso mar de produções que ainda delas resultam.

A teórica canadense Linda Hutcheon analisa a paródia como prática discursiva artística moderna, reconsiderando sua natureza e função em um novo contexto em que “[...] a questão da autoreferência tornou-se o centro da atenção. O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade” (HUTCHEON, 1985, p. 11-12). Nesse sentido, sem dúvida, a paródia só pode ser vista como o arremate supremo da erudição. Só uma habilidade como a de Joyce ou Eliot, portanto, seria capaz de promover uma leitura tão singular do mito fundador ou de um poema que inaugura a literatura ocidental, e entregar à sociedade uma leitura comprazida de ironia e subjetividade, fundando dentro dela mesma a sua crítica. Pensando em termos obtusos, poderíamos dizer que escrever bem seria o mesmo que parodiar com mestria. A relação, que não se concebe sem a aptidão daquele que realiza a reescrita, cria o que podemos chamar de vínculo de coesão, que será melhor ou pior realizado se, já para além do escritor, o leitor também estiver em condições de aproveitar as relações entre as obras.

Devemos admitir, contudo, que este termo, paródia, tenha sido através dos tempos assimilado como um sinônimo de desqualificação, típico de uma cultura que faz recolhas por recortes do aproveitamento que outra cultura pretendeu. O parodista, infelizmente, para muitos teóricos, não passa de um imitador que apenas pode fazer uma ‘cópia’ piorada da obra original. Essa noção, definitivamente, deve ser colocada abaixo. Woody Allen nos dá uma boa síntese de como se comporta, ou deve se comportar, o artista contemporâneo. Em um de seus filmes, quando um velho editor de jornais explica a seu pupilo como deve patrocinar seu processo criativo, a galhardice do tutor lhe permite dizer: “Busque sempre a originalidade, mas se tiver que copiar, copie do melhor” (*Igual a tudo na vida*, 2003). Nada escapista ou cerimonioso, ao contrário, o conselho é tempestivo e verdadeiro, traz em si a síntese do espírito da produção, deslizando do agônico para o possível. Ele mesmo, vencedor de tantos prêmios, jamais negou sua admiração a diretores como Bergman ou Fellini, e podemos perceber, em toda a sua obra, a linha tênue entre influência e releitura.

Como vimos, tanto na prosa, como na poesia, as obras basilares do século passado partem de referências fortes, que lhes custaram, hoje dizemos absurdamente, a crítica da falta de originalidade. O que não nos pode escapar à mira é o fato de que negar a obra paródica é o

mesmo que negar a obra parodiada, evitando, no mínimo, sua fidelidade e validade histórica. Não se defende aqui que toda obra paródica seja necessária, e muito menos que seja de boa qualidade; mas a grande maioria das obras ditas originais também não se basta como brilhantes ou geniais apenas porque foram criadas nesta condição. A originalidade, enfim, não é a razão mínima de todas as coisas. Porém, pensando em linhas gerais, de fato parece que a obra inicial sempre assume um valor infinitamente maior, já que capaz de disparar, inclusive, o segundo texto. Contudo, mesmo essa questão deve ser tomada com certa cautela e relatividade: não se pode afirmar, por exemplo, qual das obras possa ser a melhor, se a precedente ou a antecedente. É melhor a Odisseia, de Homero, ou o Ulisses, de Joyce? Na verdade, são obras diferentes, mas dizer que uma não existiria sem a outra, seria dizer a metafísica óbvia da questão. Voltamos a Pierre Menard, que reclama o fato de Quixote já ter sido escrito por Cervantes, causando-lhe enorme empecilho para a sua própria produção, que haveria de ser brilhante.

2.3.2. Desdobramentos paródicos. O conceito em Linda Hutcheon

Talvez a paródia hoje precise menos de quem a defenda, mas ainda precise. Há quase trinta anos, contudo, quando Linda Hutcheon escreve seu famoso *Theory of parody*, as considerações acerca da temática ainda eram muito nebulosas, haja vista a ferocidade (hoje, cômica) das palavras que alguns teóricos engendraram contra a obra de Machado de Assis, sobretudo no desafortunado episódio replicado por Grieco. Sem entrar muito na questão, todo dialogismo cai por terra na visão do crítico. A paródia, então, que permite o simultâneo, a comparação de dois textos pelo próprio conteúdo, ou pela forma, pelo contexto, e não talvez uma aproximação de textos que nada se igualam, jamais poderia ser avalizada. Levando ao extremo esse entendimento, nem mesmo uma comparação entre obras distintas seria possível, já que cada uma deveria ser dotada de uma originalidade tal que a alavancasse para um altar intocável, incapaz de ser comparado. Hutcheon escreve (1985, p. 39 e 54):

A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada. [...] Paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze, 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar ou prejudicar ao mesmo tempo.

A aplicação da paródia, a partir de Hutcheon, no atual contexto literário, tem como principais operadores formais a *transcontextualização* e a *inversão*, enquanto seu *ethos* pragmático possa desdobrar-se em múltiplas motivações, indo do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.

Devemos dizer, antes de tudo, que há uma distinção clara entre paródia e pastiche, embora ambos venham sendo admitidos como prática da atual produção artística. Essencialmente, a paródia “[...] transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a” (HUTCHEON, 1985, p. 61), ou seja, existe uma finalidade transformativa muito clara, que parte de outro texto discursivo. Tanto a paródia, quanto o pastiche, “[...] pertencem a um regime lúdico, mas enquanto a paródia possui uma relação de transformação do intertexto, a relação do pastiche é de imitação. A paródia procura diferenciar-se pelo relacionamento com o seu modelo; o pastiche opera mais por semelhança e correspondência” (Idem). Jameson, contudo, teórico incisivo bastante pessimista de nossa atual sociedade, contrapõe a noção de Hutcheon, ressaltando o uso mais recorrente do pastiche. Para ele, aliás, tanto pastiche, quanto paródia envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques. *Uma máscara estilística* reclama o grande auditor do pós-moderno, que advoga a ideia de que “[...] no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do mundo imaginário.” (JAMESON, 1985, p. 18). A diferença entre eles está no fato de que o pastiche se liga à imitação do estilo do original, copiando-lhe a forma, suas impressões mais idiossincráticas, como a forma de escrever, as frases, descrições, é o que chamamos da cópia das marcas. Assim, é possível (embora não seja fácil) escrever como Guimarães, Machado ou Graciliano; ou como Proust, Joyce ou Garcia Márquez, sem mirar qualquer uma de suas obras especificamente; recorre-se, neste caso, a uma espécie de imitação nostálgica de modelos de antanho que temos por gosto ou que balizaram uma produção de sucesso. O pastiche, nestes termos, revela um procedimento formal que se vale pelo fascínio e respeito aos autores canonizados. Aliás, o processo de canonização, na verdade, parece recorrer ao pastiche como fonte de cristalização. Liga-se à noção que Bloom tem das *Tytnic figures*, como supostamente tenham sido Dante, Shakespeare ou Goethe, capazes de dar forma às coisas, de instaurar um modelo que se emancipa da obra e percorre todo tipo de manifestação. Silviano Santiago defende a atuação do pastiche dentro do pós-modernismo tal como entende Jameson, porém, livre daquele agônico criativo;

para ele, o pastiche, na atualidade, preenche lacunas, acrescenta algo seu ao que já é acabado e perfeito; não há pretensão de criar nada, noção que, em verdade, parece-nos de certa forma reducionista. É preciso dizer que essa noção de pastiche, para Jameson assume perspectiva menos incisiva na forma da realização, ligando-se, essencialmente, ao pensamento corrente de molduras e modelos; segundo ele, a prática desse mimetismo “[...] é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma* [...]” (JAMESON, 1985, p. 18). Maria Lúcia Outeiro Fernandes, ao analisar as perspectivas pós-modernas na ficção corrente, em par com as acepções propagadas por Jameson, apesar de apontar a intenção crítica da paródia, vê como finalidade fundamental o desprestígio que o novo texto procura engendrar na obra antecedente, enquanto o pastiche se alicerça na reescrita de um texto anterior, em um novo contexto:

Não se pode compreender a paródia e o pastiche apenas nessa dimensão formal ou estrutural. É preciso levar em conta as intenções do produtor e o papel do leitor. No caso da paródia, já uma intenção de criticar, de enfatizar uma diferença e até de ridicularizar. O texto antigo passa a ser desprestigiado. No pastiche existe a intenção de celebrar e de reescrever o texto original em outro contexto, acrescentando-lhe, marginalmente, uma contribuição que, explorando novas facetas, o enriqueça. Em ambos os casos, a competência do leitor para reconhecer a referência a um texto original e perceber as intenções do artista é essencial. Sem ela, os efeitos da paródia e do pastiche não existem (FERNANDES, 2011, p. 104).

Guardadas algumas diferenças, as posições de Jameson e de Outeiro Fernandes se afinam, e guardam uma posição antagônica com as de Genette, que reavaliadas e amplificadas por Hutcheon, parecem corresponder melhor às intenções de nosso trabalho, já que partem de uma perspectiva teórica dualista: formal e pragmática. É preciso pontuar que enquanto o pastiche acentua a semelhança entre as obras, em um conceito amplificado, a paródia tem na diferença sua linha de condução. De fato, é possível que a intenção da paródia esteja numa alegre ou genial zombaria, nada obstante, seu âmbito possa tensionar uma admiração respeitosa, na seriedade capaz de engendrar um procedimento dialético entre os textos. Ultrapassadas estas diferenças, é preciso dizer que a escrita paródica, por sua vez, ganha sua especificidade na transcontextualização, conforme Hutcheon, ou na hipertextualidade, conforme Genette, em conceitos que se afinam entre si. Antes de tudo, é preciso ressaltar que não estamos afirmando que a paródia seja uma característica exclusiva da arte contemporânea, mas, como chama atenção

Hutcheon, no século XX, o gênero ultrapassou a função restrita que engendrava; é possível, contudo, encontrar textos paródicos mesmo no Período Helenístico ou na Era Romana. Na obra *Satíricon* (63, d. C), Petrónio parodia, licenciosamente, os romances gregos de amor, e substitui divindades e grandes heróis pelo homem decadente e luxurioso, denunciando a desigualdade social, a corrupção e a mesquinhez das classes mais elevadas. É, também, relativamente famoso o poema heroico, *Batracomimaquia* (Séc. II, d.C.), que formalmente se aproxima da épica, mas narra de maneira humorística uma batalha entre ratos e rãs, com redefinição de heróis, armas, musas e adaptações míticas. O uso da paródia, portanto, não é exclusividade do contemporâneo, mas, como destaca Hutcheon, apenas nesse século é que este conceito se alinha discursivamente com o contexto social, como resultado daqueles elementos que formam o *Spätzeit*, sobretudo pela Secundariedade, a Saturação Cultural, e a Posterioridade. Em sua obra, Hutcheon escreve:

Por outras palavras, a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disso, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico. Basta pensarmos na obra de romancistas como Ítalo Calvino ou John Fowles para vermos a formulação mais aberta e explícita da sua natureza e função da ficção.

[...] Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidade, joga com as tensões criadas pela consciência histórica (HUTCHEON, 1985, p. 13-15).

Mesmo naquele texto helênico, onde vemos o humor construir o segundo canto de obras precedentes, a inversão irônica assume forte característica, sendo elemento fundamental dentro da paródia. É muito comum relacionar o conteúdo piadístico dentro desse procedimento, mas “[...] a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 18). Esse tipo de atualização da obra é sempre mais rasteiro, de onde se retiram efeitos eficientes de carisma, é imitação caricatural. Mas é no jogo irônico, com variados tipos de inversões, que os novos escritores realizam seu trabalho, como pontua Genette, limpando o terreno, através da transformação semântica, quando o novo autor retoma literalmente um texto conhecido e lhe confere um significado novo, numa espécie de desafio da construção, normalmente sério (GENETTE, 1982). Diferentemente do pastiche, há uma confrontação estilística na paródia. *The bloody chamber*, de Carter é excelente exemplo disso. A autora não

recorre ao estilo de Perrault, contrariamente, escreve a partir de sua época atual, por recursos narrativos recepcionados por sua geração; o que Carter pretende é uma recodificação contemporânea que “[...] estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, p. 19). A obra de Carter não tem qualquer intenção em parecer com a obra de Charles Perrault, e isso ocorre por vários motivos; entre eles, de fato, a atenção à lida que o destinatário fará da obra. Se ao invés de recriar o Barba-Azul, utilizando-se de uma narrativa atualizada, completamente diversa da de Perrault, Carter houvesse replicado seus maneirismos, imitado sua forma de escrever, copiando-lhe as *marcas*, haveria recorrido ao pastiche, e não à paródia, como pretendeu.

O que devemos levar em consideração é que a transcendência textual do texto, sua transtextualidade, como escreve Genette (1982), está presente em todos estes procedimentos de reescrita. Genericamente, a transtextualidade é “[...] tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 07). Intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade são tipos de relações transtextuais indicados pelo autor (GENETTE, 1982), mas não constituem classes estanques. A paródia, nesse contexto, é um dos gêneros da hipertextualidade, decorrente da relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto), sobre o qual B se incrusta de tal modo que não poderia existir sem A, pois B resulta de uma operação de *transformação* de A. Assim, tal como *Odisseia* é hipotexto da *Eneida*, de Virgílio, e do *Ulisses*, de Joyce; para nós, *O Barba-Azul*, de Perrault, é o hipotexto do *The bloody chamber*, de Carter, seu hipertexto.

Avalia-se que o uso da hipertextualidade se declara por meio de um indício paratextual de valor contratual, capaz de engendrar no leitor uma expectativa que decorre da comunicação entre as obras, da possibilidade da leitura que poderá fazer. Ler o novo texto, também não deixa de ser ler o que se leu, trocando em miúdos, que leitura Carter fez de Charles Perrault, remetendo ao aparato cíclico que anuncia àquela cultura da citação, de que nos fala Compagnon, para a qual chamamos a atenção no início desse trabalho. A leitura de Carter, pela reescrita, transforma a temática de Perrault, e para tanto realiza operações que implicam em distorções significativas no texto, pela extensão e expansão da narrativa, havendo claro aumento massivo de incidentes na trama, bem como uma espécie de dilatação estilística, o que, segundo Genette, na retórica clássica era chamado de *amplificação* (GENETTE, 1982). Como se verifica, tanto para Genette, como para Hutcheon, o conceito de paródia mostra-se, de fato, alargado, pretendendo um expediente estético autoconsciente, diferindo da simples apropriação, através de um “[...]”

processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e transcontextualização de obras de artes anteriores” (HUTCHEON, 1985, p. 22).

A paródia, portanto, passa à condição de um dos modos mais eficientes de auto-referencialidade, relacionando a auto-reflexividade e a intertextualidade (ou transtextualidade) das obras, em par com o processo social informativo do homem contemporâneo. O sujeito alvo da paródia, que pode ser um leitor, ou apreciador de quadros, ou cinéfilo, um viciado em seriados televisivos, etc., pode ter de realocar conhecimentos de outras áreas culturais para uma melhor leitura; entra em discussão, portanto, a questão da competência do leitor, que tem sido erroneamente subestimado em muitos casos. Imbricam-se aspectos formais e pragmáticos da paródia; daí sua melhor análise dividir-se em formal-estrutural, bem como pela perspectiva pragmática, que estuda os efeitos práticos dos signos de uma e de outra obra.

Essa posição, sem dúvida, altera completamente os grandes valores do modernismo, não apenas na validade da reutilização, entendida como simples imitação, pela noção de trabalhar com a experiência alheia, através de um autor que reescreve textos que não lhes pertence. Nosso consciente, como já sinalizava Bakhtin, está colonizado por muitas formas, e nesse sentido, o pós-modernismo recorre ao pastiche para reconhecer a função da reutilização estilística, numa multiplicidade incontável de ajustamentos, e à paródia para desdobrar a codificação múltipla e cíclica dos textos, repetindo com distância crítica, com intenção transvalorativa. Dessa maneira, a paródia tornou-se uma chave produtiva em nossa sociedade. Em nossos dias, Pierre Menard poderia escrever seu novo Quixote, sem que a obra precedente obliterasse sua criação. Teoricamente, qualquer obra codificada pode participar desse processo, sem que nem mesmo esteja no mesmo gênero criativo. Essa extrapolação de gêneros, na verdade, tem alavancado a paródia para o alto nível de sofisticação, culminando em processos híbridos de produção. O que criamos é fruto de nossa cultura, que tem sido definida como uma cultura de massa, cultura pop, imagética, revisionista, agindo sem se angustiar com as influências que se somam, e expandido seus experimentos. A secundariedade e a posterioridade acolhem, no reaproveitamento sígnico, a multiplicidade e o esgotamento de imagens que banalizam e enaltecem, alternadamente, ocasionando uma espécie de diluição das fronteiras entre real e imaginário, elementos que formalizam a transcontextualização na paródia de nossos dias, presente na literatura, no cinema, no teatro, na tv, nas artes plásticas, na arquitetura, etc.

A aplicação da perspectiva teórica dualista: estrutural e pragmática, segundo Hutcheon, é a melhor forma de realizar a análise da paródia, na acepção que trouxemos; nossa análise, em par com esse entendimento, de fato, desdobra-se em trabalho estrutural, quando a forma de um e outro texto deverá evidenciar as semelhanças e diferenças intertextuais, e trabalho pragmático, pelos efeitos práticos que os signos de cada obra veicula. Nesse sentido, Hutcheon escreve (1985, p. 34-35):

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos, também, uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. É aqui que a semiótica pragmática de um teórico como Umberto Eco apresenta as ferramentas que permitem ultrapassar o formalismo de Genette. A paródia seria um dos “passos inferenciais”, nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor [...]. Por outras palavras, a paródia não envolve apenas um *énoncé* estrutural, mas também a *énonciation* inteira do discurso. Este acto enunciativo inclui um emissor da frase, um receptor desta, um tempo e um lugar, discursos que a precedem e se lhe seguem – em resumo, todo um contexto.

Passaremos, dentro em pouco, à abordagem direta do texto de Angela Carter, lembrando que o texto de Perrault foi recortado em funções, conforme Propp, no final do capítulo 1, deste trabalho, de forma a servir como parâmetro para nossos comentários. A abordagem estrutural e a pragmática se imbricarão dentro dos lineamentos que passaremos a realizar, não havendo recortes sistematizados destes itens, justamente porque enxergamos um uso pragmático da forma no hipertexto, havendo um mútuo esforço interpretativo; melhor dizendo, Carter exhibe seu recurso retórico recorrendo às variadas formas de dar à sua protagonista um papel ativo através do texto, com a intenção de estabelecer um dialogismo e auto-reflexão social, como o feminismo engendrado em sua obra nos permite intuir.

2.3.3. O referencial da ironia.

Hutcheon chama a atenção para o fato de que a ironia fixa-se, na apreciação das paródias contemporâneas, como referencial de sentido. Na verdade, o caráter irônico da obra transforma-se no propulsor do novo sentido entre os textos, é através dela que o autor atinge o que conhecemos por dramatização da diferença, justamente porque a “[...] ironia parece ser o principal mecanismo

retórico para despertar a consciência do leitor para a dramatização” (HUTCHEON, 1985, p. 47), ao permitir ao decodificador uma interpretação e uma avaliação, a ironia subjaz numa verdadeira estratégia para a confecção do discurso paródico. Assim como a duplicidade alcança as mais variadas formas do conto, deixando transparecer uma história e cifrando a outra, como trabalhamos no primeiro capítulo desse trabalho, a paródia também se sustenta sob dois planos, através das diferenças entre o primeiro e o segundo plano paródico. Conforme Hutcheon (1985, p. 48 e 50):

Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. [...] Tanto a ironia como a paródia operam em dois níveis – um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. É este caráter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura [...].”

Podemos dizer que o trabalho de Carter não traz por si só qualquer traço humorístico. Trata-se de uma construção crítica que se ampara no hipotexto, repetindo-o com as diferenças suficientes a desencadear a transvalorização do mesmo. Em síntese, Carter provoca o leitor acostumado com o conto de fadas tradicional, com clara intenção de recontextualizar e reelaborar costumes e conceitos que se alinhem com a nossa realidade social. Por isso mesmo seu texto depende de um leitor com certo grau de sofisticação. O leitor de Carter deve alcançar o texto de Perrault, efetuando uma sobreposição dos textos, numa espécie de processo de *síntese bitextual*, para usar um termo recolhido por Hutcheon (1985, p. 50), até que se construa um segundo sentido, “[...] através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo” (idem, p. 50). Assim, a leitura de *O quarto do Barba-Azul* atua superficialmente quando olhamos para o discurso tal como se nos afigura numa primeira olhada: lemos ali a história de uma jovem pianista, que, ao se casar, aos dezessete anos, parte com seu marido de Paris para a Bretanha,

onde enfrentará o inesperado, sendo punida por desrespeitar uma ordem inequívoca. Como pontuamos no início do nosso trabalho, liga-se essa leitura à uma história acerca do coquetismo feminino, a curiosidade, o desrespeito para com aquele que lhe supre todas as necessidades materiais. É apenas no segundo plano que a história de Carter ironiza o mundo de Perrault, ligando-se a nossa primeira grande tese de que Carter pretende desconstruir o mundo das fadas, abandonar o jogo lúdico; o espaço de Carter é frio e aflitivo, sem que seres sobrenaturais possam atuar sobre a insanidade humana. A ironia maior em Carter, portanto, está no ato de invalidar a autenticidade da obra primária, que sobe ao mundo mágico para desenovelar uma temática indubitavelmente angustiante e social. Deve-se notar que a paródia de Carter assume um papel histórico, capaz de atuar como ponto intermediário entre o que foi dito e o que deverá ser dito em produções vindouras, mesmo que não venham se valer do atributo paródico para uma nova formação gradativa, pela evolução e modificação das formas literárias, como entendiam os formalistas russos (HUTCHEON, 1985, p. 52); de qualquer forma, não parece ser intenção da autora essa atuação literário-transformativa, ainda que de forma indireta isso possa ocorrer. O que está se contando, em segundo plano, no texto de Carter, é o fato de que há uma tradição ancestral, uma cultura da submissão feminina que, se não bastasse a dificuldade em ser transposta, se engendra através de historinhas divertidas, dos contos de fadas, sem que houvesse a contestação destes motivos por aquele autor do hipotexto, capaz de legitimar uma diretiva masculina. A grande diferença irônica no hipertexto de Carter está justamente aí, na denúncia de uma literatura que não levava em consideração o papel feminino dentro da sociedade, e que operava muito menos com a intenção de denunciar, e muito mais descritivamente e que, assim sendo, deva ser revista.

A síntese a que se chega pela sobreposição dos textos nos dá, portanto, a partir do paradigma da ironia, as fundamentais diferenças entre as obras de Perrault e de Carter, o que nos possibilita dar continuidade à nossa análise através de institutos muito particulares, e que ora destacamos como abordagens que passaremos realizar no capítulo seguinte. Cada um desses itens liga-se, imbricando-se ou não, ao aspecto formal e ao aspecto pragmático da reescrita. Vamos a eles:

1. A transformação do Barba-Azul, através do apagamento do arquetípico e do caricatural, para presidir um homem que se mistura socialmente;

2. O deslocamento do protagonismo, a mulher que se firma como narradora de sua história, e eventualmente engendra o Barba-Azul;

3. A sedimentação do literário, suplantando fragmentos da oralidade em Perrault: desfazimento da moral como discurso interpretativo do conto: a antimoral.

4. Os procedimentos discursivos como estratégia de uma escrita feminista: uma subversão dos contos;

5. O diálogo entre as formas e a construção estética da representação através do pareamento de oposições.

6. A transvalorização axiológica, a partir de um deslocamento da moral realizado dentro da ótica feminista.

3. O BARBA-AZUL E O QUARTO DO BARBA-AZUL

3.1. O BARBA-AZUL: UM PERSONAGEM PARA LADIES E GENTLEMEN

3.1.1. “Por que, diabos, o Barba-Azul não tira logo a barba?”

Quando comecei a divulgar minha pesquisa em Estudos Literários, a maioria das pessoas com quem conversava sobre meu trabalho logo se interessava pelo tom fabular das histórias envolvidas. Eu recuperava, afinal, a tradição dos contos de fadas transcritos há mais de trezentos anos, sabidamente, insertos no ideário de todos nós. *Contos da carochinha. Histórias ou contos do tempo passado, com ensinamentos morais*, de Perrault, teve sua primeira publicação em 1697, na França. Eu notava que meus interlocutores eram remetidos, rapidamente, a certa situação de conforto – uma *tranquilidade épica*, explicaria Propp (1978) – disparada no ouvinte pela impressão de segurança que as primeiras palavras, o famoso *Era uma vez*, possibilitavam. A força dessa construção, que no inglês funciona com o tradicional *Once upon a time*, de fato, tem o dom de instaurar um pacto ficcional, como um objeto mágico em si, uma chave para o mundo fabular, tal como capitulado por Barth em seu *Dunyazadíada*. Eu me sentia tranquilo; com o livro de Perrault nas mãos, transformava-me, rapidamente, naquela figura que dava impulso à tradição oral, alocado na Mamãe Gansa, divulgando uma espécie de rito que se engendra através de uma transmissão inconsciente.

Muitas das histórias eram prontamente reconhecidas; a Chapeuzinho Vermelho, o Gato de Botas, a Cinderela, o Pequeno Polegar, entre tantos personagens já tão nossos. De fato, resta a impressão de que não há quem deles não tenha ouvido falar. Outras delas, contudo, soavam apenas como um lampejo de lembrança, fazendo-me perceber que o ouvinte não tinha ampla certeza de que dominava muito bem a sua lógica. A pesquisa, assim, funcionava como um lúdico túnel do tempo, enquanto elucidava questões que haviam ficado limitadas pelo entendimento infantil, interpretação que, em certo sentido, paradoxalmente se torna impossível de ser superada, quando seus ouvintes já foram contaminados pela passagem dos anos. Enfim, estes ou aqueles, menos ou mais conhecidos, formavam a gama de títulos de que certamente já ouvimos falar, dada a facilidade com que tais histórias sempre integraram um diapasão cultural que como mágica se estende; sendo aproveitado em multiplicidade, do simples entretenimento à finalidade retórica ou

ético-pedagógica, o conto de fadas comungava com muita proximidade daquele entendimento transcendente normalmente creditado à fábula, que “[...] mais que um gênero literário, constitui uma *forma* discursiva definitivamente incorporada em nossa competência de falantes” (DEZOTTI, 2003, p. 19).

Lembro-me, eu mesmo posso dizer, de que durante minha infância estendia o cobertor no chão da sala, ao lado de uma pequena vitrola, e passava horas escutando as versões de inúmeras histórias infantis registradas na coleção “Disquinho”, da gravadora Continental. Dezoito pequenos long-plays, 33 rotações, coloridos. *João e Maria*, por exemplo, tinha uma linda capa verde floresta, a bolachinha, que certamente rodou até furar, girava um amarelo Van Gogh; o selo central, com letrinhas minúsculas, com exceção da indicação dos lados A e B, escrito em vermelho. O trabalho de capa, repetindo os motivos das histórias, encetava a aventura que não podia ser lida, mas ouvida. Acima, no canto direito, uma informação que não por acaso deixou de suceder: *Disco é cultura*; na contracapa, ainda, abaixo de duas dezenas de personagens, o enunciado de advertência endereçado aos adultos: “Um mundo de fantasia criado exclusivamente para a criança”. Por sorte, eu havia também ganhado, naquela época, de uma tia querida, crente no poder da formação pela leitura, um saco de livros com alguns destes mesmos títulos. Eficientemente ilustrados, a narrativa era conduzida tanto pela sequência de imagens que sucedia em cada página, como pelo texto que vinha no chão das mesmas. Agora me dou conta que já naquela época formava-se a primeira experiência inconscientemente semiótica de minha vida. O fascínio dava-se, sobretudo, porque era possível comparar as versões registradas nos disquinhos com às dos pequenos livros; ademais, era possível avaliar ou repreender a correspondência entre os desenhos e a história. Se ainda no aparato infantil, eu logo me desequilibrava emocionalmente (apenas uma breve irritação) quando uma história do livro não batia pontualmente com a do disquinho, temos aí uma pista de como sói funcionar a lógica de nosso desentendimento para a vida; eu quase não podia admitir a dualidade. Resumidamente, não se podia contar a história de um jeito *errado*. E quem logo se apercebe disso, não escapa de se vitimar com a dedução seguinte: qual das histórias é a *certa*? Em qual devo confiar? A certa seria aquela que primeiramente foi registrada, ou a certa seria aquela que corresponderia melhor à minha realidade. Em rápida aproximação, qual nos serve mais: *O Barba-Azul*, de Perrault, escrito na França, do século XVII; ou *O quarto do Barba-Azul*, de Carter, texto de 1979? Ou será que a

indagação deveria ser um pouco mais complexa: como a leitura de uma história condiciona a leitura da outra? Que resultados surgem desse imbricamento ou do confronto entre elas?

Obviamente, o fato é que não há história certa, sobretudo quando estamos pensando em obras como as de Perrault, que fixaram historietas advindas da tradição oral, colhidas a partir dos contos populares de magia; a trama, a construção dos personagens, a disposição do discurso, de fato, refletem o trabalho artístico do escritor. Benjamin reclama dessa fixação, do engessamento que as histórias orais sofreram, aniquilando aquele narrador espontâneo e natural, que acrescentava camadas axiológicas às narrativas. Vale lembrar que em outros países, o Barba-Azul não era apenas um homem muito rico, com casas no campo e castelos. Na tradição húngara, por exemplo, onde este conto tem enorme recepção, trata-se de um mágico frustrado; há versões que o admitem como sendo um mago ou um conde, talvez um marquês; aproxima-se do noivo ou do marido animal, na tradição de tantos países. Em par com as expectativas de Benjamin, percebemos que o narrador da oralidade tramava suas histórias levando em consideração inúmeros elementos, como contexto, receptor, etc. Tais modificações, contudo, jamais retiraram a barba do nosso personagem; de fato, nas várias tradições, a barba azul é descrita como sendo da “cor do índigo”, “tão azul quanto o gelo escuro no lago”, “tão azul quanto a sombra de um buraco à noite”. As versões ocidentais mais famosas parecem ser a francesa e a alemã, entre si, muito parecidas. Em todas elas, este homem mais velho, agigantado, com queda por mulheres muito jovens, dono de infinitas propriedades, ostenta a hirsuta barba azulada, característica capaz de qualificar uma feiura da qual não pode se livrar.

“Por que, afinal de contas, ele não retira logo a barba?” Ouvi variações dessa pergunta por mais de uma vez. Retomamos àquela situação inicial, quando eu lia o conto de Perrault para meus interlocutores. A história que eu tinha em mente, tão perfeitamente acabada, digna de cravar no ouvinte o efeito que todo contador de história espera, e, quiçá, de forma indireta, fazer com que o mesmo identificasse uma moral que alinhavou culturalmente gerações, sem dúvida, sofria de uma séria condição lógica. Por qual motivo o Barba-Azul mantinha sua barba? Reação imediata àquela pergunta aparentemente despreziosa foi o impulso de explicar pelo efeito mágico da barba, do qual eu mesmo tive de me convencer imediatamente: porque a barba é mágica, explicava, mesmo que ele a retire, ela nascerá outra vez, é uma característica inerente a esse personagem. Mas, em verdade, dessa condição mágica, e todos que conhecem o conto de Perrault tal como foi transcrito podem comprovar, não há qualquer menção naquela narrativa de que o

homem algum dia havia tentado retirar a imensa barba. Confesso que procurei, sem êxito, em cada palavra do discurso, algo que me desviasse a uma possibilidade dessa interpretação. Pensei que, talvez, a barba refletisse a idade avançada do homem; tal como o cabelo, a barba estaria sofrendo problemas com os melanócitos, indicando o azul. Ao que tudo indica esse azul era vivo, em muitos casos, índigo. Assim sendo, eu tinha de me resolver com o fato de que a ficção tinha destas coisas, e era um pacto imediato admitir que a barba azul do personagem estivesse posta justamente para a fixação do arquétipo que Perrault procurava consagrar.

Mas a coisa toda pode ganhar contornos ainda mais interessantes, quando olhamos para o conto de Carter. Nosso homem mau, com a sofisticação revestindo-lhe dos pés à cabeça, apresenta inicialmente uma tacanha barba negra. O fato é que se descortinava a primeira grande diferença entre as obras que eu estudava. O Barba-Azul, de Charles Perrault é bem diferente do Barba-Azul, de Angela Carter, e não apenas fisicamente. Aquele texto referencial, obra de um escritor manejando um estilo camponês para a alta corte, trabalhando com arquétipos e investindo no imaginário infantil, não estava replicado, de fato, em Carter. Não é por acaso que a figura que compõe a narrativa de Carter, um homem fino, riquíssimo e respeitado, negociador de Wall Street, não tenha a barba azul, porque está a milhas de um arquétipo. E mais, a feiura, que arregimenta o personagem de Perrault, ao menos fisicamente, não pode ser admitida em Carter. Em *O quarto do Barba-Azul*, ocorre o contrário, nosso homem é nada menos que um cavalheiro, muitíssimo refinado, culto, criterioso, com ouvido para Wagner, com tino para negociar obras de arte e encomendar vestidos de famosos estilistas.

Um arquétipo é uma forma de pensamento ou de comportamento, um símbolo das experiências humanas básicas, que são as mesmas para qualquer indivíduo, em qualquer época e qualquer lugar. Sendo resultado de uma experiência que foi repetida durante muitas e muitas gerações, os arquétipos estão carregados de uma forte emoção, que Jung chama de energia. Essa energia lhes dá o poder de interferir no comportamento do indivíduo e da coletividade. E nesse particular os arquétipos parecem funcionar como os ‘complexos’, mas “enquanto os complexos individuais não produzem mais do que singularidades pessoais, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras [...]” (MENDES, 2000, p. 35)

O personagem de Carter é um homem do nosso tempo. Ele é, sobretudo, uma construção social volúvel, como destacam os teóricos do nosso contemporâneo; a fixidez de uma barba azul poderia funcionar com Perrault, mas não em Carter. Ele está em meio ao capitalismo que se

esparrama, até mesmo na pia do lavatório; um sujeito que conhece a morte de Deus; toda religião é mítica e narrativa; o espaço-tempo em franca diminuição; as experimentações virtuais, através da internet, estão introjetadas; a noção de família arrecada nova configuração. Mesmo assim, tanto aqui, como lá, a força do homem é inequívoca. Na narrativa de Perrault, a vilania é tradicionalmente exposta. O antagonista é mau, feio, poderoso, excelência negativa do maniqueísmo, perfeitamente encaixado numa construção narrativa de nossa visão de mundo. Sua barba, atributo tão forte que lhe rende uma nomenclatura, é uma qualidade externa, um atributo variável, conforme leciona Propp (1978, p. 137), mas é seu carma, o que figura sua maldade; se extirpada, haveria de crescer novamente todos os dias, tal como faz a natureza denunciante. Os atributos físicos, fundamentais no lúdico do conto de fadas, é o aprisionamento do Barba-Azul.

Na narrativa moderna, o conto sofre clara influência da sua época; Carter objetiva o movimento da escrita feminista. Nada obstante, na narrativa estendida da autora britânica, a caracterização é muito mais avassaladora; o Barba-Azul de Carter tem um álibi inquebrantável: mistura-se socialmente, intelectualiza-se, enriquece, é construtor do seu destino, sem que uma barba possa dizer o contrário. Está mais para o cínico contemporâneo, graças ao know-how histórico que avaliza seu poder; seu bom gosto cifra uma natureza selvagem, suas esposas, todas mulheres belas, jovens, talentosas ou da alta classe: uma cantora de ópera, diva magnífica, intérprete de Isolda; a outra, uma modelo belíssima, retratada tanto por Odilon Redon, como por Puvis de Chavannes, pintores franceses do simbolismo e do impressionismo, respectivamente; e, por fim, uma condessa romena, cuja beleza é descrita como inigualável. Como não reconhecer a sensibilidade, veiculada pelo bom gosto de um homem que se derrama em lágrimas diante de uma ópera de Wagner, que encomenda quadros dos mais caros pintores, que, sendo rico e poderoso como Crespo, o rei lídio, senta-se para contemplar Debussy dedilhado ao piano; que recorre a flores e a pedras preciosas imbuídas de significados para externar suas intenções; que se vale da alta costura de Poiret e Worth para vestir suas mulheres; que saboreia em silêncio charutos cubanos, como *Romeo y Julieta*; que prepara a sala de música com um piano Bechstein, para sua esposa pianista, com motivos musicais, como o quadro de Santa Cecília que encima o instrumento, padroeira dos músicos em seu órgão celestial. Um homem que recorre ao refinamento culinário para se deixar notar, em meio a faisões, avelãs, queijos volumosos, e brindes com vinhos Krug ou café amargo. Que, sendo ele um negociador de Wall Street, guarda em sua coleção particular quadros de Moreau, Ensor, Gauguin, Watteau, Poussin e Fragonard,

alguns deles sugestivos, como: *As virgens loucas* ou *Vimos da noite, para a noite voltaremos*. Apenas em seu íntimo está guardada sua mais atroz natureza, contrapondo com os valores que parece transparecer todos os dias, em uma espécie de cinismo que atravessa toda sua existência. Um cínico contemporâneo que não se isola em seu tonel, como um Diógenes, de onde podia fazer suas zombarias ridicularizando as convenções sociais de sua época. Ao contrário, o cínico de nosso tempo mostra-se exatamente ajustado e inserido ao sistema – trata-se de um indivíduo que já não acredita em mudanças e justifica seu comportamento cínico, finalmente cumprindo o pessimismo já há muito antecipado por Schopenhauer ou Nietzsche (SLOTERDIJK, 2012). De qualquer forma, o que se evidencia é a constante transformação que os atributos podem sofrer, a partir da dialética social. Assim escreve Propp:

Por atributos, compreendemos o conjunto de qualidades externas das personagens: idade, sexo, situação, aparência exterior com particularidades próprias, etc. Estes atributos dão ao conto o colorido, a beleza, o encanto. [...] Mesmo a vida real cria figuras novas e coloridas que suplantam as personagens imaginárias; o conto sofre influência da realidade histórica contemporânea, da poesia épica dos povos vizinhos e também da literatura e da religião, quer se trate de dogmas cristãos ou de crenças populares locais. O conto conserva traços do mais antigo paganismo, dos costumes e dos ritos da antiguidade. Transforma-se pouco a pouco, e estas metamorfoses estão igualmente submetidas a leis. Todos estes processos criam uma tal diversidade de formas que é extremamente difícil orientar-nos no meio de tudo isso (PROPP, 1978, p. 138).

A barba azul do personagem central dos contos que estamos estudando, enfim, está entre as “[...] grandezas variáveis do conto” (PROPP, 1978, p. 46), que aqui não pode ser observada apenas como um atributo de caracterização geral, tendo em vista a importância de sua ocorrência, mas porque necessariamente define o personagem, ao menos num primeiro momento, por uma das três rubricas fundamentais consideradas por Propp, neste caso, pela aparência. É fato que a aparência, muitas vezes, justamente é o elemento que vai servir à transformação dos valores e possibilitar que a trama se desencadeie. Assim, uma senhora muito velha, com aspectos de uma bruxa, pode na verdade ser uma boa senhora e, contrariamente, personagens cuja beleza entrone uma caracterização pela aparência, possam guardar em seus ânimos os mais sombrios segredos, como prefere Carter com seu encantador Barba-Azul. No caso do conto de Perrault, a barba é o elemento decisivo na feiura do personagem, e a construção *para sua infelicidade* assegura que não se trata de mera faculdade mantê-la ou não, como um destino que se descortina, o homem

está marcado pelo uso da barba colorida. Essa caracterização, de fato, é o impedimento para que as mulheres sequer permaneçam em sua presença, e que inequivocamente funciona como metáfora, já que o espesso amontoado de pêlos parece evidenciar, por assim dizer, uma característica que é repulsiva no caráter do Barba-Azul. De fato, para a nossa pesquisa, no conto de Carter, não temos um Barba-Azul que materialize as características da maldade, não ao menos pelas características físicas, como sugere a barba do personagem de Perrault. No hipertexto, os elementos de virilidade masculina e o exercício de seu poder é que caracterizam em primeiro plano o personagem. O fino, sofisticado e erudito homem de Carter ora tem apenas um vestígio de barba, ora uma barba mais fornida, com a variável natural das barbas nos homens, a cabeça leonina, o cheiro inequívoco do couro nas peças que usa. Sua barba só se revelará numa espécie de animalização que se amplifica no final do conto, com o abandono da sua máscara social: quando ele pode rosnar e se transformar numa figura pesada, furiosa e barbuda (CARTER, 2000, p. 58). Há, de fato, ao relativizar a barba desconcertante, um apagamento da aparência do suposto malfeitor, ao passo que – quebrando uma figura arquetípica – teríamos a ampliação da personagem como representativa dos homens em geral, bons ou maus, feios ou belos. Seguindo a lógica de Propp, portanto, vemos um apagamento de uma rubrica fundamental, a da aparência, e que serve como proposição de trabalho em Carter. Enquanto a aparência, em Perrault, afasta as mulheres, em Carter, torna-se ironicamente em claro elemento de sedução. Vejamos como a narradora autodiegética nos apresenta seu marido:

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 estivesse posto de lado o rosto com quem 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. Mas onde? (CARTER, 2000, p. 06).

Os hábitos e trejeitos do marido, que também são ressaltados pela narradora, insinuam sua admiração por ele, como o homem capaz de levá-la “[...] em direção ao país inimaginável do

casamento” (CARTER, 2000, p. 03). O triunfo no casamento, como uma diretiva social a ser cumprida, em uma espécie de destino inescapável à mulher moderna. Lembramos que não há clara marcação de época no conto, algumas indicações, no entanto, como a pintura do quadro da segunda esposa, e outras alusões, sugerem que se passe no entreguerras; o espaço, por sua vez, é severamente descrito, a história se passa numa região administrativa do oeste da França, a Bretanha, com extensa costa litorânea, entre o Canal da Mancha e o Oceano Atlântico. O peso da tradição é o oficial desvelo do marido, e tal como a tradição, sua eventual *feiura* pode apenas corresponder a uma ordem agônica familiar, que atravessa gerações. Lembramos que é apenas através de lampejos, de átimos de segundos, em que sua suspeita natureza pode ser vista e percebida pela esposa, oscilando entre o aspecto diabólico e o masculino.

– Breve – disse ele com a voz ressoante, que parecia dobre de sino, e tive o 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 de 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 (CARTER, 2000, p. 12)

Ou neste trecho onde não há mais referências a uma máscara, mas uma simulação permanente do homem:

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 (idem, p. 14).

A transformação do Barba-Azul, através do apagamento do arquetípico e do caricatural, para presidir um homem que se mistura socialmente, portanto, é a primeira grande ironia do texto de Carter. Corrobora essa estratégia, inclusive, o próprio título que dá a seu conto: *The bloody chamber*. O que pode ser traduzido livremente como a câmara sangrenta é justamente o centro do *locus* de atuação daquele marido maquiavélico. Mesmo apagando seu nome do título ou dando-lhe atributos do homem comum, a câmara mortal não se desfaz, como uma constante entre as obras; Ainda assim, o homem anônimo de Carter estará atuando sobre o signo da violência, exercitando seu suposto *direito* de estabelecer os limites da atuação feminina, veladamente,

porém de forma análoga ao daquele malfeitor do conto de fadas. Carter clarifica: não é com um ser de atributos sobrenaturais, de barba azul e agigantado, com que devemos nos preocupar em nossos dias, mas sim com os *naturais* e recônditos barbas azuis, misturados socialmente, que destilam sistematicamente sua acreditada virilidade magnânima.

3.2. A NARRADORA DE ANGELA CARTER: UMA PROTAGONISTA POSICIONADA

O narrador contemporâneo está contaminado, e por isso mesmo seu texto é ampla contaminação. Lukács, em *Narrar ou descrever*, muito bem nos lembra de que “[...] todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (1965, p. 57). A representação, portanto, é menos novidade que consequência criativa, e é o que resulta disso que será diretamente tratado como o *novo*. Os novos estilos, os novos modos de escrever, por conseguinte, não serão necessariamente repetidos em razão de seu momento histórico, mas dialogam com seu contexto, e é o que sugere a noção de espírito de uma época. O que se cria nessa época é capaz de gestar uma referencialidade comum aos demais artistas. O valor literário, nessa nova era, será determinado por fatores diversos daqueles que Lukács pretendia. A dicotomia patrocinada por ele, *participar* (que se liga ao *narrar*), e *observar* (que se liga ao *descrever*), dessa maneira, era uma propriedade unívoca da obra, e foi completamente diluída no contexto contemporâneo. O fim trágico do narrador, contudo, só assume contornos significativos com Benjamin. Assombrado, vaticina o ocaso narrativo, advertindo que “[...] a arte de narrar está em vias de extinção.” (1994, p. 197). Benjamin justifica suas deduções ao observar o distanciamento e incapacidade crescente de *intercambiar experiências*. Assim, o que Lukács via, em Flaubert e Zola (*descrição* em detrimento da *narração*), como sendo uma opção de distanciamento político-social, Benjamin analisa como sendo falta de capacidade no intercâmbio de experiências, que se encontrava em baixa. O empírico, em Benjamin, é tão importante quanto em Lukács, contudo, quando se refere à mudez dos jovens que das trincheiras retornaram, identifica justamente a experiência como responsável desse calar. Jamais houve baixa das experiências, contrariamente, as experiências mais exacerbadas, como um enfrentamento de guerra, é que surtiram pelo óbvio desnecessário do não narrar. O que se coloca em cheque em Benjamin, e muito mais em Lukács, é a admissão de que a experiência que é passada de pessoa para pessoa deva decorrer de uma fonte segura,

dicotomicamente instaurada: como um viajante que, por múltiplas experiências, tem muito a narrar (marinheiro comerciante), ou um homem tradicional (camponês sedentário), cuja honestidade da narrativa pode ser atestada pelos gregários. Ambos, sem dúvida, capazes de enredar seus ouvintes. Os tipos fundamentais de Benjamim, contudo, historicamente conformados, não podem ser aceitos como único caminho para a melhor narrativa. O autor já naquela época completamente estranho no ocidente, e hoje completamente esquecido, Nikolai Leskov, se afina com a figura do marinheiro comerciante, um viajante que recolheu em conhecimento uma infinidade de contos russos lendários. Conforme Benjamin (1994, p. 211):

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja uma sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

Apesar disso, Benjamim lamenta, as narrativas se perdem. O narrador de Perrault é um conselheiro, de fato. Ilustra, através de uma narrativa fadística, como um comportamento feminino pode ser a causa de sua desgraça. Mas Perrault está entre o oral e o literário, é o caminho de transformação de estilos e gêneros. Então, não é possível mais narrar moralmente, porque aconselhar não é mais valorizado, aliás, tornou-se totalmente antiquado. A sabedoria no narrador define porque a sabedoria desapareceu, tornou-se uma mercadoria. Mas, de parte as nuances que recobrem Benjamim, uma volta do intercâmbio de experiências nunca esteve tão em voga como agora, no contemporâneo, quando se cria uma literatura que pretende dar voz a movimentos que se avolumam, sendo o feminismo o primeiro grande ato dentro dessa atualidade, com sua sedimentação disparada pela Revolução Comportamental de 1968. A revalorização da tradição oral e da reescrita se acentuam de forma indecomponível, e é marcada por um narrador que aconselha sem movimentar tão claramente seu aconselhamento. Atentemos para o fato de que Benjamim examina a questão pelo viés econômico, a sabedoria em detrimento da razão produtiva claramente prorrompida pelo capitalismo e largamente criticada pelos aliados de Marx. A narrativa, para Benjamim, é vista em termos exageradamente recortados; nos dias de hoje, até mesmo uma partida de futebol deve ser considerada uma narrativa. Temos de ler em Benjamim uma paixão pelas histórias que se perderam, o que o anima, não é o fim da narrativa, mas verdadeiramente a morte dos narradores orais. A narrativa psicológica, para ele, é uma espécie de

não-narrativa, capaz de gestar *não*-histórias. Como transmitir um conhecimento destes, tão contaminado pelo subjetivismo psicológico? A resposta foi mais do que significativa na experiência modernista. O romance, de fato, se alavanca para o futuro, mesmo disputando espaço com outras formas de arte que ganharam terreno. Adorno bem observa que o narrador contemporâneo jamais deixou de ser um reminiscente daquele narrador que narrava o real, ou, nas narrativas fantásticas, pela *sugestão do real*. Segundo ele, explica-nos Compagnon, a posição do narrador “[...] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (COMPAGNON, 2010, p. 55). O que Adorno sugere, e que vem a ser cada vez mais alardeado, é o fato da clara aproximação, no contemporâneo, entre autor e narrador, não por subtração de capítulos próprios, mas justamente porque a separação tornou-se incabível nessa tipologia. Os textos críticos que falam sobre a narrativa contemporânea apontam, entre outras questões, para o que convencionou chamar *a queda do sujeito transcendente*, e há uma forte razão para essa assertiva. *O narrador pós-moderno*, ensaio de Silviano Santiago, que se constrói estabelecendo hipóteses centrais, traz algumas ponderações interessantes acerca desse novo narrador. Segundo Santiago (1989, p. 39):

Tenho uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.

O que podemos identificar como traço inequívoco do autor pós-moderno, em aguardo de seu narrador, é o fato de que ele jamais requer um distanciamento da sociedade em que vive. O pós-modernista abriu mão da aura de artista, despiu-se. Por isso mesmo, fala como testemunha do mundo de que faz parte. Essa é a primeira hipótese do autor pós-moderno e vemos nela a clara marca da experiência cinematográfica, o narrador é como o expectador que olha para um filme, sabendo que o filme é fruto das experiências de um outro narrador de quem dará testemunhos contínuos. “Por que este não narra as coisas como sendo suas, ou seja, a partir da sua própria existência?” (idem, p. 43), pergunta-nos Santiago, e prossegue:

Tenho uma segunda hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é o que transmite uma **sabedoria** que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar **autenticidade** a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de

autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o **real** e o **autêntico** são construções de linguagem (1989, p 40. negritamos).

O narrador é o narrador da *sociedade do espetáculo*, que se subtrai da ação narrada, no sentido de que deixou de lado a idealização de sua posição dentro da produção artística, como criador exclusivo dela. Perdeu a obrigação da superação, evitando uma situação agônica, para se entender menos competitivo, e mais colaborador. Mesmo nas formas compartilhadas de arte, como no cinema, no novo teatro, na produção televisiva, tais autores se multiplicaram e se fundem à produção, centenas de roteiristas alimentam um novo mercado calcado essencialmente no imagético.

O museu Darbot, 1994, de Victor Giudice, tornou-se obra exemplar quando pensamos na questão da credibilidade da narrativa pós-moderna. É uma narrativa que sapateia pelas convenções narrativas, desafiando intensamente a *confiança* do leitor. O conto se inicia com a demonstração de dados retirados da biografia do personagem. Nada mais seguro, perante o leitor convencional, essa ilustração da certeza: a biografia. O protagonista é um pintor *desconhecido*, nascido no século passado. As telas desse pintor, contudo, foram encontradas pelo narrador, que cria uma situação de validade das obras, tornando-as comercializáveis, famosas e caras. A esfera da confiança está no fato de que a *forma do comercializar* transmite credibilidade ao produto, como nos comerciais de tv onde cada vez mais o estilo de vida é associado ao uso do item mercantilizado. A apresentação de cada produto deixa de ser identificada como estratégia de marketing, contribuindo para o apagamento aparente do que se está negociando, percebido por nós como uma melhor opção de vida. O que temos é uma ideia que deverá ser *naturalmente* associada àquele produto, validando-o. Também o *hiper-realismo* de Giudice abate os procedimentos do *realismo*. A cópia do real, enfim, bem como a própria noção do real, começa a se desfazer, uma vez que a verossimilhança, premissa maior daquele silogismo moderno, é mais uma questão de procedimento e permeia todas as coisas dentro de uma sociedade de consumo.

O desafio está no fato de que a representação nem sempre é efetivamente do real, mas poderia ser. O fato é que a representação em si transforma a coisa em realidade. É a *ilusão de sua representação*, já que ao *real* somam-se elementos simuladores, os simulacros do real, cuja essência não corresponde a uma realidade senão externa à linguagem, conforme exhaustivamente denunciou Baudrillard. É o que se tem chamado, em teoria literária, de *supra-mímese*, na qual

todos os referentes são admitidos conforme os níveis culturais de sua construção. O real, nesse sentido, aponta para a sua própria ficcionalidade, o seu caráter de linguagem, de artificialidade, não abona um entendimento diverso. O conto apresenta um realismo alicerçado num excesso de informações, construída dentro das leis da verossimilhança, das verdades narradas. O narrador, por exemplo, nos informa que tais citações foram retiradas de um folheto da primeira exposição do pintor, em 1958, realizada na Galeria da Tijuca, um catálogo com cento e setenta páginas que abona sua produção. Tais informações, supostamente verídicas, pensando na questão da credibilidade narrativa, são construídas a partir de convenções de linguagem, e somam-se às instituições legitimadoras destas verdades. A *verdade* assim tão bem construída foi alicerce de várias obras de Jorge Luís Borges. Em evidência, a crítica ao cientificismo que conhecemos: seus métodos e excesso de formalismo resultaram na construção de um know-how que compõe qualquer realidade. “[...] Eles dizem que eu pinto o nada. Mas juro que pintar o nada é um dom concedido por Deus” (1994, p. 129), ironiza o pintor de Giudice. O que o narrador pós-moderno pretende é ironizar o papel das vanguardas em sua contradição histórica: de um lado os movimentos pregavam um experimentalismo de linguagem que devia romper com a representação do real (uma das convenções da *grande arte* institucionalizada pela burguesia), por outro lado, contudo, os artistas de vanguarda reforçavam outros valores da arte ‘burguesa’, como a questão do *sublime* na arte. Os quadros do Jean-Baptiste Darbot aproximam-se de experiências de artistas reais, como realiza Mallevitch, no seu *Branco sobre branco*; musicalmente, podemos pensar na *atrevida* composição de John Cage, *4’33’’*, em que o *tacet* perfaz a única ação do pianista, não tocar nada, arremessando a obra para o extremo da forma aberta. Mais uma vez, a ironia pelo impasse vivido pelos artistas de vanguarda em suas propostas de arte abstrata que tocam novamente na clássica problemática de se traduzir em linguagem humana *aquilo que é incompreensível*. Nasce a era do narrador cínico, mas não daquele cínico que beira o lúdico, cuja supremacia irônica nos alimenta, como o de Machado de Assis. Nossos narradores apenas ofertam o que seus narratários querem ler, já que se sabem investidos e anuentes de um eterno ciclo representacional.

Os narradores cínicos exercem uma crítica radicada na consciência de que se confundem com seu meio, longe da aura benjaminiana. Da mesma forma em que vemos em um personagem de Roberto Drummond, como o homem crucificado – fruto da imaginação de Dôia – que possui idade, cabelos e a barba de Cristo, usa calça Lee, camisa Adidas, cueca Zorba e se parece com

Alain Delon e Robert Redford, o homem de Carter é um investidor de Wall Street e seu gosto é pontuado por tantos outros ícones, conforme citado no subcapítulo anterior. A profundidade da personalidade do personagem, obviamente, corresponde aos símbolos de consumo, e sua identidade se realiza muito mais por estes componentes. O comparativo ganha proporções qualificativas, assim, não se diz mais que o homem é belo, diz-se que se parece com Robert Redford, instaurando imediatamente a medida de sua beleza, dentro de uma sociedade que se identifica pela exasperação do que já lhes valeu o imagético, banalizado ou não, do modelar que vaza pelos padrões que a sociedade de consumo determina. O narrador exagera na ironia, o personagem confunde-se com os ícones do consumo. Um efeito dessa estratégia, sem dúvida, é o fato de que existe uma ilusão de apagamento das fronteiras entre realidade e arte. Comparar um personagem a um ator de cinema, o alavanca imediatamente à esfera da ficcionalização da realidade. A menina dócil de Carter, que obviamente não dispõe de nome algum, de fato não precisa de nome. Os nomes consumidos nos dão sua identidade, e deixá-la anônima a torna tão vendável como uma lata de sopas de Andy Warhol. Quem é ela, afinal? Alguém que é apaixonada por música, pianista admiradora de Debussy, sua identidade se realoca nestas escolhas, num claro exemplo de nossa contemporaneidade.

O personagem pedante e o narrador cínico, assim, é uma dupla da narrativa contemporânea. Basta que nos lembremos de Woody Allen onde temos, possivelmente, as melhores construções do personagem pedante, e também de narradores cínicos que aniquilam aqueles. Nesse caso, esse personagem constitui o nível máximo do maniqueísmo a que se pode chegar numa narrativa em que se pretenda a verossimilhança. Existe uma falha recorrente na caracterização do pós-moderno. Diz-se que ao mesmo tempo em que se nega qualquer significado transcendente, celebrando sua transitoriedade e falta de essência, o fenômeno literário pós-moderno incorpora tudo o que existe no contexto de sua produção, inclusive outras realizações literárias ou não. O erro está justamente na finalidade que se agudiza: transitoriedade e falta de essência. Se existe um componente certo na arte contemporânea é a alta comunicação entre os mais diversos tipos de arte. Dentro de um filme de Woody Allen, por exemplo, despojado da aura que conferia a arte o estatuto privilegiado, banalizado, a obra literária, tal qual como se nota em nosso cotidiano, apresenta-se como um objeto de consumo, entre outros produtos culturais, tornando inviáveis as poéticas do alto-modernismo, que em alguns casos propunham uma obra de arte como modelo de conhecimento privilegiado.

O homem de Carter se encaixa na qualidade perfeita de um dos pedantes que Woody Allen denuncia em suas narrativas filmográficas, e quem nos fala dele é a narradora protagonista, sua esposa, a mulher desse novo Barba-Azul, em sua tagarelice autodiegética, é quem nos informa tudo a seu respeito. Na literatura pós-moderna, não há nenhum privilégio do texto sobre o real, como no modernismo, nem um retorno ao real, como na literatura realista, mas uma extensão de ambos. Assim, a metaficção historiográfica tem raízes nas realidades do tempo histórico e no espaço geográfico, mas reconhece que sua própria realidade é um artifício. Essa literatura expõe a ficcionalidade da própria história e nega a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção. A narração, seja literária, histórica ou filosófica, é mostrada como atividade eminentemente ficcional, assim como todas as atividades humanas para dar significado às suas experiências. A ficção pós-moderna também destrói e desmistifica a noção de personagem como representação da personalidade humana. Os personagens já não são bem construídos segundo normas de verossimilhança e coerência: não possuem identidade fixa, nem um quadro estável de atributos sociais e psicológicos. Tendo perdido totalmente a aura dos objetos sagrados, originais e únicos, símbolos de essências e portadores da eternidade, a obra de arte pós-moderna não se dirige ao espírito, mas aos olhos do espectador.

Sabemos, a partir de Propp, que as funções (as ações dos personagens) são os elementos permanentes do conto e que, tendo seu número limitado e sequencialmente idêntico, formam o constitutivo fundamental do conto, o que acaba por amarrar estruturalmente todas as narrativas (1978). O *afastamento*, primeira constante assinalada pelo autor, apesar de presente, não marca exatamente a abertura do conto de Perrault, nada obstante venha a acontecer com a saída da casa da mãe, pela filha. Não por acaso, Carter ratifica o que é teórico em Propp, a situação inicial de seu conto não está na apresentação de um personagem arquetípico, mas, justamente, no comportamento da protagonista, que narra o afastamento de seu lar. Aqui, a abertura propõe uma convergência entre função e ciclo de iniciação. É dessa narradora contemporânea que devemos suspeitar:

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 (CARTER, 2000, p. 03).

Eis o primeiro parágrafo do conto de Carter, de forte impacto. O ritual de iniciação, tão tribalístico, é arrastado para uma sociedade que mantém a tradição do casamento. Nesse contexto, Carter deixa claro que sua personagem, tal qual como o neófito, está obrigada a reconhecer, pela passagem, o teor transformativo e excludente que, como assomo cultural, está intrínseco na prova: “[...] 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” (2000, p. 03), vai nos contar a personagem inominada de Carter. No primeiro capítulo deste trabalho, falamos sobre a dicotomia estabelecida por Propp para explicar a origem dos contos, entre os ciclos da iniciação e das representações de morte. É latente a intenção de Carter, embora o procedimento não seja raro, imbricar tais ciclos, satisfazendo a ideia de que, à passagem da pianista neófita, pela iniciação, liga-se também à representação de morte que se estabelece no minuto seguinte em que *entra* para o mundo adulto, tudo convergindo a partir de uma constante que está na gênese do procedimento discursivo, conforme alinhavado por Propp, na análise de suas constantes. A sequência que trouxemos, numa imagem que se esvanece, proporciona esse duplo, como naqueles rituais que mesmo sendo de representação de morte, iniciam o morto na passagem para o outro mundo. É sempre nossa narradora quem nos dá essa informação, de como foi arrebatada como vítima para o novo.

Carter opta por uma situação inicial a partir de uma lembrança, pela protagonista, da partida dos noivos, após o casamento, na viagem de trem de Paris à Bretanha, na costa francesa. A região francesa, de fato, contrapõe a sofisticação parisiense. As fortes e antigas tradições, onde ainda se mantêm costumes celtas, faz da Bretanha a materialização do “[...] país inimaginável do casamento” (p. 03) que sustenta em aflição o ânimo da esposa. Suas impressões iniciais, na chegada do trem, são reveladoras:

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, 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 [...] (CARTER, 2009, p. 11).

As descrições lascivas de uma mulher posicionam a narradora feminista e a abertura de Carter sinaliza um tipo de descrição que se realizará em muitos trechos do conto, capaz de revelar o estado emocional dessa mulher, clarificando um desejo pulsante que lhe é natural. Lemos ali, de forma inequívoca, numa espécie de metáfora do próprio coito, a personagem “[...] 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 [...]” (2000, p. 03). Colimar o coração à imagem dos pistões do trem revela a fusão entre o desejo sexual e seu estado emocional, ato contínuo ao casamento. A personagem de Carter, como se verá, nega o *pathos*, permitindo uma posição ativa dentro do intercâmbio sexual. Suas descrições, portanto, decorrem de uma mulher que assume seus desejos, que não está engendrada necessariamente pela marca da submissão, a menos que isso faça parte de suas fantasias. Assim, ela se delicia com o opulento e masculino cheiro de couro que acompanham as especiarias do marido, deseja seu beijo voluptuoso, põe sua imaginação a serviço de suas vontades. Passemos a algumas trechos exemplificativos, nos quais a narradora recorre a esse procedimento:

A camisola de cetim acabara de ser tirada do embrulho; tinha deslizado sobre os seios pontiagudos e pelos ombros da moça, flexível como veste de água espessa, e agora jocosamente me acariciava, infame, insinuante, metendo-se entre as pernas sempre que eu me mexia, inquieta, no leito estreito. O beijo dele, esse beijo que tinha língua, dentes e vestígios 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 [...]. (p. 05).

Minha pele arrepiava-se quando ele me tocava (p. 09).

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 (p. 11).

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 que 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 escarlate 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. [...] E comecei a tremer como cavalo antes da corrida, ainda com uma espécie de medo, porque sentia excitação a um tempo estranha e impessoal de amor e repugnância, excitação que eu não era capaz de sufocar, por sua carne branca e pesada, que tinha mito das braçadas de lírios brancos que enchiam o quarto dentro de grandes jarras de vidro [...]” (p. 17-18).

O deslocamento do protagonismo, a mulher que se firma como narradora de sua história, em detrimento de um narrador heterodiegético de Perrault comprova o segundo traço irônico de Carter. Logo naquele parágrafo inicial está instaurada uma das grandes diferenças fundamentais em relação ao seu hipotexto. Podemos dizer que estamos diante do primeiro grande desvio entre as narrativas. A introdução de um narrador autodiegético oblitera o esperado *Era uma vez...* A história, reescrita, agora é narrada pela protagonista; memorialista, ela os organizará, convenientemente, como bem entender. Não fará concessões, não dirá nada que possa romper com suas intenções: uma *correção* da escrita primária, no que se refere à voz. Com esse procedimento, Carter permite que sua narradora siga estável em seu papel ativo, rompendo com a tradição secundária que as mulheres ganhavam na época em que Perrault transcreve seus contos. Uma mulher inominada, de apenas dezessete anos, recém-saída da barra da mãe, mas já com gostos anunciados, dá mostras de suas vontades. De início, conta-nos sobre os primeiros momentos de excitação: *delicioso êxtase de excitação* – para deixar inequívoco que é nela, e em mais ninguém, em que os pistões da locomotiva causam tais sensações. Ela é ativa, e sofre os efeitos disso. Se ela quiser, poderemos também compartilhar dos sentimentos que a atacam enquanto o trem deixava Paris, deixava sua mocidade, em direção ao inimaginável. É seu o foco narrativo, seu o ponto de vista. Os acontecimentos estão filtrados por seu olhar essencialmente feminino, quiçá ingênuo, mas já febril. Isso evidencia que Carter, mais do que nós, já suspeitava da voz daquele narrador tradicional dos contos populares e folclóricos, com marcações de impessoalidade e onisciência, instaurada pela quase lexia aqui replicada: *Era uma vez*. Uma história, transcrita e impressa, quase inexorável. Com isso, a fala da heroína caracteriza a capacidade de manifestar e articular seus desejos, e torna inequívoco o fato de que é ela quem

assume a responsabilidade por estas paixões, falhas e sucessos, mentiras ou verdades. Nesse sentido, teoriza Carter:

Nos últimos duzentos ou trezentos anos, contos de fadas e contos populares foram transpostos para o papel pelo valor que têm em si mesmos e são apreciados por uma vasta gama de razões, que vão desde o gosto pelo passado à ideologia. O fato de serem escritas – e, sobretudo, impressas – faz que essas histórias sejam preservadas e também inexoravelmente alteradas (2011, p. 08).

O desvio destacado, por assim dizer, se dá duplamente em relação ao texto que toma por base. Percebemos que a narrativa é veiculada em forma de memórias. São memórias de uma mulher que, tendo participado diretamente da história, em primeiro plano, agora rememora situada em outra época, no momento ulterior em que ocorre a narrativa. Esse hiato temporal instaura, também, o nível extradiegético que dá à protagonista, um narrador autodiegético, a possibilidade de contar com todas as certezas e omissões que lhe interessa, cnicamente. A protagonista, como em Perrault, continua inominada. Entendemos que Carter abriu mão de nominá-la, como dissemos, realizando-se na multiplicidade de todas as mulheres. Deixá-la, porém, inominada, replica o procedimento típico dos contos de fadas, e sugere que sua identidade seja subsumida pelo próprio leitor ou ouvinte. A luta feminina não se faz com uma única voz, a tomada de posição deve fluir normalmente, em larga escala. A abertura do texto em que se baseia a reescrita de Carter, *O Barba-Azul*, de Perrault, tem intenção claramente diversa.

Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis em madeira lavrada e carruagens douradas. Mas, para sua infelicidade, esse homem tinha a barba azul, e isso o tornava tão feio e tão assustador que não havia nenhuma mulher e nenhuma moça que não fugisse da sua presença (1997, p. 189).

O narrador tradicional, impessoal e onisciente, abre o seu *Era uma vez*. Narra os infortúnios, vontades e escolhas do rico senhor, ele é o protagonista. É ele quem deseja, quem sofre em razão de tamanha feiura, quem pede uma das filhas da vizinha em casamento. É ele, por sua vontade, que pratica os atos de convencimento, que estabelece o comportamento das mulheres com que fora casado. Vemos aí todo o seu trabalho persuasivo, a fim de seus interesses. Na reescrita, as vontades são divididas, ambos podem sofrer com suas escolhas ou com as fatalidades da vida. No hipotexto a moral do conto soa com clara ressonância bíblica, como está registrada na edição que trouxemos: a curiosidade é sempre punida. A esposa, enfim, merece o

castigo que lhe foi imposto porque cometeu uma transgressão, não foi obediente. Certamente, uma história moralizante, contada, naquela época, pelas mães às filhas. O homem, o Barba-Azul, é verdade, também sofre sua punição, o que só pode se realizar pela mão de outro homem, e já muito tarde em sua delinquência, de forma que não há destaque para sua entrada no expediente *moral da história*. No conto de Carter, a punição do Barba-Azul se dá pela mão de outra mulher, a mãe da protagonista, como veremos, entre tantas outras mudanças.

Como há de livrar uma mulher dos desejos pecaminosos do marido? E se esse desejo se faz subsumir por uma figura tão perfeita de mulher, resultado de uma síntese de todas as mulheres que já tenha possuído? Aqui, claramente, Carter denota a incapacidade feminina diante do machismo exaustivamente difundido e arraigado em nossa sociedade. Uma das estudiosas da autora, Vivian Wyler, escreve em seu ensaio, *Altos voos, quedas livres*:

Enquanto trabalhava nos contos dessa coletânea, Angela Carter empreendia o ensaio *The Sadeian Woman and the ideology of pornography* (1978). Ninguém tem mais dúvidas que contos e ensaios são duas faces da mesma proposta. Em plena marcha contra a pornografia, no final dos anos 70, quando as feministas londrinas sugeriam a radical oposição à utilização do corpo da mulher para a excitação masculina e provavam que a pornografia era um entre tantas formas de dominação, Angela Carter saía com a ideia de que o problema da pornografia não estava aí, mas em seu reacionarismo. (WYLER, p. 09, 1999).

Enquanto em Perrault temos um paralelismo, no que se refere à ordem, entre diegese e narrativa, no texto de Carter, sem dúvida, a narrativa é amplamente anacrônica. Não podemos olvidar que existe, nesse caso, uma narradora memorialista, sempre empurrando-nos suas *verdades*. Uma mulher que está recuperando sua história. Nesse aspecto, sem nos alongarmos em muitos exemplos, partamos da narradora para verificar como a estrutura do discurso está sempre falando em seu favor. Uma grande analepse requerida por ela, por exemplo, estende-se do início da página 04 até sua penúltima linha – trecho entremeado pelas frases *Você tem certeza [...] até a mercearia*, do qual recolhemos o exemplo:

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 (CARTER, 2000, p. 04).

A analepse externa, já que sua amplitude total permanece exterior a da narrativa primeira, se trata de uma volta pequena, e na verdade nos apresenta de forma mais aprofundada a figura da mãe. Por esse recurso, sutilmente marcado pela passagem: “[...] ao me entregarem a gigantesca caixa como vestido do casamento”, é que a narradora nos dá a certeza de que a escolha pelo casamento se realiza exclusivamente pela filha, havendo até aparente oposição da mãe, em clara divergência com o que lemos em Perrault. A narrativa analéptica encartada, no mais das vezes, acaba sendo fundamental para a caracterização da formação da protagonista, inicialmente pensada como uma menina ingênua. O recurso é claramente explorado por Carter para destacar o individualismo que permeava a vida da protagonista antes do casamento. Ocorre em par com o que deseja evidenciar e ressaltar. O casamento, em verdade, como uma estrada errada, quebra esse individualismo, sendo lógico e justificado que esteja contido na narrativa principal, linearmente pensada, que se instaura a partir da viagem de trem, onde não se faz necessária à marcação de individualismo. Assim, sempre que procura destacar as qualidades individuais da protagonista, a narradora nos faz voltar para o tempo anterior ao do casamento, e revela, como contingência ou não, o passado como já sendo algo perdido, fora de seu alcance. Chama a atenção, a ausência de prolepses no texto. A sugestão de que a narradora não pretende romper com o suspense que também experimentamos no hipotexto, característica, aliás, que no mais das vezes melhor o caracteriza. Com isso há manutenção da aventura, condição que contribui para sustentar a atenção do leitor, o que se exacerba pela utilização de paralipses, com informações fragmentadas e vagas, para a manutenção de sua estratégia tramada.

A frequência também é oportuna. Temos uma narrativa preponderantemente singulativa, com algumas imbricações completivas da memória da narradora. Contudo, temos também momentos exclusivos de narrativa iterativa, como sabemos, quando o narrador conta uma única vez o que se passou *n* vezes. A estrutura do conto revela que essa narrativa, a iterativa, ocorre normalmente quando a narradora explora a individualidade do marido. Como se não pretendesse validar seus atos, igualando-o a todos os homens, ela introduz esse procedimento. Vejamos exemplo dessa iteração, sintetizante e interna, que ganha lugar na cena que está sendo narrada:

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. (CARTER, 2000, p. 05).

É na página seguinte (06), que a narradora melhor realiza sua intenção, marcando, como dissemos, o comportamento masculino, pela recorrência, através da narrativa iterativa. Banaliza, por assim dizer, ações que em outras narrativas poderiam ser ressaltadas. No parágrafo que abre a página em questão, temos a amostragem de muitos atos por apenas um. O ramo de flores, a caixa de bombons, os olhos tapados, atos aos quais a protagonista, em verdade, respondia com um fingimento: *via-me sempre forçada a fingir surpresa, para que ele não ficasse desapontado*. A narrativa marca uma forma plural do comportamento masculino, diminuindo-o. Esse procedimento jamais se dá com a protagonista, em nenhuma hipótese. Seus atos, validados por sua vontade e desejo, são sempre repetidos quando relevantes à composição do discurso.

O modo também deve ser analisado em par com a narradora cínica. Temos, nas páginas 06 e 07, a cena que chamamos de *Pedido de casamento*. Ali, de forma muito interessante, o discurso é narrativizado. E isso também não se dá por acaso. Onde se espera um discurso relatado, muito mais mimético, como sabemos, não o temos. Aqui, e principalmente aqui, a narradora não cede voz aos personagens, ela conta o discurso, conseguindo claramente um efeito de distanciamento, da perda, do apagamento daquele culto pelo casamento, especificamente, do ato do pedido de casamento, e o respectivo sim: “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” (CARTER, 2000, p. 07). Não lemos o pedido, sabemos dele apenas através de uma resposta que nos é contada pela narradora. Claro recurso estilístico, nesse caso. Sabemos, desde o começo, que Carter pretende desconstruir a oposição masculino/feminino como gênero social, sendo adepta da fusão dos opostos, do gênero livre dentro das construções sociais. Obviamente, que temos uso de outros modos do discurso, não pontuais como estes. É o caso, por exemplo, de determinar a real cumplicidade entre mãe e filha – p. 04, início, quando lemos o discurso transposto: *Você tem certeza, perguntara-me ela*.

No que se refere à duração, o conto tem na cena seu elemento predominante. Justamente aquele tipo de cena que Genette admite cobrir também quase a totalidade da obra de Proust, em que a ação se apaga quase completamente em proveito da caracterização psicológica e social. O subjetivismo de nossa pianista, portanto, aflora em todos os sentidos. A cena, assim, é preenchida com a descrição, com a qual passa a funcionar numa espécie de bloco semântico, tornando-se,

como explica aquele autor, o polo magnético. Repetimos o trecho da página 16, terceiro parágrafo, no qual se vê uma cena exemplificativa dessa caracterização psicológica:

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 de 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. (CARTER, 2000, p. 16).

Assim a narradora conduz a maior parte de sua narrativa, pelo uso dessa cena repleta de descrições que inflam as características do ocorrido, pelo viés psicológico e social. O rompimento com o clichê de mulher-anjo, por exemplo, se realiza no final do parágrafo destacado. Mas o olhar do marido, anteriormente descrito, corrobora sua posição social dominante. A questão da sexualidade é outro aspecto que inexistente, ou está oculto, em Perrault, e que aqui se realiza praticamente em primeiro plano, quebrando a passividade feminina, mas sem denunciar as facilidades do homem, fazendo com que a narradora cínica passeie estrategicamente.

Uma das leituras possíveis deste conto pode revelar que a narradora não está passeando estrategicamente apenas conosco, seus leitores, mas, sobretudo, com o próprio Barba-Azul, a quem deseja confrontar e punir. Na abertura do *Jambo das mulheres*, Semônides de Amorgo escreve: “No princípio, fez Deus de várias naturezas o carácter das mulheres”. Dentro de um texto bastante bem-humorado, porém construído dentro da tradição de um pensamento misógino, o poeta constrói seus versos relacionando os paradigmas a partir dos quais a divindade criou variados tipos de mulheres, sempre em negação. *A porca de longas sedas, a cadela, a jumenta cinzenta e malhadiça, da doninha, da égua de bela crina, da macaca ou a abelha dão*, entre outras, a lista tipológica. Acerca da mulher espelhada na raposa, velhaca e arдил, Simônides escreve: “Mestra na astúcia, nada ignora do bem ou do mal. E é capaz de louvar e criticar as mesmas coisas, assim se distinguindo por gênio versátil [...]” (MARTINS, 2010, p. 12). Não seria, pois, a pianista pós-adolescente de Carter uma *raposa velhaca*? A ideia de que a narradora de Carter nos enreda em seu texto, maliciosamente, a fim de que cedamos facilmente às suas

razões, de fato, é uma teoria bastante tentadora. Sérgio Vicente Motta¹⁴ chama à atenção para ela. Não seria ela uma espécie de Capitu, a mulher machadiana capaz de arrebatrar e inebriar, construindo sua vida a partir de estratégias tênues e hábeis, objetivando engendrar em seu parceiro a ilusão da tomada de decisões, enquanto na verdade, como resultado se vê um acúmulo de atos que escoam para a realização das vontades de sua esposa? Todos os passos adrede preparados. A narradora de Carter seria, assim, como aquela raposa patife, astuciosa e sagaz, como a mulher fatal que enreda não apenas o Barba-Azul, seu marido, mas também a nós, os leitores que a vemos como uma sobrevivente, uma vítima que se defende e escapa aos apuros do machismo, e não como uma estrategista. “Così fan tutte”, nos dá o bordão de Don Alfonso, na ópera mozartiana, construído em par narrativo com aquele homem que, já intempestivo, descobre-se ele mesmo sempre vítima da mulher. A sequência do parágrafo que destacamos acima contribui para essa linha de raciocínio:

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? (CARTER, 2000, p. 16-17).

A ideia de que a narradora de Carter seja uma sedutora, não avança simplesmente Perrault, avança também a ideia do próprio feminismo. Seu discurso é exercitado em um nível de alta ironia. Ao descrever-se como uma vítima ingênua e inocente, a narradora debruça-se, não apenas sobre nosso senso de justiça, mas no fato de que acreditamos piamente no que ela está nos contando.

Pensando na duplicidade do conto, na história 1 vimos a protagonista como uma vítima não apenas de um homem, mas de uma construção social, pelo casamento, e o texto se mostra repleto de circunstâncias que nos levam a acreditar no exercício dessa injustiça, de atos que estão sendo cometidos pelo Barba-Azul contra suas mulheres, e isso de fato está ocorrendo. Contudo, quando pensamos na história 2, o cifrado, o fator recôndito do Iceberg de Hemingway está mesmo nas entrelinhas. Nossa pianista, autoanunciada virgem e ingênua, por conseguinte, uma vítima acreditadamente frágil, revela-se como uma mulher ardilosa, que sistematiza uma vingança

¹⁴ (informação verbal) Lição do Professor Doutor Sérgio Vicente Motta, durante exame da Banca Qualificadora, no Programa de Pós-Graduação da Unesp/Araraquara, 2013.

contra o Barba-Azul. Trata-se de uma personagem que, na verdade, ao invés de ser vigiada, vigia seu algoz, que pretende muito mais que se salvar a morte, pretende, sobretudo, uma vingança, sendo esse seu valor máximo.

Em Perrault há algo típico do conto de fadas, conforme lemos em Jolles (1976), que se trata da busca da ética do acontecimento injusto. A narrativa, necessariamente, caminha para a reparação da injustiça inicial, neste caso, de tantas mortes praticadas pelo Barba-Azul, e também da violência imediata que pretende cometer contra sua esposa. Revendo o texto de Carter, não podemos ignorar uma leitura possível, de que a singela pianista se subsuma numa entidade vingadora, que, ao contrário do que historicamente se leu, não será arruaçada pelos pretextos bem articulados dos homens. Em Carter, ao contrário do que ocorre em Perrault, não há apenas uma busca da reparação da injustiça, mas também a aplicação daquela vingança, e isso modaliza a leitura fundamental.

Se olharmos para o resultado final dos acontecimentos, no final do conto de Carter, tal como ocorre em Perrault, nas entrelinhas vemos, de fato, um *E foram felizes para sempre...*, mas desde que o Barba-Azul esteja morto. A mulher recebe toda a herança advinda da morte de seu marido. Rodeada em fortuna, passa a viver como sempre sonhou, com um novo homem e seus projetos musicais. Será possível admitir que, conhecedora de sua capacidade persuasiva, nossa narradora se dispusesse enfrentar o Barba-Azul, sob o claro risco de sucumbir à sua força e de ser morta por ele, adivinhando, até mesmo, que fosse um assassino de mulheres? Neste caso, parece-nos que a luta por sua liberdade só ganharia sentido enquanto a narradora se dispusesse ao papel de mártir, ou talvez por considerar uma mudança de forças, atuando como um verdadeiro exemplo de superação para as demais mulheres, através de artifícios como a sedução e a manipulação, em um jogo perigoso, atuando muito mais essencialmente do que faria ao interpretar uma curiosidade que a levaria a morte, apenas para cumprir uma rotina da tradição masculina. Fiorin (1986/1987), como procuraremos retomar no item seguinte, vê nesse procedimento uma desconstrução, ou melhor, uma destruição da fábula, quando o autor “[...] inverte o conteúdo da fábula, pois transforma malogros em sucessos [...]” (p. 93), eliminando o caráter exemplar que a narrativa apresentada poderia nos fazer intuir; é o que ele chama de antifábula, e o que enxergamos no conto estudado como sendo uma antimoral, já que os discursos figurativo e não-figurativo continuam presentes no novo procedimento. De qualquer maneira, como pontua Fiorin, a “[...] antifábula é falsa em relação à fábula, pois cria sua própria verdade.

Na medida em que a verdade da antifábula é a inversão da verdade da fábula, é falsa em relação ao que esta propõe.” (FIORIN, 1986/1987, p. 93). A mulher de Carter, acompanhando Fiorin, não é uma mulher ingênua, como a mulher de Perrault, e possui conhecimento sobre a realidade que a qualifica para experimentar contra o Barba-Azul sua sedução e manipulação, alcançando êxito ao final.

Sem dúvida, uma leitura possível. Cremos, contudo, que a mulher de Carter chame menos à raposa velhaca, e mais à mulher sonhadora. De toda forma, mais de um século depois, quem colocaria as mãos no fogo por Capitu? O que parece restar claro é o fato de que nenhuma mulher possa ou deva ser considerada ingenuamente, talvez como um homem também não deva ser assim considerado. Sabemos que o conto se passa numa época em que a iniciação feminina e o conhecimento acerca das práticas sexuais das mulheres ainda se contrapunham à farta experiência dos homens, graças à luxuriosidade que lhes era socialmente permitida, mas o que se havia feito como tabu absoluto já se distanciava do conservadorismo extremo, de forma que, gradativamente, as mulheres passam a conhecer cada vez mais sobre si mesmas, sobre seu corpo, sobre as construções sociais que permeiam os relacionamentos e as instituições, como o casamento. A narradora de Carter nos conta em seu primeiro parágrafo, para ela o casamento surge como um *país inimaginável*, e seu autoconhecimento, sua pudicidade moral e física, sua formação religiosa e intelectual, vetores que fazem dela uma *eleita*, capazes de encetar uma mulher cheia de convicções e desejos, por si só não a fazem à altura do experiente e voraz Barba-Azul.

3.3. A MORAL E A ANTIMORAL

Há uma passagem, em *O quarto do Barba-Azul*, que revela um aspecto ainda mais alargado da metareferencialidade da obra de Carter, ligando-se às diretivas da tradição oral, e, mais diretamente, à finalidade das moralidades que os contos pretendiam engendrar em seus leitores. Trata-se do significado das palavras que o afinador de pianos, uma espécie de *confidente* da mulher, diz ao saber da verdadeira índole do marido, nosso Barba-Azul. Vale a pena ser transcrito:

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 do castelo é Castelo da Morte?** (p. 46. negritamos).

Canton nos adverte que “As origens do conto de fadas na civilização ocidental estão nos contos populares de magia, um tipo de conto oral em que as histórias eram simbolicamente criadas e adaptadas, conforme a interação viva entre os narradores e os espectadores/ouvintes [...]” (CANTON, 1994, p. 29). Mas, no trecho que destacamos em Carter, há uma suspeição, uma desconfiança da fábula: o afinador de pianos contesta a validade daquelas histórias da tradição, recorrendo a uma espécie de debreagem irônica, a qual anuncia que o texto de Carter, em certo aspecto, se contrapõe formalmente àquele de Perrault, porque não se trata mais apenas de uma historinha tradicional. Na atualização de Carter, o Barba-Azul é real, esparrama-se pela superfície terrena.

Eu mesmo, durante minha aventura de ler o Barba-Azul para perceber a reação dos ouvintes, podia compreender a magia da tradição oral se instaurando imediatamente. Transportávamo-nos, eu e meu interlocutor, a um *topos* qualquer comum a estas narrativas: à luz bruxuleante de uma fogueira; a uma mesa familiar pela hora da refeição; talvez, para o lugar narrativo comum, como a própria Carter pensa ter sido gestadas todas estas histórias maravilhosas, como ela mesma escreve:

O mais provável é que a história tenha sido composta mais ou menos da forma como a temos agora, a partir de todo tipo de fragmento de outras histórias, há muito tempo e em algum lugar remoto – e foi remendada, sofreu pequenos

acréscimos e supressões, mesclou-se com outras, quando então nossa informante lhe deu sua forma pessoal, para adequá-la a um público ouvinte de, digamos, crianças, bêbados num casamento, velhas debochadas ou pessoas presentes num velório – ou simplesmente para o seu próprio prazer (CARTER, p. 09, 2011).

O conto de Charles Perrault está em uma posição interessante, temos uma narrativa argumentativa, com argumentos que se sustentam em descrições, mas não abandona o modo da fábula. Pensamos que a ação no conto de Perrault consegue convergir a argumentatividade que sempre avivou a fábula (já presente a noção de forma literária), ao mesmo tempo em que ilumina o que viria a ser o conto moderno. Há nele uma história, que corresponde ao discurso narrativo e figurativo da fábula, bem como há uma moral, que corresponde ao discurso interpretativo e não-figurativo. São os registros e as transcrições: uma espécie de modulação de gêneros que não se encerra. É justamente na *moral* que está a maior afinidade entre a fábula de Esopo e o conto de Perrault. E a afirmação seria verdadeira se disséssemos que é justamente na ausência da moral explícita que está a maior afinidade com o texto de Carter. Muito se fala acerca da fábula, mas o que é a fábula, enfim? Sem dúvida algo nada fácil de ser definido, mas precisaremos de algumas ideias mínimas para a lógica desse capítulo.

Ítalo Calvino, em *A tradição popular nas fábulas* (1988), chama a atenção para o fato de que, “[...] se outras produções da tradição narrativa popular oral (lendas, histórias de terror, anedotas, chistes) declaram sua verdadeira ou presumida origem local e temporal, o conto de maravilhas mágicas, do ‘era uma vez’ inicial às várias formas de conclusão, não admite ser situado no tempo e no espaço” (p. 109), e a insistência em historicizá-lo torna-se um procedimento desnecessário e impreciso, já que não devemos nos esquecer de que “[...] as fábulas são, pela sua natureza, voltadas ao passado, estáticas como o mundo agrícola em que se perpetuam, e as transições de que trazem traços são mais antropológicas que históricas. ‘Datar’ uma fábula é arbitrário, exceto com uma aproximação de séculos, quando não, de milênios (CALVINO, 1988, p. 117). Alceu Dias Lima chama a atenção para o fato de que palavras como: *imaginário*, *alegórico* e *mentiroso*, infelizmente, são termos que normalmente são utilizados para adjetivar o gênero fabular, sobretudo quando dentro de uma preocupação dicionarizada, priorizando uma explicação estrutural do fenômeno. Esse olhar reducionista, conforme explica o autor, deixa de lado a essência da fábula, que provém da intenção do ato de fala enunciado, como verdadeiro *procedimento discursivo* (LIMA, 1984).

Não faz parte de nosso trabalho alargar a temática para a conceituação da forma, mas não deixaremos de apontar algumas noções fundamentais. Em linhas gerais, sem aprofundamento conceitual, e priorizando a questão estrutural, não há grande equívoco em conceituar a fábula como a soma de uma narrativa (essencialmente curta) e de uma lição de moral (que funciona como uma espécie de conclusão daquela narrativa). Calvino esclarece que, historicamente, há uma divisão clara no estudo da fábula, que pode ocorrer: a) a partir da decomposição dos elementos primeiros da fábula, como fazem Lévi-Strauss, Propp e Greimas; ou, b) a partir de uma definição do gênero em sua totalidade, como exercita Jolles. Pela primeira vertente, busca-se classificar as fábulas em tipos, distinguindo motivos através de suas manifestações variáveis (personagens e atributos), a fim de evidenciar suas *constantes* (ações e funções), incorrendo, segundo Calvino, em uma espécie de “[...] gramática geral da narratividade, encontrável não só em toda produção narrativa, mas em todo enunciado verbal” (1988, p. 112). A abordagem de Jolles, por sua vez, que evita a composição mais específica, mira a totalidade da fábula, e também sua atualidade, de forma que a disposição mental que leva à fábula “[...] é aquela da *morale ingenua*, isto é, a moral que se exercita sobre os *eventos* e não sobre os comportamentos, a moral que sofre e rechaça a *injustiça dos fatos*, a *tragicidade da vida*, e constrói um universo no qual a cada injustiça corresponda uma reparação” (CALVINO, 1988, p. 113), de forma que os elementos da fábula não resultem necessariamente em *motivos* ou *funções*, mas sim *gestos verbais*, ligando-se mais diretamente à sua origem, à ideia de procedimento discursivo, ao ato de fala.

Toda fá[bu]la, ao menos etimologicamente, é uma fala. Uma fala que se realiza como um procedimento discursivo que, analisado em última instância, serve exclusivamente aos desígnios, pela prática discursiva daquele que o utiliza – pela ideia de artifício retórico, como na classificação Aristotélica do *exemplum*, que citamos alhures. Nesse sentido, a fábula é apenas um meio para que se atinja um fim, pois tem um caráter transformativo. O objetivo, enfim, é nivelado pela preocupação que tem o falante de fazer valer a instância da *verdade* em seu discurso. Em evidência, a argumentatividade. Inegável, também, o caráter lúdico da fábula que, assim como o conto popular e o conto de fadas, dentro da tradição oral, era transmitido aos demais sem que necessariamente se objetivasse uma finalidade, senão a do entretenimento. Artifício retórico, recurso pedagógico, ou simples procedimento lúdico, a noção de fábula se liga, antes de tudo, ao simples ato de fala, ato que o homem realiza simplesmente por ser de sua natureza. Os

significados das palavras, por trás dessa noção de ato de fala, quando esborado no processo de fabulação, enfim, é o que coloca os homens em clara posição de diferenciação – não sendo ilógica a ideia histórico-cultural de realização divina. Assim, dar aos animais essa capacidade, essencialmente humana, é que revela a presença na fábula da cifra sígnica, como forma do plano da expressão.

A estrutura da fábula é um elemento marcante, e que se afirma quando a fábula torna-se um gênero autônomo (por volta do fim do século IV, a.C.). Concebida como tendo duas partes fundamentais: a história e a moral, La Fontaine divulga sua célebre metáfora: “[...] O apólogo é composto de duas partes, uma delas deve ser chamada de corpo, a outra, alma; o corpo é a fábula, a alma a moralidade” (SOUZA, 2008, p. 104)¹⁵. Toda fábula possui, no mínimo, um discurso narrativo (a história contada) e o discurso interpretativo (sua moral). Na história, humanos tipificados ou animais antropomorfizados (dotados de características típicas dos humanos, como a fala, o pensamento, as emoções, etc.), vivenciam situações que compõem um exemplo; atuam sob o signo de que a cultura lhes reveste, em determinada situação. Nesse sentido, podemos dizer que a fábula é a própria história do *tipo humano*, da *caricatura humana*, do que pode existir singularmente. Atuam, assim, na história, dentro de um discurso *figurativo*, atores não-humanos. É na moral, capaz de ser universalizada e atualizada, que está o discurso *não-figurativo*, no qual atuam atores humanos (LIMA, 1984). Um bom conceito de fábula, com vistas à sua narrativa, colhemos a partir da aula ministrada pela Professora Doutora Maria Celeste Dezotti, que sintetizou o pensamento de Edwin Perry sobre a questão, esclarecendo:

Do ponto de vista da narrativa, a fábula pode ser um conto de fadas, um mito de natureza etiológica, uma história de animal exibindo sua estupidez ou sua esperteza, uma série de ações engraçadas, um conto curto, um mito sobre deuses, um embate entre dois rivais, ou ainda uma exposição das circunstâncias em que uma observação sentenciosa ou arguta foi feita. Nem todas são “narrativa no passado”. Quando se fortalecem o propósito peculiar e a orientação metafórica que governa e modela esse material, ele se torna fábula. “Tal é a teoria da fábula e a sanção para sua inclusão, com todas as suas variedades, (...) nas coleções de fábulas gregas e latinas”. (Informação verbal, em 23 de agosto de 2012,

¹⁵ Alceu Dias Lima, a partir de suas investigações semióticas, atualiza os componentes da fábula, somando mais um discurso àqueles já canonizados. Para ele, toda fábula é composta por uma tripartição discursiva: a) o discurso narrativo; b) o discurso interpretativo; e, c) o discurso metalinguístico. Vale dizer, acerca do discurso metalinguístico, que se trata do procedimento de que lança mão o fabulista para estabelecer a entrada do discurso interpretativo, promovendo não só a atualização do texto, como, de fato, possibilitar que a interpretação seja atualizada e universalizada. Daí seu caráter metalinguístico, de se pronunciar como uma forma ficcional, que está contido na própria estrutura formal da fábula, e normalmente vem indicado pelas famosas construções: *a fábula mostra, a fábula explica, e assim, assim também, etc.* (LIMA, 1984).

pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na Unesp/Araraquara).

Uma das fábulas mais famosas, capaz de ilustrar a divisão clara que suscitamos, e que mais tarde procuraremos ligar a nosso trabalho, é *O lobo e o cordeiro*, de Esopo (séc. VI a.C). A fábula é composta pela seguinte história (ou discurso narrativo).

Um lobo viu um cordeiro bebendo água de um rio e desejou devorá-lo com um pretexto bem articulado. Assim, postou-se mais acima e começou a recriminá-lo, dizendo que ele estava turvando a água e impedindo-o de beber. O cordeiro respondeu que bebia com a ponta dos lábios e que, de mais a mais, não podia ser que ele, que estava abaixo, estivesse turvando a água do lado de cima. E o lobo, fracassando nessa acusação, disse: “Mas no ano passado você injuriou meu pai!”. E, como o cordeiro revidou que naquela época ele ainda não tinha um ano de vida, o lobo lhe disse: “Ora, se suas defesas forem bem-sucedidas, eu não vou comer você!” (ESOPO, 2013, p. 336).

Este pequeno evento, uma historinha ocorrida entre o lobo e um cordeiro, compõe toda a narrativa desta fábula. A concisão, como é comum nas fábulas, é mais do que suficiente para ativar nossa imaginação, possibilitando que nós mesmos carreguemos o conteúdo imagético da cena. Nela, ardilosamente, o lobo procura justificar de várias maneiras a sua clara intenção de devorar o cordeiro, elaborando argumentativamente para tanto. Ao ensaiar seu discurso contra a presa frágil, o lobo age como um ser humano do tipo injusto agiria. Não vemos ali, pois, nada que replique o instinto do animal; um lobo, na verdade, cumprindo sua natureza, devoraria o cordeiro sem menos palavra. O que lemos é a história de um homem que, prestes a cometer um ato vil, procura justificar o ato, amenizando os danos da ocorrência, escondendo sua vergonha por meio de um discurso possível, uma fala daquele que detém o poder de agir contra outrem. Conta, esta fábula, a história de um tipo de homem, notadamente, do tipo injusto, que exerce seu poder contra o mais fraco. Se acaso, nesta fábula, substituíssemos o lobo pelo próprio *homem-tipo*, não teríamos nenhuma mudança substancial, nada que pudesse provocar a desfiguração do gênero, transformando-o, possivelmente, em um conto popular. Do ponto de vista semântico-representativo, o homem-tipo continuaria representando o que Dias Lima chama de *ator não humano*, porque, antes de ser homem, em verdade, é o *tipo-injusto/poderoso*. Nossa narrativa poderia iniciar-se simplesmente com um qualitativo desse tipo: *Um homem poderoso e injusto casou-se com uma mulher e desejou matá-la com um pretexto bem articulado*.

Também, no conto de Perrault, o Barba-Azul gira em torno de um tipo de homem caricatural, agigantado, mágico, um arquetípico assassino de mulheres que justifica seus atos a partir de uma acusação contra a mulher: a invasão da câmara sangrenta, pela transgressão. Tal como o lobo da fábula esópica, o Barba-Azul de Perrault, e também o de Carter, discursam poderosamente a seu favor. O crime de morte prestes a ser realizado contra a esposa se justifica pela índole transgressivo-feminina, e não há argumento capaz de reagir proporcionalmente contra as razões do Barba-Azul.

Porém, se pensarmos mais detidamente sobre a moral inscrita no conto de Perrault, podemos concluir que não é no Barba-Azul que se concentra a caracterização do *homem-tipo*, mas sim na mulher. O conto de fadas em questão não está regido sob a égide da maldade do Barba-Azul, mas sim sobre o tema da curiosidade feminina e do ato de desrespeito ao marido. O Barba-Azul quase nos engana, mas, como Perrault pretende, não é o *homem-tipo* do conto, sendo sua feiura obra da infelicidade, seu hábito mortal de coerção, algo pontual, e não geral. A chave, então, para o entendimento do procedimento narrativo, conforme orienta Alceu Dias Lima, está em entender tudo aquilo que, de certa maneira, na fábula, possa resultar na transformação do homem em tipo. Se o Barba-Azul, para Carter, é o homem-tipo; prefigura-se a mulher-tipo em Perrault.

A ação da mulher, em desbravar o único quarto em que sua entrada havia sido impedida, sim, configura, na lição da fábula perraultiana, a *mulher-tipo*: curiosa, intrometida, desobediente. Se não fosse um conto de fadas, do ponto de vista estilístico, seria justamente assim que poderíamos enxergar a mulher no conto de Perrault. Eis como Lima apresenta tais elementos identificativos:

É constitutiva da fábula a instalação no seu texto de autores 1. não-humanos, ainda que por vezes antropomorfos, os quais respondem por ações não-humanas, e 2. Humanos, por mais que figurativizados, responsáveis por ações – virtuais – humanas. Atores não-humanos são os da história e atores humanos, os da moral. A oposição antropomorfo VS humano será pertinente se se levar em conta que a existência de fábulas com a presença de pessoas (mescladas ou não a animais) entre os atores da história, mesmo que obtida por nomes marcados em seu núcleo pelo sema humano (um rei, um homem, um pastorzinho, Américo Pisca-pisca, a menina do leite, a viúva, etc.), não se referem ao ser humano como tal, “ao que é próprio do homem” e sim ao que lhe é incidental, rotineiro, adquirido culturalmente em decorrência do gosto, do hábito, do capricho e até do vício ou mesmo de deficiências congênitas, de tudo aquilo, em suma, que pode resultar na transformação do homem em tipo, em caricatura, em algo desumano. (LIMA, 1984, p. 66)

Tecnicamente, como já dissemos, a moral de uma fábula é um discurso de interpretação, ou seja, a conclusão a que se chega ou se deve chegar com a história narrada. A força da fábula, na verdade, como gênero autônomo, está nesta moral, ainda que ela não esteja expressamente destacada do texto, como ocorre em La Fontaine, por exemplo. A moral, que pode ser uma lição de advertência, de procedimento, um ensinamento, é o valor que se extrai da história: a máxima resultante. Não nos esqueçamos de que o conto de Perrault balança entre o literário e a oralidade, e traz uma moral inequívoca, à qual chegaremos em instantes. A moralidade, portanto, pode ser entendida como a causa primeira da composição da fábula, sua motivação. De fato, sua alma. É em razão dela, e não o contrário, que a história se desenvolve. Assim, se inventa a narrativa, totalmente ficcional, que deverá servir à moralidade, esta sim imbuída do elemento humano (LIMA, 1984). A moral da fábula, ao contrário da história, tem um discurso não-figurativo, tornando-se universal e atemporal, como uma máxima a ser aprendida por todos os homens. E se servirá melhor para uma época que para outra, não estará marcada por esse contexto. Nós, os leitores, estamos acostumados a reconhecer a introdução dessa moral por palavras e frases que se fixaram como verdadeira porta de entrada para o âmbito da interpretação: é o discurso metalinguístico que integra a moral. Como exemplos, destacamos as seguintes formas: *a fábula mostra, dessa fábula pode servir-se, assim, assim também, a fábula censura, a fábula é oportuna*, etc. Na fábula que trouxemos, *O lobo e o cordeiro*, temos a seguinte moral:

A fábula mostra que, junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça, nenhuma defesa justa tem valor (ESOPO, 2013, p. 336).

Na fábula de Esopo a moral está destacada no final da fábula, é seu epimítio, e é introduzida pela construção “A fábula mostra”, caracterizando o discurso metalinguístico, marcando essencialmente um tipo clássico de realizá-lo. Com ele, passamos, como por uma ponte, da história à interpretação, que no caso destacado é formada pela explicação: *junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça, nenhuma defesa justa tem valor*. Como se nota, Esopo, ao compor sua fábula, fez questão de interpretá-la, e isso deve obrigatoriamente guiar nossa leitura da própria história, antes confeccionada. Tal como Esopo, Perrault também faz questão de interpretar o conto do Barba-Azul por sua moral, e é o seguinte discurso que o autor francês inclui em seu livro de contos de fadas:

É a curiosidade uma mania
Que apesar do atrativo e da apetência
Custa muitos desgostos com frequência,
E disso há mil exemplos todo dia.
E, apesar das mulheres, é um prazer,
Passageiro e muito avaro.
O qual, provando-o, já deixa de ser,
E sempre custa muito, muito caro. (1994, p. 218)

A moral, como na fábula, seria também a alma do conto de Perrault?

Para Fiorin, há uma condição que, na moral, é mais opressiva que argumentativa. Segundo o autor, “[...] nas fábulas há uma oposição entre a *realidade* e a sua imagem apresentada pelos discursos. Mostram elas os expedientes discursivos que falseiam a *realidade*. Por isso, o que elas ensinam não está contido na *moral* [...]” (FIORIN, 1986/1987, p. 86). A fábula, portanto, encerraria sim um exemplo, mas que nada teria a ver com a demonstração de uma verdade, supostamente destilada pela moral. O exemplo da fábula é o exemplo da fala, o exemplo de como se discursa, por suas estratégias, pelo engodo contido em sua estrutura:

O que as fábulas pretendem deixar claro para nós são as falácias do discurso, são os mecanismos discursivos utilizados para criar uma imagem não real da “realidade”. Por isso, uma das marcas do conteúdo fabular é que o discurso debreado de 2º grau, implícito ou explícito, não corresponde à verdade dos fatos enunciados pelo narrador. Há, então, do ponto de vista sistemático dois discursos: o do narrador e o do personagem. Eles não coincidem. O narrador vai distribuindo marcas veridictórias ao longo do discurso figurativo, para que o leitor perceba que o discurso da personagem é falso. (FIORIN, 1986/1987, p. 86)

Tal como na fábula *O lobo e o cordeiro*, o lobo pretende matar o cordeiro, e esse é o nível da realidade. No entanto, explica-nos Fiorin, “[...] no nível do discurso, deseja justificar sua ação, alterando o algoritmo narrativo. Apresenta sua performance como sanção a uma performance do outro, ou seja, quer tornar o cordeiro responsável pela própria morte” (FIORIN, 1986/1987, p. 89). Como uma sobreposição de perfeito encaixe, repousa o índice discursivo do Barba-Azul sobre o do lobo. Nosso personagem age como o animal artiloso, e a tradição assegura-lhe força às acusações que promove contra a esposa, sobressaindo o resultado *lógico*, pela punição com a morte incontestável. Imbricam-se as morais de uma e de outra narrativa: a razão do mais forte é sempre a melhor. O Barba-Azul simula uma norma interna, captada dentro de seu poder de governança da vida conjugal e, o que aparece como um discurso válido, de que suas ordens não

devam ser desobedecidas, revela-se como algo não necessariamente verdadeiro, mas simplesmente um engodo, *obligando* uma ação e uma performance pela mulher, capaz de render ao Barba-Azul uma justificativa que encoberte o nível da realidade.

As narrativas de Perrault, como já dissemos, são classificadas como contos de fadas. Chama a atenção, em primeiro lugar, o fato de que, assim como ele, outros ficcionistas do gênero, passam à utilização do título *contos*, evidenciando a intenção de uma definição que, se já não formalizada, estava prestes a se sedimentar. Devemos admitir, também, que existe no conto de fadas um reaproveitamento da forma argumentativa presente na fábula tradicional, na conjugação do humano e do não humano, do discurso figurativo e não-figurativo, que normalmente empurra a trama. Podemos, portanto, enxergar uma espécie de continuidade, no conto de fadas, dos procedimentos utilizados na fábula, sendo, porém, que a estrutura expandida do conto, já demonstra uma maior elaboração, com debruço artístico mais próximo do que conhecemos como sua resultante atual, cujo discurso revela grande preocupação com a organização, algo que, mais tarde, no conto literário, tornar-se-á basilar.

Perrault apresenta uma moral que, como discurso interpretativo, inclina-se aparentemente sobre uma verdade. Vejamos:

É a curiosidade uma mania
Que apesar do atrativo e da apetência
Custa muitos desgostos com frequência,
E disso há mil exemplos todo dia.
E, apesar das mulheres, é um prazer,
Passageiro e muito avaro.
O qual, provando-o, já deixa de ser,
E sempre custa muito, muito caro. (1997)

Aqui, como lemos, a curiosidade é sempre punida. O discurso de Perrault surpreende de alguma forma, justamente porque a vilania do Barba-Azul contra as mulheres é evidente, ademais, ao final, o homem é morto pela espada dos irmãos da esposa. Mas, assim como uma leitura atualíssima dessa fábula, pelo cinema de Catherine Breillat, *Barbe Bleue* (2009), a esposa, enfim, merece o castigo que lhe foi imposto porque cometeu uma transgressão, deixando de ser obediente, enquanto a punição do Barba-Azul é deixada em segundo plano. Sem dúvida, esta história teve seu artifício moralizante passado entre gerações, pelas mães às filhas, sendo essa a descrição da *alma* desta fábula para Perrault; a narrativa, enfim, é apenas um exemplo de como a curiosidade feminina pode ser aplacada pela fúria do marido; percebamos que, em detrimento de

qualquer valor corretivo que o comportamento do marido poderia verter, esta fábula, ou melhor, este conto não parecia servir para alertar acerca dos barbas-azuis, vilões de suas mulheres. Assim, a moral desse conto recria a moral à moda da fábula esópica, e se transforma no valor de uma máxima, e como tal, ensina uma verdade geral, refletindo a condição humana, em uma função interpretativa, descrevendo o mundo como ele se nos apresenta. Ao situar a curiosidade feminina no centro de sua moral, é que Perrault evidencia uma busca pelo *tipo* desobediente, que deve ser punido por sua curiosidade.

O conto de Perrault, ao ser interpretado através da moral, não deixa dúvidas da mensagem/ensinamento que se quis transmitir: uma mensagem que, ao mesmo tempo em que recrimina a mulher curiosa, enaltece a conduta daqueles que deixam de proceder da mesma maneira. O exemplo de Perrault está na narrativa, acionado pela história, e não está preocupado em divulgar nada mais que uma situação em que a curiosidade é pecado suficiente à imposição de consequências fatais. Após contar a história, Perrault a atualiza em um novo discurso, que agora deverá ou poderá servir a todos os homens. Como vimos, o embate ocorre entre um homem feio, típico arquétipo fabular, e sua esposa curiosa, a *mulher-tipo*. A advertência do marido tem o poder de instaurar uma diretiva comportamental que não deve ser quebrada por ela. Quando o marido entrega a ela todos os tesouros e chaves de seu castelo, mas, *com um pretexto bem articulado*, a proíbe de que conheça apenas um deles, aquele que tem a menor porta de entrada, a própria natureza humana (em razão uma característica largamente atribuída às mulheres), é colocada em xeque. O híbrido entre curiosidade e busca por respostas invadem o ânimo feminino, e só lhe resta cumprir a ordem natural das coisas, infringir. Portanto, o marido, neste caso, de antemão, já havia se assenhorado do castigo que haveria de impor contra ela, deixando sua justificativa ao sabor do tempo, em um expediente próximo ao do lobo que deseja matar o cordeiro. Essa é a leitura da narrativa que está condicionada no discurso interpretativo. Parece-nos lógico que não deveria, de forma alguma, confrontar as ordens do marido. O *versus* que o ficcionista consegue, e que mais uma vez recorre à trama típica da fábula, estabelece um embate que trará consequências drásticas para o elemento mais frágil. De fato, há algo surpreendente no final da fábula, quando a moça é salva pelos irmãos, contrariando uma sequência de mortes injustas já convertidas pelo Barba-Azul, e isso não seria surpreendente se a moral do conto fosse outra. Nesse caso, parece que Perrault cede ao tom de todo o livro que produz, procurando aliviar a crueldade de uma história que, fatalmente, não haveria de ter um final feliz, como sugere a

moral inscrita, que neste caso faz da mulher, por sua essência, seu próprio algoz; o marido simplesmente exercita seu direito. Os atores humanos da moral se aproximam da fábula – *as pessoas* – retomam a intenção da narrativa muito clara, que supera um índice simplesmente lúdico, funcionando como uma verdade científica (LIMA, 1984).

Um índice que deve ter o poder de ser uma *verdade*, uma verdade que utiliza uma narrativa ilustrativa. Nesse sentido, podemos dizer que o discurso narrativo, enfim, é o exemplo da fábula, e, em Perrault, assim como em Esopo, esse procedimento torna-se crucial. O discurso ilocutório, de Perrault, só pode produzir uma reação dentro da dimensão perlocutória, ou seja, do ouvinte, graças à moral que conduz o entendimento da narrativa. Pois bem, Carter reescreve o Barba-Azul, e, contrariamente a Perrault, ao final da narrativa não escreve qualquer moral explícita. A autora, simplesmente, deixa de ostentar uma moral, pondo à nossa observação qual o significado dessa omissão.

Para ilustrar um procedimento análogo ao de Carter, recorramos a uma outra reescrita. A reescrita de *A raposa e as uvas*, que La Fontaine faz da fábula esópica homônima:

De negra videira que ladeava um monte cachos de uva
pendiam, exuberantes. Avistou-os uma raposa
esperta que por várias vezes deu saltos
tentando com as patas tocar no rubro fruto
maduro, no ponto exato para a vindima.
Fatigando-se em vão, pois não conseguia tocá-los,
ela continuou seu caminho, disfarçando a dor assim:
“O cacho está verde, e não maduro, como eu supunha.”
(DEZOTTI, 2003, p. 107).

Interessa-nos a ausência de uma interpretação, de uma moral, já que se trata de uma fábula propriamente dita. A moral que lemos em Esopo, agora não está presente em La Fontaine, dando o autor nova capitulação à questão, justamente porque prefere retirar das fábulas a interpretação. É preciso dizer que, tecnicamente, ainda temos uma fábula, porém ela não está explícita, deixando tal procedimento ao alvedrio de seu leitor/ouvinte. Perrault, ao escolher uma verdade para seu conto, estabeleceu *uma via de mão única*, impedindo que outras interpretações fossem sacadas de sua narrativa. Constrói-se a narrativa, como meio, que deve alcançar uma finalidade específica: levar ao ouvinte o ensinamento de que *as mulheres, além de ser obedientes, serão punidas por sua curiosidade*, sob a pena de enfrentar sérios riscos, pagando com a própria vida. Assim como La Fontaine negava uma moral explícita às fábulas que reescreve a partir de Esopo,

o conto moderno de Carter não replica a moral que o hipotexto traz. A moral em Carter, se há, pode ser medida pela paratextualidade de sua obra, que, para além do discurso feminista, quer rebater o texto de Perrault, divorciando-se da ideia de produção de arte pela arte. Nesse sentido, o texto de Perrault está para o de Esopo, como o de Carter está para o de La Fontaine. O texto de Carter não comporta moral claramente deduzida, já que a autora abre mão de incluir sua própria interpretação, e nos livra desse ancoramento, exercitando ironicamente uma liberdade que atinge o aspecto formal dos contos que estudamos, opondo *O Barba-Azul* e *O quarto do Barba-Azul*.

Rapidamente percebemos que a britânica conta a história denunciante, a qual deve se bastar. Não podemos esquecer que o índice irônico decorre do imbricamento que a síntese bitextual parodística permite. Estamos em um caso claro de moral x antimoral. Após a narrativa, que se encerra com a morte do algoz pela mãe da pianista, o que temos é silêncio total, nenhuma moral para finalizar. Entendemos que justamente nesse procedimento, Carter consegue seu maior feito. Sem apresentar uma interpretação, uma moral à história, normalmente nos lograríamos com uma gama relativamente aberta de interpretações, mas que em realidade não pode escapar de uma única dedução: o leitor recebe a citação e através de seu arcabouço histórico-social constrói e sintetiza a denúncia do machismo que atravessa a nova narrativa. Dissemos que apenas o exercício de entendimento dos atores, da estrutura da fábula, é que garante uma maior certeza do que o autor tenha pretendido. Será mesmo que Carter teve a intenção de deixar ao alvedrio do leitor uma interpretação? Essa resposta só não seria afirmativa se os pares da fábula não ocorressem de forma tão carregada contextual e simbolicamente. Carter está contribuindo intelectualmente com o feminismo que se levanta, e dispõe de estratégias literárias para estabelecer seu discurso. Só mesmo um leitor muito ingênuo poderia tomar uma interpretação de forma deliberada, numa leitura diversa; ao fim da leitura, resta a certeza de que não se está falando da punição da curiosidade, mas sim propagando um apagamento da moral de Perrault. De qualquer forma, esse procedimento, pela ausência da moral, impõe sempre a diretiva do ‘melhor contexto’. Um machista ainda não leria esse conto sem aplaudir o marido facínora. Pode ser verdade que Carter, inovando em relação ao texto precedente, tenha pretendido a fusão entre os discursos, unindo *corpo* e *alma*, como sugeriu La Fontaine no prefácio de sua obra. O contexto da pianista de Carter é fulcral para o desacerto de seu ato. A narração da cena que se segue à descoberta da câmara sangrenta é esclarecedora:

Meu espírito estava em 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 juvenzinha 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. (CARTER, 2000, p. 41-42).

Há uma moral imediata, experimentada pela mulher; a quem denunciar o cair de máscaras do marido, seu caráter violento, sua visão fundamentada de como as coisas devem funcionar? Assim, não há recursos de que se possa realmente valer, já que a tradição moldou um *ser* sob a égide do *dever-ser*, naturalizando o comportamento do homem: “Também o tempo era seu criado; haveria de me pegar aí, numa noite que duraria até ele voltar [...]” (p. 42), argumenta a protagonista. A lição mediata reclama uma nova acepção da feminilidade, das relações entre homem e mulher, que não devem ser estabelecidas pelo viés do poder que um possa exercer sobre o outro. Veremos, à frente, ainda, como os níveis de leitura poderão deduzir uma moral subjetivada escondida no texto de Carter, aplaudindo a curiosidade feminina, mas, existe uma solução cíclica em *O quarto do Barba-Azul*: o Barba-Azul é como o lobo de Esopo, reassumindo o papel *homem-tipo* da fábula, o que Perrault havia subvertido, entregando-o à mulher. Advogando pretextos que se articulam dentro de uma tradição, o Barba-Azul de Carter resume a previsibilidade do personagem vil, enquanto a mulher administra um conteúdo sempre transformativo, como uma personagem *redonda* de Candido (2009), e que revitaliza um papel *humano*, como se por todo tempo chamasse para dentro da história mágica do Barba-Azul o discurso *não-figurativo* que se deduziria na moral do conto, imbricando ficção e realidade.

Como se nota, o estudo, em paralelo, da fábula como gênero autônomo, e do conto registrado a partir da tradição oral (com Perrault, que também encerra uma moral), e o conto literário de Carter (que pretende o apagamento daquela moral ou sua transcontextualização), deixa claro que, em cada um dos textos há um trabalho de especificidade, fazendo com que, gradativamente, aquela totalidade cultural, natural e arcaica da fábula vá se alternando, entre

desaparecimento e ressurgimento, dando lugar ao que Ítalo Calvino chama de “[...] outras representações de uma totalidade do mundo [...]”, em que:

“[...] uma sequência de eventos assumem forma, multiplicam as suas variantes, morrem, parcialmente ressuscitam e parcialmente tornam a morrer. E isso sempre se repetindo algo das primeiras formas do conto, para as quais em cada história que haja um senso, é possível reconhecer a primeira história jamais contada e a última, depois da qual o mundo não se permitirá mais ser contado em uma história” (1988, p. 128).

3.4. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESTRUTURA NARRATIVA.

Antes de passarmos para as apreciações dos subcapítulos finais, é preciso dizer algo mais acerca da estrutura do conto de Carter. Iniciamos dizendo que é um texto bastante extenso no que se refere ao número de páginas. Sua narrativa, embora se revele por um único núcleo dramático, na edição que trouxemos, conta com exatas cinquenta e oito páginas. Há, ainda, uma divisão capitular apenas sugerida, pelo espaço maior entre linhas, e isso ocorre cinco vezes, pontualmente nas páginas 11, 21, 29, 37, 41. Portanto, parece-nos lógica a divisão de capítulos da seguinte maneira: capítulo 01, páginas 03-11; capítulo 02, páginas 11-21; capítulo 03, páginas 21-29; capítulo 04, páginas 29-37; capítulo 05, páginas 38-41; e capítulo 06, páginas 41-60. Como se nota, alguns capítulos são claramente breves em relação à totalidade da obra, como é o caso do capítulo 05, com apenas três páginas, enquanto outros são bem mais longos, como é o caso do capítulo final, com dezenove páginas de narrativa. Cada uma destas divisões revelam claramente, como pontuaremos, a mudança de argumentação, de forma que as partes poderão ser, para a finalidade de nosso trabalho, facilmente nomeadas. Chamaremos, portanto: Capítulo 01, A viagem de trem (Paris à Bretanha); Capítulo 02, A chegada; Capítulo 03, A chave misteriosa; Capítulo 04, A rotina desafiante: uma desobediência; Capítulo 05, No quarto proibido; e Capítulo 06, O confronto fatídico.

Stuart Gilbert, em 1930, criou um guia para que o leitor entendesse melhor o *Ulisses*, de James Joyce, alinhando elementos da *Odisseia* e do novo texto. Algumas paródias são tão intrincadas, e seu material paradigmático tão escondido dentro do novo texto, que é necessário um roteiro para o entendimento. Vimos que Carter *escondeu* seu Barba-Azul dentro da narrativa, a única alusão a este nome é vista de passagem, indiretamente, num comentário representativo de

um quadro: “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.” (CARTER, 2000, p. 58). Mas a autora não embaraça o discurso a tal ponto que não se possa reconhecer que se trata de uma reescrita. Não é bem o caso, portanto, de se criar um roteiro deste estatuto. Mas estamos certos de que nem todos os leitores acolheriam prontamente o intertexto; não só porque a narrativa de Perrault – referimo-nos especificamente ao Barba-Azul – não está, de fato, entre as mais famosas quando se pensa no grande público; mas porque os desvios tensionados por Carter são inversivos, na tentativa de transformar o texto inicial. Não nos parece surpresa, portanto, que as indicações paratextuais, como a capa e o prefácio, deixem clara a relação entre as obras, para que se evite qualquer equívoco.

Quando Genette escreve o famoso *Discurso da narrativa*, pontua Maria Alzira Seixo, lança-se a uma tarefa dupla, que, em um primeiro momento, “[...] envolve considerações de natureza teórica sobre os problemas de contar uma história na prosa literária de ficção [...]”, e, também, o de realizar “[...] um estudo sobre as várias possibilidades da organização narrativa [...]” (GENETTE, 1979, p. 11). Pelas reconhecidas relações que decorrem entre história, narrativa e narração, trouxemos, no item 3.2 desse trabalho, tendo como fio de Ariadne as impressões da narradora memorialista, apresentar alguma coisa acerca de como Carter trabalha questões como *Tempo*, considerando as subdivisões da ordem, da duração e da frequência; de *Modo*, como distância ou foco narrativo (perspectiva); e *Voz*, pela análise da pessoa da narração. Não realizaremos outras análises dessa instância, cumprindo apenas ressaltar que foram mantidas, na medida do possível, a terminologia genettiana, sobretudo no que se refere aos conceitos de **história** (ou diegese), que para o autor nada mais é do que o próprio conteúdo ou o significado narrativo (em paralelo com os formalistas russos, seria a *fábula* propriamente dita, cf. Tomachevsky), e **discurso** (ou a narrativa), que para o autor deve ser compreendido como o próprio texto narrativo, o que foi enunciado, o significante propriamente dito (em paralelo com os formalistas russos, seria a *trama*, ou até mesmo o *enredo*, como modernamente se tem lido). Enquanto a diegese se liga ao que aconteceu, o discurso ou narrativa evidenciam-se pela forma como o autor escolhe levar ao conhecimento do leitor aquele acontecimento, utilizando-se normalmente de anacronias (inversões temporais), como por exemplo, contar em primeiro lugar algo que só se conheceria mais tarde na história linearmente conhecida.

Embora admitamos que mais nos interesse a análise pragmática do texto parodístico de Carter, impossível não haver realizado algum desdobramento formal dos textos trabalhados, pela clara relação existente entre eles, justamente porque a autora conseguiu, diante da forma, encontrar meios para elaborar sua concepção feminista do conto, o que imaginamos haver demonstrado no item citado. Destacamos, ainda, que um e outro conto têm suas outras particularidades. São inúmeras as diferenças e algumas delas não carecem de um aprofundamento tão grande, porque não acionam a síntese bitextual que a análise parodística prefere. Dessa forma, passaremos, para finalizar essa análise mais formal, a uma rápida indicação das mesmas; o que for fundamental ser dito, contudo, já seguiu ou seguirá em tópico distinto.

Começemos, então, pelos personagens, por ordem de entrada no discurso. Na versão de Perrault, temos seis personagens e mais o grupo de amigas e jovens que acompanham a trama. O protagonismo está com o Barba-Azul, tendo, na inominada mulher, sua antagonista; formam eles os personagens principais. Ambos exercitam a trama e a temática, com participação parcial da irmã e dos irmãos daquela, secundários, embora decisivos para o desfecho do conto. A sequência de entrada é a seguinte: O Barba-Azul: “Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, [...] esse homem tinha a barba azul” (PERRAULT, 1994, p. 189); a vizinha e suas duas filhas: “Uma de suas vizinhas, dama de alta nobreza, tinha duas filhas extremamente belas.” (idem) – a mais velha, chamada Ana; a caçula, sem registro de nome, que se casará com o Barba-Azul; amigas das filhas e outras jovens: “[...] levou-as com sua mãe, juntamente com umas três ou quatro de suas melhores amigas e algumas jovens das vizinhanças” (idem); os irmãos da mulher: “Vejo dois cavaleiros vindo para cá [...]. Ele reconheceu os irmãos de sua mulher [...]”. (p. 198). Na versão de Carter, bem mais estendida, temos: A esposa protagonista, narradora autodiegética e memorialista: “Lembro que aquela noite eu estava deitada, acordada, no vagon-leito” (CARTER, 2000, p. 03); a mãe da narradora: “[...] nesse mesmo momento minha mãe deveria estar movendo-se lentamente no quarto [...]” (idem); o marido (o Barba-Azul): “[...] ao me entregarem a gigantesca caixa com o vestido de casamento que ele me comprara [...]” (p. 04); O pai (ausente) da esposa: “Porque por amor minha mãe havia [...] perdido tudo o que tinha – seu galante soldado nunca mais voltara das guerras” (idem); O motorista: “O motorista olhou para mim: estaria comparando-me, odiosamente, com a condessa, o modelo do artista, a cantora de ópera?” (p. 13); A governanta: “Assim que entramos, passei pelo teste da minha primeira entrevista com a governanta [...]” (p. 14); Por fim, o afinador de pianos: “Depois de ter passado

três horas praticando, chamei o afinador para agradecer-lhe. Era cego, claro” (p. 29). No que se refere aos personagens, portanto, não temos no hipertexto o grupo de amigas e vizinhas que são levadas ao campo, pelo Barba-Azul; Em Carter, a solidão que encastela a protagonista impulsiona uma rotina infernal, e os demais moradores são visualizados como fantasmas ou crias do marido voraz. A irmã da esposa, de nome Ana, no conto de Perrault, é substituída pelo confidente que se tornará amante da protagonista em Carter, o afinador de pianos, cujo papel será melhor analisado no último item desse capítulo. Carter também desaparece com os irmãos tempestivos, fazendo prevalecer uma salvação que não decorra da mão masculina. Os demais personagens estão em par estético, o marido, a esposa, a irmã e os irmãos são fundamentais em Perrault; enquanto o marido, a esposa, a mãe e o afinador de pianos são primordiais no hipertexto de Carter.

Outro elemento que distingue claramente os discursos de Perrault e Carter está no modo de descrever. Descrições que são abreviadas em Perrault, seja com um simples adjetivo, ou com uma construção genérica, como as que se destinam à caracterização da riqueza do Barba-Azul, quando lemos no primeiro parágrafo: “Era uma vez um homem que tinha belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e prata, móveis de madeira lavrada e carruagens douradas”, são sugeridas pela inflexão da subjetividade em Angela Carter, que perscruta um significado sugerido pela riqueza do homem com o qual a mulher se casou, seja em um simples ato de tomar banho, ou no deslumbramento que a magnitude do castelo oferece:

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 (CARTER, 2000, p. 31).

A riqueza evidenciada pelas baixelas de ouro e prata, no texto de Perrault, agora estão com as torneiras imitativas de golfinhos de ouro, com olhos de turquesa. Um peixe dourado, assim como a mulher do Barba-Azul, torna-se um elemento pragmático dentro da imensa e tediosa riqueza, como se, em um sentimento crescente, fosse indefectível não confrontá-la:

Ao apertar o interruptor, a biblioteca ficou brilhantemente iluminada. Corri como louco 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 (CARTER, 2000, p. 32).

A participação das personagens e sua percepção do espaço-tempo cadencia cada uma das narrativas. Quando trouxemos a versão de Perrault, descrevemos, *pari-passu*, conforme Propp, a lógica argumentativa do discurso. A (α) *situação inicial*, no hipotexto, apresenta o Barba-Azul, suas características e riqueza, bem como introduz a vizinha e suas duas filhas. Em Carter, a situação inicial é descrita pela narradora memorialista, que, após o casamento, juntamente com seu marido, viaja de trem, de Paris à Bretanha, onde viverá (nominamos: *A viagem de trem*, p. 03-11). No segundo segmento, em Perrault, (θ) *A vítima se deixa enganar*, a filha mais nova acaba por achar que o que se dizia contra aquele homem era injusto. Em Carter, toda a descrição do segundo capítulo, entre as páginas 11 e 21, o que chamamos de *A chegada*, está colocada em complemento ao primeiro. Aqui aparece toda a opulência da vida do marido, as ocorrências do rápido noivado, o suposto paraíso ofertado pelo casamento, ocorrências que estão se alinhando para o engano da protagonista. Tanto em um, como em outro, o (ω) *Casamento*, como diremos à frente, seguem sem maiores descrições. Em Carter, contudo, em uma inversão com o hipotexto, o casamento já ocorreu antes mesmo do início do discurso, enquanto em Perrault aparece como terceira função. Os textos são muito diversos, sem dúvida, a carga literária do conto de Carter é muito mais descritiva, e, em sua extensão, colima argumentativamente toda a motivação que atravessa o texto. Assim, o aspecto sensorial da mulher é explorado, bem como as cenas de desejo e até mesmo sua iniciação sexual. A (γ^1) *Proibição*, quarta função em Perrault, que se segue ao anúncio da ausência do marido estão, mais ou menos, equiparadas posicionalmente em ambos os discursos, quando a chave misteriosa é entregue às mulheres (nominamos: Capítulo 03, *A chave misteriosa*, p. 21-29). O mesmo ocorre com a quinta função, a (\uparrow) *Partida* do marido. Em Perrault, como lemos, amigas e vizinhas desfilam pelo castelo, aproveitando tudo, enquanto não escapa à mulher o único ânimo de dirigir-se ao quarto proibido. No hipertexto de Carter, a partida do marido inaugura uma rotina antes não imaginada pela protagonista: dedilhar o piano, ler, conhecer o castelo, coisas que realiza solitariamente, não são capazes de abrir-lhe um lar à visão, para uma vida plena. Decidida, a lógica parece garantir-lhe a entrada para a câmara proibida (nominamos: Capítulo 04, *A rotina desafiante*, p. 29-37). Também a entrada para o quarto proibido está em par nos textos, a sexta função em Perrault, (γ^1) *Proibição violada*, revela,

além da entrada para a câmara proibida, todo o macabro segredo que se encontra ali encerrado, mulheres mortas e máquinas de torturas, acumulando, no mesmo capítulo de Carter (Capítulo 05, *No quarto proibido*, p. 38-41), a função que em Propp é descrita como (ζ²). **O herói recebe informações sobre o vilão.** O capítulo final de Carter, contudo, o mais extenso do conto, páginas 41 a 60, ao qual demos o título de *O confronto fatídico*, descreve tudo o que decorre daquela transgressão/descoberta. As funções de Propp estão em fusão nessa narrativa. Primeiramente, (θ²) **O herói cai vítima de uma força mágica**, descobrindo-se detentora de uma chave que denuncia sua violação. Segue-se, como em Perrault, o retorno inesperado do marido, verificando-se o (A¹³) **Dano** e a consequente justificativa para a morte. Bem como o (D¹). **Pedido de clemência, acumulado com outros pedidos** e o decorrente (C) **Consentimento para ação contrária.** A narrativa se adensa nessa cena que evolui para o drama final, entremeado pelo (B¹). **Pedido de ajuda**, em Carter realizado ao afinador de pianos até que se descortine uma esperança, já que (F) **O auxiliar mágico é encontrado**, no momento em que a mãe da protagonista é avistada, em rápida velocidade, encimando um velho *Dobbin*, em direção ao castelo. A (I¹). **Vitória sobre o vilão em batalha direta** coroa o final do capítulo e do livro, quando a mãe dispara seu revólver contra o Barba-Azul prestes a decapitar a mulher em um procedimento ritualístico. Tanto em um, como em outro conto, as linhas finais aludem ao famoso *E foram felizes para sempre*, capitulando a (W⁰). **Recompensa monetária** capaz de enredar uma nova forma de vida.

As mudanças argumentativas, portanto, favorecem diferentemente a cada uma destas narrativas. As funções estabelecem os pontos de aproximação e distanciamento entre os textos. Mas é na distancia, na *diferença*, conforme leciona Hutcheon, que deve se concentrar nossa leitura; sobretudo, quando priorizada sua instância pragmática, como realizamos em 3.1, 3.2, 3.3, e agora faremos em 3.5 e 3.6.

3.5. UMA OPOSIÇÃO FUNDAMENTAL: WAGNER ENCONTRA DEBUSSY.

Existe uma alegoria lembrada por Compagnon (*O demônio da teoria*, 1998), que conta a desventura de um oficial do bombeiro que, tendo sido designado pela primeira vez para a segurança de uma peça de teatro, sem entender o que significa a representação contida na arte, ao se deparar com o fato de que o vilão, na peça, atiraria contra o mocinho, saca de sua arma e, fundindo arte e realidade, atira contra o ator, matando-o. O caso, apesar de extremo, é muito

representativo, já que expõe a oposição fundamental sobre a qual se debruça a teoria literária: arte e realidade. Ésquilo, Sófocles e Eurípides são os três grandes poetas dramáticos da Grécia Antiga, mas é na produção de Sófocles e na de Homero que, na sua famosa *Poética*, Aristóteles encontra o modelo perfeito de *representação* da realidade (ou do *mundo*, como recentemente prefere *Compagnon*, 1998). Vale, portanto, não ignorar totalmente, mas, ao menos por hora, deixar de lado a discussão (talvez metafísica, talvez propedêutica) que se forma pelas pontes que ligam o famoso capítulo X, de *A república* – quando Sócrates denuncia a Glauco, as *afrontas* cometidas por Homero à realidade, imitando-a arditamente em sua poesia épica – e a produção teórica que se avoluma durante o século passado, com ampla sedimentação na *narratologia francesa*, e aqui podemos destacar Roland Barthes como um de seus principais representantes, que, lido em linhas gerais, admite considerar a *representação* como *repressiva*, enxergando no texto uma realidade apartada daquela realmente conhecida.

De lado o excesso de apego e dedicação exacerbada à teoria, em uma espécie de supraconsciência da própria coisa, o mundo dos livros, ao invés de obliterar o mundo da realidade, contrariamente, o explica. Estamos, assim, inevitavelmente derramados na Metáfora da Maquete, insinuada pelo argentino, Ricardo Piglia, na abertura de *O último leitor*. Na contramão do bombeiro desavisado, neste caso a realidade passa a ser reconsiderada como referencial, e a narrativa não é mais vista exclusivamente como um elemento literário. Resumidamente, um homem que replica a cidade de Buenos Aires, com o tempo, passa a alterar a cidade ao seu bel prazer, distanciando arte e objeto da representação.

O modernismo, como movimento, encontra sua base nas primeiras décadas do século XX, marcada pelo advento do Marxismo (com o materialismo histórico-dialético de Marx e Engels), da Psicanálise (criada por Freud, que instaura a noção de subjetividade, pelo id, ego e superego), do Sistema de Linguagem (a partir de Saussure, a linguagem como um sistema lógico e estruturado) e, ainda, um pouco mais tarde, pela afirmação do Feminismo, através de vários movimentos que renovaram conceitos de ordem cultural, social e artística. As novelas psicológicas de James Joyce, Virginia Woolf – e pensamos aqui, sobretudo, em *Rumo ao farol* – e D.H. Lawrence, são exemplos que guardam par com estas inovações construídas no campo científico e do pensamento filosófico. Seus textos e novelas têm, então, como desafio, expressar os lineamentos da mente humana, resultando também em uma reelaboração estrutural da

narrativa, sobretudo a partir do monólogo interior, como vimos exemplarmente em Woolf, ou em Joyce, que em *Ulysses* leva ao ápice a técnica do *fluxo contínuo de consciência*.

Diégesis, conforme Platão, é a narrativa. Daí o uso recorrente de diegese, por Genette. Também seus derivados: narrador autodiegético, narrador heterodiegético e narrador homodiegético, por exemplo. A *Mimèsis*, para o discípulo de Sócrates, é o que imita o aparente, afastando a verdade (ou seja, a *mimèsis* vem carregada por um conceito depreciativo). Já a *Mimèsis*, para Aristóteles, é a própria representação de ações humanas pela linguagem. Pelo modo direto (representação da história) e pelo modo indireto (exposição da história). O *Muthus* é a história. Se buscarmos uma oposição primordial para aplicar à literatura, a fim de que se encontre uma relação estrutural reveladora, encontraríamos como resposta, de forma unânime, a *realidade* como imediato relacional. Do já citado e famoso capítulo X, de *A república*, quando Sócrates explica a Glauco como Homero agride a realidade, imitando-a arditosamente em seus textos, assim como na visão de consagrado manual teórico e índice classificatório que encontramos na *Poética* de Aristóteles (a partir de onde se reivindica a propagação da ideia de arte e literatura como imitação da natureza), quando, quase tão imediatamente repudiada, a *mimese* foi alçada a produto resultante do intelecto criativo, até nossos dias, em que o paradigma relacional foi restaurado sob o epíteto *mundo*, como no estudo de Compagnon, *O demônio da teoria* (1998), não se soluciona de outra maneira: a realidade, ou o mundo, funciona como propulsor teórico oponível para o entendimento da literatura.

Nada obstante, a diatribe do grande pensador nos pareça bater, em verdade, mais diretamente contra sobre o reconhecimento da sabedoria e prestígio atribuídos a homens como Homero, Sócrates, ainda detido em uma visão combativa que recomendava a generalidade, acertava mais ao relacionar arte e realidade, instaurando uma espécie de maniqueísmo explicativo (depois platonizado nos planos do ideal e do real), que a redução que hoje se faz literatura x realidade/mundo, e não arte x realidade/mundo. A arte opõe-se à realidade, diz Sócrates. Opõe-se, sim, o pintor e o poeta ao homem, enganando-o. Talvez Sócrates não estivesse entrincheirado, decorando hinos revolucionários, ou mesmo já engajado no discurso que carrou a sociologia marxista, como não deixa mentir o livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman, vendo na arte uma potente e valiosa forma de domínio do povo, pela burguesia, ou de forma tão frontal como enxerga Barthes, chamando a *representação* de *repressiva*, mas o raciocínio, vale à aproximação, é o que admite tão nobre gênio desabonar a inventividade

humana: pela simulação. Não é essa a preocupação socrática, transposta por Platão, no famoso Livro X, da República?

Desse modo, o autor de tragédias, se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores. [...] Aí está! No meu modo de ver, o que se deve pensar de tudo isto é o seguinte: quando um indivíduo vem nos dizer que encontrou um homem conhecedor de todos os ofícios, que sabe tudo o que cada um sabe do seu ramo, e com mais exatidão do que qualquer outro, devemos assegurá-lo de que é um ingênuo e que, ao que parece, deparou com um charlatão e um imitador, que o iludiu a ponto de lhe parecer onisciente, porque ele mesmo não era capaz de distinguir a ciência, a ignorância e a imitação (PLATÃO, 1999, p. 324-325).

Todo texto teórico pós-moderno, advogamos, é um exercício de maiêutica. Senão, uma imitação da realidade. Perdeu-se e restaurou-se. Sim, perdeu-se e restaurou-se, como moderniza Compagnon, o referencial da literatura pela realidade, pelo mundo. Não bastou a oposição. Esqueçamos a negativa de que não há mais conteúdo nem fundo. Prossegue a ressalva: todo texto teórico está à disposição de nos arremessar à experimentação do dissabor indefectível que compõe a maiêutica socrática. *De que fala a literatura*, então? Dela mesma? Não, mas também. Se até pouco tempo, as tendências teóricas, como salienta o autor de *O demônio da teoria*, nos permitia não lermos mais em busca do reconhecimento da realidade, mas sim pelas referências que a literatura fazia a ela mesma, o panorama mudou. O mundo dos livros não oblitera mais o mundo da realidade, e estamos libertos da Biblioteca de Babel, mas inevitavelmente derramados na metáfora instigada por Piglia (2000).

Para Barthes, tudo o que está codificado como narrativa não pode ser outra coisa, senão a representação do referencial. Aplica-se a diretiva à ficção como a conhecemos, e até mesmo o que está nos rudimentos da tradição oral. *O mito é uma fala*, escreveu em *Mitologias* (1954). Assim, a capacidade de dizer do homem, de escrever, enfim, de se comunicar, não pode ser outra coisa senão representação. Do quê? Em partes, a resposta resolve-se pela intenção de uso, de como o autor conforta o que diz ou escreve à forma em que está pensando. “[...] Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria” (COMPAGNON, 2010, p. 94).

O dizer, portanto, como forma, contamina o que foi dito, e é capaz de transmigrar o objeto de uma coisa à outra. *Adaptada a um certo consumo*, explica o autor, e depois: *investida de complacências literárias*. Essa convergência de elementos, portanto, a que se dirá ser desse ou daquele tipo, é que fixará a forma. E quantas possíveis forem as elocuições, tanto quanto possíveis serão as formas. O discurso de Barthes, sem dúvida, põe a narratologia francesa, de certa forma, em comum com as preocupações socráticas, apenas abandonando o primeiro plano de idealização. Para Barthes a árvore é uma árvore, e disse que não restam dúvidas. Essa árvore de Barthes, na teoria platônica, seria uma derivação de uma árvore ideal, seria, portanto, uma árvore real. Sócrates recriminava o poeta, chamando-o subversivo, porque imitava em terceiro grau (representando, era um imitador de uma aparência). Barthes prefere a condição repressiva da *imitação*, e agora a representação não é da árvore real, mas do referencial que ela obedece. A narrativa, definitivamente, servirá ao literário e ao que está fora dele. Comparando o pensador Grego e Barthes, chegamos à síntese:

SÓCRATES: Árvore ideal/plano das ideias – árvore real/mundo das aparências – árvore representação/imitação de uma aparência (três graus afastados da natureza).

BARTHES: Árvore (objeto) real que comanda uma referência – *imitação*, pela narrativa, do referencial, literário e não literário.

A discussão, admitamos é muito mais propedêutica do que parece. Olhando de fora, enquadra-se na problemática que alcança o *ser* (natural) e o *dever-ser* (não natural). E se, como bem observa Compagnon, existe uma trilha que começa em Platão e vai desembocar em Barthes, uma trilha riscada por Aristóteles pode encontrar Auerbach, e porque não, já agora celebrizado, o próprio Compagnon: que advoga a representação do mundo, assumindo de vez uma viagem pela segunda trilha. Com Compagnon, portanto, não só nós voltamos ao ponto inicial de nossa análise. Como afirma o próprio autor, “[...] a reinterpretação de Aristóteles era indispensável para promover uma poética antirreferencial que pudesse apoiar-se na dele” (2010, p. 112). Ou seja, o entendimento de literatura, pelo que seja ou não, firma-se, por oposição, na realidade como paradigma. Superficialmente, eis a contestação de algo que *é*, e não o que *deveria ser*. Conforme Compagnon (2010, p. 117):

Ora, a teoria literária reivindica a herança aristotélica e, entretanto, exclui essa questão fundamental desde Aristóteles. Isso deve ser o resultado de uma mudança no sentido do termo *mimèsis*, cujo critério é, em Aristóteles, a verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), enquanto no poéticos modernos, ela se tornou a verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião).

A realidade, portanto, não pode se perder como referencial. A *Poética* faz-se essencialmente revisitada. A literatura fala do mundo, representa-o. É disso que ela nos diz. É disso tudo que ela trata, e não é apenas um exercício da linguagem (que seria o equivalente do aprofundamento pretendido pelos teóricos que dizem o contrário). Mas, de que mudanças interpretativas ou do sentido de *mimèsis* nos fala Compagnon? A ideia de que não lemos mais em busca do reconhecimento da realidade, mas sim pelas referências que a literatura faz a ela mesma sucumbiu. Diante disso, questões tabus, como a da representação, foram restauradas. Daí o estudo da relação entre literatura x mundo, exercitado pelo autor, e que sem qualquer especulação acompanha cada referência oponível no texto contemporâneo.

Há uma oposição fundamental em *O quarto do Barba-Azul*, e nos guiará para a parte final de nosso trabalho. Wagner (1813-1883) e Debussy (1862-1918) olham-se sem se ver dentro do conto de Angela Carter; formam uma oposição que se constrói e desconstrói continuamente; são extremos que, por não se tocarem tensionalmente, permitem uma dobra representativa que se encontra metaforizada pelo homem forte, visceral, sisudo, ordenativo e controlador, de um Barba-Azul que, ao tempo em que irriga o amor alucinado, paradoxalmente o mantém sobre as rédeas conviccionais do domínio e do assenhramento. A estética romântica exercitada por Wagner cobra o exagero, mas se racionaliza culturalmente, dentro do nacionalismo; explode emocionalmente, seu *tour de force* sufoca o ouvinte, mas guarda em seu âmago o merecimento como êxito do melhor exercício formal, que autoritariza o belo e o natural. Wagner trabalhava a partir do *leitmotiv*, numa meta criativa que combinava poesia, música, canção, pintura, elementos que engendram o drama musical e dão novo significado a ideia de obra de arte totalizante (*Gesamtkunstwerk*) (ZAHAR, 2008), rompendo com qualquer condição epigônica que pudesse ser estabelecida com seus antepassados. Sua fama o coloca como um autor controlador e perfeccionista; sua pujança incapacitava delegações e o colocava no centro de todo o trabalho, de forma que ele mesmo escrevia tanto a música como o texto de sua ópera, supervisionava as montagens e o espetáculo como seu próprio diretor e regente, cobrava, por direito e merecimento,

o reconhecimento de sua superioridade, a ponto de *obrigar* seu patrono, Ludwig II da Baviera, à construção da Ópera de Bayreuth, palco ideal de suas obras. Um homem que alinhava sua obra e a mantém em torvelinho, sem permitir uma emancipação. Essa força que está em Wagner, tendo como resultado uma música monumental, figurativiza a violência contida no Barba-Azul de Carter, lastreando seu artifício de conquista: “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” (CARTER, 2000, p. 09). Sua esposa é por direito sua própria obra de arte, a quem conquistou justamente e que deve amá-lo, intensa, racional e irracionalmente, desde que enxergue os limites de sua atuação, sendo-lhe amplamente fiel, porque não pode ser autônoma ou falar por si só; sem seu senhor contextualizante, é frágil, ingênua e até mesmo dispensável. Nesse sentido, a Câmara Sangrenta de Carter confunde-se com a própria posse sobre o corpo da esposa, especificamente, talvez, sobre seu sexo, sendo o Barba-Azul o único que pode ter a chave para ele, acesso para a sua sexualidade. Essa analogia pode ser ainda mais ampliada, e chegamos a uma tese que radicaliza a intenção de Carter. A câmara sangrenta é uma metáfora para o próprio órgão sexual feminino, que pertence ao marido por direito civil e religioso, histórico e cultural, não podendo a mulher lidar ou exercitar seus próprios desejos, senão em detrimento da servidão e da subserviência. Entrar para o quarto sangrento é devassar a reputação do homem, é a chave para a traição feminina, e não para a sua curiosidade, leitura que vai sendo gradativamente substituída por aquela. Em um e no outro caso, estaria justificada a escolha do nome para o conto de Carter, *The Bloody Chamber*, em substituição ao proposto por Perrault, Barba-Azul. Metaforicamente ou não, o Barba-Azul de Carter exerce seu domínio moral e fisicamente; tem o arcabouço sociocultural que reconhece e salvaguarda seus direitos de marido, e um castelo que tem na vastidão e na riqueza o envenenamento da clausura. Dentro desse espaço em que é reinante, a mulher exerce um papel ingenuamente coadjuvante, como uma presa que descobre tardiamente que corre em direção à armadilha, reconhecendo seu lugar já no tardio instante em que coloca os pés para dentro do casamento, para o mundo em que “[...] qualquer esposa trazida para este castelo já deveria vir vestida de luto, deveria trazer um padre e um caixão [...]” (CARTER, 2000, p. 45). Encarcerada emocional e fisicamente, ela recebe ordens, cultural e historicamente lícitas e admissíveis, mas que confrontam sua natureza. A mulher de Carter, na visão do marido

wagneriano, na dobra representativa identificada, é Debussy, que desafia o excesso social empurrado por uma natureza inquieta:

Mar; areia; um céu que se desvanece no mar – paisagem com toda a harmonia deliquesciente 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 (CARTER, 2000, p. 13).

Claude Debussy (1862-1918) foi impressionista por excelência, e praticamente viveu a transição entre o romantismo e o modernismo, como uma espécie de inovador radical na França do fim do século XIX. É um homem limítrofe, não por acaso, herói de nossa protagonista. Debussy, impressionista e introspectivo, esparramando transições infinitesimais para situar o ouvinte entre os limites do pianíssimo e do silêncio, preceitua o antidinâmico: na arte, a ausência de grandes saltos, e, justamente dissolve regras e convenções tradicionais realocando harmonia, ritmo, forma, textura e timbre (BURROWS, 2008). Se pensarmos como suas frases musicais estão calcadas na simplicidade e na repetição: dois elementos caracterizadores de seu trabalho, e na ausência do desenvolvimento, comum em sua música, temos por metaforizado o caráter precoce de nossa pianista, personagem de Carter que concebe, tal como a música de Debussy, um romance que se cristaliza gradativamente. Os fatos de sua vida, apesar de rudimentares, primários e emocionais, são soberanamente autênticos dentro de si, inadvertidamente transgressores na visão do marido, e as expectativas que nascem todos os dias em seu corpo e espírito juvenil são aplacados momentaneamente pela disciplinada aluna de conservatório, pela filha e esposa exemplar, uma sublimação que pretende o potencial musical para se alentar, contendo a lascividade que conhecemos através de suas lembranças, encontrando em Debussy uma espécie de *locus* de auto-representação. A ouvida de um *tristesse* assegura a ela o fugidio, aquilo de que se tem consciência de que não se realizará. As ilusões de uma sociedade burguesa, uma nova casa, o novo mundo, o casamento, são apenas expectativas que vão se calando no instante em que nascem: o que se experimenta é um eco do que poderia ter sido. É essa noção de casamento que está no íntimo de nossa protagonista (uma neófita que experimenta no casamento uma representação de morte), que sabe ser tomada socialmente como ingênua e até mesmo transgressiva.

A suspensão de suas ações, projetando uma necessidade de submissão social que respira ao derredor, liga-se à própria suspensão na percepção da temporalidade musical sugerida pela música de Debussy; assim, as expectativas existem, mas ainda são meros vislumbres de uma vida que se possa cristalizar, no limiar de um horizonte periclitante, que se materializa na execução perfeita de arabescos, suítes ou prelúdios. Debussy opôs-se explicitamente à obra de Wagner, vendo nela o exagero da forma, o que ele chama de formidável potência é a mesma problemática estética que desconvida também a Nietzsche em cultivar o alemão. O próprio Debussy (2006, p. 21), escreveu:

Não o compreendeis. Com a sua formidável potência, e apesar dela, Wagner levou a música por caminhos estéreis e perniciosos. [...] Quem conhece o segredo da composição musical? O barulho do mar, a curva do horizonte, o vento entre as folhas, o canto de um pássaro, tudo isto deixa em nós muitas impressões. E de repente, sem dar por isso, uma destas lembranças invade-nos e estende-se em uma linguagem musical que traz em si mesma a harmonia. Qualquer que seja o esforço que façamos, nunca encontraremos nada mais justo e sincero. Só se alguém, destinado à música, alcança as suas mais belas descobertas... Eu abomino a doutrina e as suas experimentações. Por isso quero escrever o meu sonho musical fora de mim mesmo, e quero cantar a minha paisagem interior com a candura de uma criança. Não há dúvida de que esta gramática inocente encontrará obstáculos, e não será do agrado de muitos partidários do artifício e da mentira.

Angela Carter parece ter lido estas linhas exatas ditas por Debussy acerca da obra de Wagner, uma clemência da libertação em diatribe a toda doutrina aprisionadora. O embate, que ultrapassa o campo estético, é nele que se torna operacional, não é preciso que um ouvinte pense musicalmente, basta que sinta para que possa ouvir, é uma ideia em Debussy. Com essa estratégia, Carter opõe Debussy e Wagner estruturalmente. O dinamismo de Wagner, que está explícito no assombroso comportamento do marido, dotado de *formidável potência*, viril e bem sucedido, cujo ápice se realiza pela fatalidade que certamente imporá à esposa, é atravessado pelo argumento debussyano do isomorfismo, da sinceridade, de introspecção feminina que pretende burlar a doutrina para se devassar a natureza daquele, pela sua própria, acobertada apenas pelas convenções sociais, e jamais pela falha de caráter em si, que agiganta o estéril e o pernicioso no Barba-Azul. Como Debussy, nossa protagonista representa a mulher que deseja escrever/construir sua narrativa de vida, seu sonho fora de si mesma, cantar a sua própria paisagem interior, como se liberta de um aprisionamento ou forma.

Vemos que Debussy oferece uma experiência que pretende o contrapeso ao hiperbólico e o egocentrismo de Wagner. Na protagonista de Carter, é o grito abstruso e virginal. O imagético se associa nesse diapasão, e nossa pianista se vê imbricada nas cenas lúgubres e de solidão que a música de Debussy sugere. A descrição, no texto de Carter, novamente aparece como bloco sensitivo, promovendo, pelo espaço, o reverberar dos ânimos da pianista. Nesse sentido, o debussiano condiciona sua visão do mundo. Isso parece nítido no trecho destacado em Carter (2000, p. 13-14):

E ah! O castelo dele! A solidão fantasmagórica do local; os torreões de azul enevoados, 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, empoeirada na rocha, espera sem fim o amante que a afogou muito longe dali, há muito tempo. Que lugar solitário, triste este, gerado pelo mar!

Notamos uma descrição que não apenas promove a solidão, como expande a angústia da sua ocorrência. As sensações que a esposa experimenta apontam para o marasmo que logo a engendrará, em uma repetição de paisagens que contempla o musical dentro de si, como em um ciclo atávico de cenas postostas. A música assume aspecto fundamental aqui. Recém-saída de casa, o único ducado vistoso de nossa protagonista, nos seus dezessete anos de idade, é a precisão técnica no piano. Após o descobrimento do quarto sangrento, ela é tomada por imenso pavor, e de todas as saídas em que pode pensar, a música materializa-se como a única coisa que de fato lhe seja imanente, em clara oposição entre a emoção e a materialidade; sua identidade está arrastada pela concertista que pretendia ser, da mulher que tem desejos e convicções, que sabe que terá de trabalhar arduamente para se impor, para romper as mais variadas barreiras canonizadas culturalmente; a forma, em Wagner. Vejamos o trecho do livro em que a narradora relembra sua profusão de pensamentos assim que descobre a câmara sangrenta:

Qualquer pessoa pode comprar um bilhete numa estação de trens. No entanto, eu continuava sentindo mal-estar. Abria 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. (CARTER, 2000, p. 43).

Enfim, o Barba-Azul de Carter, sinteticamente, é o wagneriano que olha com a certeza satisfeita de que tem sobre seu controle toda e qualquer atividade que decorra da natureza ousada que compõe o feminismo debussyano de sua esposa; mesmo a introspecção daquela, que dedilha partituras de Debussy ao piano, é de seu conhecimento. A linha tênue, emocional, que perpassa a obra intimista para jamais ser encontrada, é o amor eterno que, tal como em *Tristão e Isolda*, obra eleita pelo Barba-Azul, textualmente citada por Carter, só pode ser consumado pela morte, em uma incrível conjugação de intensidade e romantismo. O principal índice irônico entre os textos transparece desta oposição. A forma dos contos de fadas *versus* a realidade da mulher nas décadas de 60 e 70. Nesse sentido, Wagner é o Barba-Azul, mas também é Perrault; Debussy é nossa protagonista, mas também é Carter. Tal como o feminismo que impulsiona a obra de Carter, a obra de Debussy rompe inovadoramente, cria seu próprio curso dentro da história, assume sua condição. Minando a forma wagneriana, a jovem debussyana é autoral e subjetiva, impressionista e emocional, avalizando o natural dentro de nossa protagonista, que deve viver sem os exageros românticos, senão quando possa ser conveniente, em par com outros atores, nesse grande palco musical em que todos vivemos.

3.6. A TRANSVALORIZAÇÃO TEMÁTICA

“Num único ser humano existem muitos outros seres, todos com seus próprios valores, motivos e projetos” (p. 32), escreve Clarissa Pinkola Estés, no capítulo reservado ao Barba-Azul, em seu famoso livro *Mulheres que correm com os lobos* (1992). Em literatura, os heterônimos de Fernando Pessoa, clareados pela crítica que se debruça sobre sua produção epistolar, nos dá uma boa noção dessa multiplicidade de seres que somam o *único*. Em uma teoria mais radical, estaríamos diante do que se costuma designar como *transtorno dissociativo de identidade*. Sem recorrer à análise sumariamente científica, no nosso dia-a-dia, a melhor sugestão é a de que esse múltiplo seja preterido em detrimento do ser identitário, mantendo-se a fragmentação em uma espécie de índice formativo que em psicanálise pode ser mais ou menos clarificado pelo embate

constante entre o *id* (instância que se liga mais ao inconsciente) e o *superego* (instância crítico-observadora), em que o principal mecanismo de defesa do *ego* (instância que lida com a realidade compartilhada), o recalque, impeça que representações inconscientes afluam. O instinto e o desejo femininos estão na base do conto de Angela Carter, não temos dúvida. Lemos as suas descrições lascivas, manifestações de desejo pelos quais a mulher se reconhece ativa dentro da relação sexual. A mulher de Carter, debussyana, não aceita dobrar-se às convenções culturais e históricas de submissão e dominação pelo homem. Vimos que nem mesmo a atuação formal, escandalizadora de emoções, em um acento contranatural e wagneriano, não pode impedir toda a nuance selvática do comportamento feminino, historicamente reprimido, inclusive por narrativas fadísticas de antanho e de produções, ficcionais ou não, que colimaram o aspecto contra *naturam*, criando uma espécie de embate interno que todos desenvolvemos. Analogicamente, o Barba-Azul é uma espécie de predador natural que aplaca a natureza feminina. Segundo Estés, esse predador “[...] irrompe no meio dos planos da alma mais significativos e profundos. Ele isola a mulher da sua natureza intuitiva. Quando termina seu trabalho destrutivo, ele deixa a mulher com os sentimentos entorpecidos, sentindo-se frágil para seguir adiante na vida” (ESTÉS, 1994, p. 36). Na interpretação da autora, a relação direta com sua natureza é o caminho lógico para a individuação da mulher que, ao entrar para dentro de si mesma (nas trevas), não pode desconhecer o perigo de suas escolhas, sendo capturada e morta. Vemos que Estés prefere uma leitura auto-realizadora do Barba-Azul, quando olha para o conto de Perrault; agir, que pode ser o mesmo que pecar, pode estar na mira dela mesma, por uma construção que se opõe à sua natureza mais pura. Nesse sentido, o Barba-Azul é uma espécie de carcereiro que vive à espreita, o predador inato pronto para atacar, e que deve ser enfrentado pelas mulheres através de atributos que lhes sejam particulares: pelo *insight*, pela intuição, pela resistência e a tenacidade do amor, resumidamente. Aqui, a leitura dessa repreensão se liga à culpa cristã, como castigo ao desrespeito, e que pode ser lido internamente, como Estés, ou na forma tradicional, pela punição exercitada pelo Barba-Azul, em Perrault. O Barba-Azul, nesse sentido, encontra parceria em outros contos, sobretudo russos e escandinavos, e tem nos contos, *O senhor Raposo* e em *O pássaro de Fitcher*, dos irmãos Grimm, uma afinidade inequívoca, relacionando a ação transgressiva da mulher ao direito de punição mortal pelo marido. É a história do marido ou do noivo animal. É a partir dessa linha de condução que Perrault desenvolve seu conto. “Em certas partes do mundo, em épocas passadas, uma única forma de logro pela mulher era passível de

punição com a morte infligida pelo marido: a infidelidade sexual” (2007, p. 402) assinala Bruno Bettelheim, no capítulo dedicado à análise do *ciclo de contos de fadas do noivo animal*, em seu livro *A psicanálise dos contos de fadas*. Não é essa experiência que está na base do conto de Carter, que desconstrói o fabular para veicular uma leitura verossímil, com aspectos fragmentários do mágico. Mas, em ambos os contos, temos de reconhecer a jovialidade das mulheres: a irmã mais nova, em Perrault; a filha única, de dezessete anos, em Carter, que é convencida do paraíso que poderia ser seu casamento: “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 [...]” (CARTER, 2000, p. 11), ou: “Juro que não era vaidosa antes de conhecê-lo. [...] Oh! Que maravilha! – toda essa força de ferro e vapor [o trem] tinha parado apenas para atender à conveniência dele. O homem mais rico da França” (idem, p. 13). Sua inexperiência e ingenuidade, de fato, acarretam às neófitas uma atuação violenta desse predador natural, que as tornará, acaso vencido, mais fortes e resilientes, como acontecem em ambos os contos, cuja metaforização se resolve pela riqueza que as meninas recebem como herança, além da experiência ultrapassada do casamento frustrado, o que aparece mais claramente nas linhas finais do conto de Carter (2000, p. 48-49):

Não acreditei numa palavra do que me disse. Sabia que eu tinha agido precisamente de acordo com seus 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 de meus novos conhecimentos. O segredo da caída 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.

Oscar Wilde, em uma de suas *boutades*, diz que se resistimos a uma tentação, possivelmente é porque ela não tenha se mostrado suficientemente tentadora, a ponto de nos pôr à prova. Em retrospectiva, o arcabouço mítico, folclórico, popular, cultural e artístico, faz dessa experiência temática, da tentação, da curiosidade, capaz de multiplicar narrativas. A curiosidade que matou o gato é a mesma que surpreende Orfeu ao se voltar para olhar Eurídice,

desobedecendo Hades. A tentação, a curiosidade, não poupa homens ou mulheres. De fato, todos nós já passamos algum dia por essa experiência, mas é inegável que a mulher é colocada muito mais à prova, sobretudo, do ponto de vista sexual, cuja iniciação já é marcada por uma espécie de violação, diante do tabu ainda muito presente acerca da virgindade, sendo pontual no conto de Carter como ritual de passagem. A autora, além de toda carga e mestria literária, pretende uma forma de evitar cada vez mais a ocorrência desse deslize feminino, a mulher deve ser educada sexualmente como alguém que sente desejos e irá realizá-los com as consequências que os envolve, enfrentando estes tabus. A busca por uma vida plena, aliada a sonhos construídos pelo ego, faz das mulheres alvo de tantos barbas-azuis e outros predadores. Quando a pianista revela à mãe que não sabe se ama seu futuro esposo, mas que sabe que quer se casar com ele, aceita entregar-se a uma situação amplamente desconhecida, que sabe ser culturalmente reiterada por outras mulheres, sua mãe, avó, tias, amigas, etc. Mas nela há uma ponta de inquietação, uma certeza de que seus instintos lhe dizem o contrário, e acaba se submetendo a uma condição subserviente. Diferentemente do que ocorre em Perrault, no conto de Carter vemos certa oposição da mãe ao casamento: “[...] minha mãe tivera certa relutância ao ver a filha cortejada por homem que enjuvara fazia tão pouco tempo” (CARTER, 2000, p. 08), exatamente porque suas experiências permitiam um equilíbrio emocional; ainda jovem, a mãe havia “[...] dominado um grupo de piratas chineses, cuidado de uma aldeia durante certa epidemia, matado, ela própria um tigre que estava devorando um homem [...]” (idem, p. 04). A experiência da mãe, que além de tudo perde o marido na guerra, é exacerbada por Carter justamente para que essa oposição só possa ser estabelecida já muito tarde na vida, o que inequivocamente ela mesma sabe. Mas como, e com qual direito, impedir a filha de viver? Casar-se e desfrutar de uma instituição que recebe todos os dias o aval religioso, social e cultural, parece ser anuir minimamente.

É a experiência da mãe, de fato, acionada por essa defesa primitiva, quase selvagem, que a mulher deve observar: “Só posso abençoar a – como é que 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’” (CARTER, 2000, p. 59). A mãe descobre a verdadeira índole do marido da filha, não porque absorvera um procedimento mágico durante a vida, mas justamente por conhecer a essência dos homens, tendo constantemente sob seus olhos seus maneirismos e forma de ação. No conto de Perrault, a mãe, como mulher iniciada, haveria de advertir a filha, o que não ocorre, convertendo-se em um dos

mais altos gritos de Carter contra a tradição. Filha e mãe tem uma relação claramente fusional em Carter, e a mãe não só adverte a filha, como a salva da morte, atirando contra o Barba-Azul. Já que trouxemos a mãe à baila, é muito importante introduzir uma das figuras mais clarificantes do conto de Carter, o afinador de pianos. É uma figura que assume o tempestivo do romance, e nos dá a certeza de que Carter não se arroja com o feminismo extremado para o qual pretendem empurrá-la. O homem cego, sensível, abandona o olhar escópico, e pode *enxergar* a essência feminina; ideal como o companheiro que deveria ligar-se a ela. O homem cego não pode ver a transgressão, mas não é isso que está avalizado em Carter, o que está em jogo é o diálogo que se estabelece entre a mulher e esse homem sensível, com quem a protagonista passa a viver após o ocaso de seu casamento, pela morte do marido. Talvez Carter só enxergue um equilíbrio ali, entre a mulher iniciada e o homem sensível, em uma extensão rara metaforicamente combinativa: a cegueira, que oblitera o olhar escópico masculino; e pela neuroplasticidade que, em decorrência da visão, permite um superdesenvolvimento da audição, alcançando no conto a essência da menina pianista, *vendo-a* com os ouvidos. “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” (CARTER, 2000, p. 60). Esse é o último parágrafo do conto de Carter. Ali, a marca que resta indelével no semblante da narradora, socialmente marcada, não pode ser apagada, mas poderá ser facilmente ignorada pelo homem que não tenha sua afirmação no exercício do machismo. Já como mulher iniciada, ao final do conto, a protagonista de Carter já não se liga cegamente à ingenuidade que a enredou para um casamento claramente desnivelado. Também o afinador de pianos é um responsivo idealizado para a mulher, justamente porque comunga verdadeiramente de sua arte, mas implica em uma espécie rara entre os homens, simbolizado não pela cegueira, mas pela sensibilidade. Ele conhece a essência do piano, como conhece a própria essência feminina. A longa cena em que ele se coloca atrás da porta, no intuito de ouvi-la às escondidas, é lapidar.

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 acororado 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-me 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 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. (p. 44-45).

O trecho é bastante representativo. Imediatamente o homem responde a ela, fazendo mediar a enorme diferença entre o ideal e o real. Sua psique havia respondido mal à escolha pelo Barba-Azul, e agora isso se descortinava de forma mais evidente. A afinidade que surge entre ela e o afinador de pianos, homem com quem passará o resto de seus dias, colima o intuitivo que antes havia ignorado. Nesse sentido, a moral de Carter transparece. Torna-se ela mesma uma protetora de suas mulheres, sabendo que muitas delas já viveram e ainda vivem literalmente uma relação destruidora; de uma violência, velada ou não, que existe contra todas as meninas e mulheres. Estés escreve:

Uma mulher capturada desse modo acaba percebendo que suas esperanças de uma vida razoável para si mesma e para seus filhos diminuem cada vez mais. É de se esperar que ela abra a porta do quarto onde jaz toda a destruição da sua vida. Embora possa ser o parceiro físico da mulher quem a prejudique e arrase sua vida, o predador inato dentro da sua própria psique concorda com isso. Enquanto a mulher for forçada a acreditar que é indefesa e/ou for treinada para não registrar no consciente o que sabe ser verdade, os impulsos e dons femininos da sua psique continuarão a ser erradicados. Quando uma alma jovem se casa com o predador, ela é capturada ou reprimida durante uma fase da sua vida que deveria ser de desdobramento. Em vez de viver livremente, ela começa a viver falsamente. A promessa enganosa do predador diz que a mulher será rainha de algum modo, quando de fato o que se planeja é seu assassinato. (ESTÉS, 1994, p. 41)

A questão é que o feminismo que se ascende a partir da década de 60, e que pouco a pouco se avoluma, com desdobramentos de várias ordens, recorre à filosofia para problematizar o desejo como uma espécie de escravidão, dentro de uma leitura psicanalítica (que se afasta de Freud), tendo como resultado algumas ordens de contenção: não quer mais uma mulher fácil, manipulável, fragilizada, que se coloque como presa de uma situação, incapaz de resistir a uma simples tentação, que seja movida pela curiosidade. Não apenas as mulheres, mas todos nós idealizamos nossos desejos, uma marca de nossa iniciação, e que é vista como condição adolescente e mesmo reprimida. Contudo, é fato que se atribui uma diferença no comportamento de homens e mulheres. Conforme Estés (1994, p.43): “[...] Pensadores no campo da psicologia, como Freud e Bettelheim, interpretaram episódios semelhantes aos encontrados no conto do Barba-azul como uma punição psicológica pela curiosidade sexual das mulheres [...]”. Segundo a autora, atribui-se à curiosidade feminina uma conotação sempre negativa, contribuindo para uma espécie de *insight* da negação, enquanto nos homens a curiosidade aparece como uma qualidade, algo do tipo investigativo. A porta a ser aberta, portanto, é uma *barreira psíquica* com guardas no seu encaixe, e que pode ser quebrada através de uma postura ativa, como requer Carter. Não ultrapassar a barreira, desconhecendo seu íntimo, deve enredá-la em uma negação constante, no recalque que pouco a pouco minará sua consciência, e dará a ela aquela sensação de perda de energia de que nos fala Moser, no seu *Spätzeit*, emplacando novas doenças sociais. Estés (1994, p.44-5) relembra a tradição do noivo animal, como símbolo que engatilha o Barba-Azul:

O noivo animal é um símbolo amplamente disseminado nos contos de fadas, sendo que o enredo obedece ao seguinte padrão: um desconhecido corteja uma jovem que concorda em casar com ele, mas antes do dia da cerimônia ela vai dar um passeio no bosque, perde-se e, quando escurece, sobe numa árvore para se proteger de predadores. Enquanto espera que a noite transcorra, chega por ali seu prometido com uma pá no ombro. Algo em seu futuro marido deixa transparecer que ele não é realmente um ser humano. Às vezes, pode ser uma deformação no pé, na mão, no braço ou algo em seu cabelo que é decididamente estranho e que o denuncia.

Ele começa a cavar uma cova embaixo da mesma árvore em que ela se encontra, cantarolando e resmungando o tempo todo sobre como vai matar sua última noiva e enterrá-la nessa cova. A moça apavorada fica escondida a noite inteira e, pela manhã, quando o noivo se foi, ela corre para casa, conta a história para o pai e os irmãos, e os homens armam uma emboscada para o noivo animal e o matam.

Esse é um poderoso processo arquetípico na psique das mulheres. A mulher tem uma percepção adequada e, embora ela também a princípio concorde em desposar o predador natural da psique, embora ela também passe um período perdida na psique, ela no final consegue sair pois é capaz de penetrar na verdade

total, é capaz de manter-se consciente da existência dele e de tomar uma atitude para resolver o caso (idem, p. 44-45)

A protagonista de Carter antes de resolver transgredir a ordem do marido, ou sua própria natureza, como se queira interpretar, recebe todo tipo de pista acerca de uma possível índole macabra: “Há notória semelhança entre o ato do amor e o ofício do torturador”, essa era a opinião do poeta favorito do seu marido, ela nos conta (p. 38); “[...] ele às vezes parece um lírio. Sim, lírio. Possuído dessa estranha e sinistra calma vegetal sensível, como um lírio de funeral, de cabeça de naja e pétalas brancas [...]” (p. 07). Aqui, a planta normalmente associada à pureza, à Virgem Maria, à sugada voraz de Hércules no seio de Juno para formar a Via-Láctea, ou, mais largamente, à magia, integra a ideia de procedimento ritualístico, que se estende pelo conto, até o momento em que o Barba-Azul descobre a traição fatal: “[...] senti emanar dele nesse momento um odor de desespero total, fétido e horrível, como se os lírios que o rodeavam tivessem de repente começado a apodrecer [...]” (p. 50), “[...] esses lírios de casa funerária e pesado pólen, o qual nos cobre os dedos como se os tivéssemos metido em açafraão. Os lírios que sempre liguei a ele – brancos. Lírios que nos mancham” (p. 18); Outras pistas são representadas pelas caras joias que herda ou ganha: “[...] uma opala de fogo do tamanho do ovo de pomba incrustado em complicado círculo de ouro escuro e antigo” (p. 07), entre as pedras místicas, a opala liga-se à tradição de famílias prósperas, que se voltam para o exercício do poder, dos negócios, servindo como estímulo à sexualidade, aqui, a forma de dominação velada representada pela carga cultural na Bretanha: “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” (p. 07), e que estabelece o reconhecimento público de sua esposa como propriedade: “[...] mas, quando olhou para o brilho [da opala] em lenta ebulição, o irônico motorista sorriu, como se esta fosse a prova cabal de que eu era a mulher do seu senhor” (p. 13); “O presente de casamento, preso ao pescoço. Uma gargantilha de rubis de uns três centímetros de largura, como um corte extraordinariamente precioso na garganta” (p. 10), que gradativamente tem seu aspecto simbólico reforçado durante a narrativa: “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”. O procedimento dos aristocratas é copiado pela avó do Barba-Azul: “E a avó dele, influenciada por tal ideia, mandara fazer a fita de

rubi; que gesto de luxuoso desafio! A noite da ópera vem-me ainda hoje à lembrança, mesmo agora... o vestido branco; a frágil criança dentro dele; e as ofuscantes joias vermelhas em redor do pescoço, viva como sangue arterial”; “– 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” (p. 12); Uma audiência de *Tristão e Isolda*, na véspera do casamento, que inicialmente se lhe afigura como coincidência, apontando para a metafórica paixão mortal; a admiração do marido pela pornografia é esboroadada no texto de forma inequívoca: “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 [...]” (p. 17), em uma espécie de ensaio decorrente da obra do pintor belga, famoso pela mistura de sexo, morte e satanismo em suas obras, ainda no século XIX, mais adiante no discurso, a protagonista indagará a si mesma: “Ao mostrar-me o Rops, que ele tinha acabado de comprar e muito apreciava, não sugerira ser especialista em tais assuntos?” (p. 19). A perversidade que se supõe estar comprovada pela admiração ao sofrimento feminino liga-se a algumas obras que a protagonista encontra na imensa biblioteca do marquês, entre elas uma edição preciosa de *Là-Bas*, de Huysman, obra na qual o autor francês estiliza a magia negra desenvolvida em rituais da França contemporânea, sobretudo, a Missa Negra, bem como obras de Eliphas Levy, escritor, ocultista e mago cerimonialista francês, mas que não dizem nada à ela: “Eliphas 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” (p. 19). Se já não houvesse pouca argumentação nestes títulos, é dentro de um exemplar fino e discreto que ela se depara com figuras incontornáveis: *Castigo da curiosidade* e *Imolação das mulheres do sultão*, ambas retiradas da obra *As aventuras de Eulália no harém do Grande Turco*, datada de 1748, em que atos de sadomasoquismo são realizados contra mulheres: “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 tálego, enquanto um homem de máscara negra mexe com a mão livre no pênis [...]” (p. 19). Como se vê, as alusões de Carter não poderiam ser mais evidentes: violência contra a mulher, sadomasoquismo, rituais macabros, erotismo selvagem e pornografia. Quando o Barba-Azul percebe o achado da esposa, argumenta: “– A minha freirinha encontrou os

livros de oração, não é? [...] – 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?” (p. 20). O ato sexual de sua iniciação, sua defloração, contudo, contamina-se imagetivamente por estes quadros, e a penetração é descrita como o ato de empalar, embora nenhuma agressão de fato tenha sido realizada contra ela, em uma cena ritualística que vale a pena ser descrita. Carter escreve (2000, p. 21):

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 me causou arrepio. E beijou os rubis chamejantes. Beijou-os antes de me beijar a boca. Extasiado, disse:

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

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

Mesmo diante de todas estas informações, iniciada sexualmente, mais tarde, diante daquela porta, ela não recua. A inequívoca advertência de não transgredir escapa-lhe à razão. Entra aqui a questão do indefectível, do generalizante. Lemos no conto que o marido articula tudo de forma adrede: convence a neófita ao casamento, proporciona-lhe um paraíso material, sabendo de sua natureza, impõe-lhe uma única condição que, inegavelmente, por todos que se debruçam sobre o texto, já se admite por violada, o que de fato ocorre. Mas Carter projeta um homem que aparentemente equilibra-se entre opostos: o que acredita em uma possível não-transgressão, chamando por uma mulher idealizada, socialmente construída, que jamais poderia desobedecer, e, sobretudo trair sexualmente o marido; e, o que tem a certeza da ocorrência da transgressão, olhando sempre diretamente para a mulher como vítima, antes dele mesmo seu algoz, de sua condição feminina. “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” (CARTER, 2000, p. 27). Mas agora, diante da porta, estas palavras se esvaziam, o Barba-Azul parece estar longe, em Nova York, negociando em Wall Street. Diante da descoberta da porta onde se encaixava a pequena chave, ela está em busca de confrontar o desconhecido: “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” (p. 37). Vemos que a própria protagonista faz alusão à sua inocência, já que fala como memorialista, mas também já percebe as máculas dessa iniciação. Dentro da câmara sangrenta ela está diante do maquiavélico, do sombrio, empunhando uma vela bruxuleante ela se depara com uma Donzela de Ferro, rodas, cavaletes e outros instrumentos de tortura. Mesmo assim, sua coragem não se desfaz, e o enfrentamento do desconhecido a fortalece, dentro do partitivo fusional que encontra na mãe: “O espírito de minha mãe impeliu-me para a frente, para esse lugar de horrores, no êxtase gelado de vir a saber o pior” (p. 38). No centro do quarto, um catafalco, que ela descreve como sendo “[...] 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 [...]” (p. 38). Ali jazia uma das esposas, a cantora de ópera, estrangulada, nua, coberta pelo linho; caminhando entre crânios, na Dama de Ferro, encontrou a última esposa, a condessa romena, perfurada por lanças. E uma cena angustiante, estava devassado o segredo do Barba-Azul.

Apesar de aturdida, ela enfrenta sua descoberta, surpreende-se, inclusive, com sua coragem. Para Estés (1994, p.44), o significado disso liga-se ao autoconhecimento de uma espécie de força assassina que está solta dentro da psique, tendo como efeito a busca de soluções para aplacar o nível selvagem de sua ânima, no conto representado pela tentativa de limpar ou esconder a chave. Assim, segundo Estés (1994, p.45):

O sangue nesse conto não é o sangue menstrual, mas sangue arterial, da alma. Ele não mancha só a chave; ele escorre pela persona inteira. O vestido que está usando bem como todos os outros no guarda-roupa ficam manchados. Na psicologia arquetípica, a roupa simboliza a presença externa. Ela é a máscara que a pessoa mostra ao mundo. Ela esconde muita coisa. Com disfarces e enchimentos psíquicos adequados, tanto os homens quanto as mulheres podem apresentar ao mundo uma persona quase perfeita, uma fachada quase perfeita.

O objeto mágico, que no conto atua a favor do Barba-Azul, por essa interpretação, está na chave que chora sangue, significando o estado de nossa personalidade, que nem mesmo externamente pode esconder suas aflições, seu terrível estado natural, enfim, o que pôde ser descoberto atrás da porta, dentro da câmara sangrenta, tornando-se impossível de ser ignorado, já que a chave não pode ser limpa, em uma tentativa ignóbil do *ego*. A passagem da neófito, nesse sentido, é uma passagem para a vida, para conhecer o que lhe é mais profundo: outras mulheres foram mortas, em uma representação dela mesma, por suas iniciativas e criatividade, mas essa

não morrerá. Percebemos que, tanto em Perrault, como em Carter, essa leitura pede um continuísmo na mulher; por uma única, ela mesma em constante transformação, diante do empírico. A chave está no enfrentamento, na forma com que a protagonista assume uma tentativa de se salvar, ainda que com a ajuda de terceiros: confidentes, confessores, pais, médicos, terapeutas, etc, olhando para dentro de si mesma; uma chave para o interior de si mesma. “A chave entrou na fechadura nova com a mesma facilidade com que se enterra uma faca quente na manteiga” (CARTER, 2000, p. 37), relembra a protagonista o ato transgressivo. Feminismo, virgindade e submissão combinam-se nesse instante, antes ela havia escrito: “Meu marido, que com tanto amor tinha enchido o quarto de lírios, acabara por deixá-lo com a aparência de câmara ardente” (p. 21). A carne saciada do marido em confronto com a dor da mulher recém-deflorada canibalizam a cena narrada no capítulo 03, quando a protagonista expõe de forma mais aguçada sua crítica à submissão feminina, validada dentro de uma sociedade copiosamente falocêntrica. As mulheres mortas estão pouco a pouco se desfazendo no conto de Carter; cada uma delas em um processo específico de decomposição; dos ossos da cantora de ópera ao corpo da condessa romena, que se apresentam como forma de resistência à finitude completa, mesmo diante dos mais atrozes assassinios, servindo àquela que deverá superar o Barba-Azul, pelo arremate de forças que se complementam. A mulher de Carter não pode olhar para sua situação de forma resignada, prostrar-se diante de seu predador, é preciso que rompa com as várias mortes que pouco a pouco fora experimentando, dentro de um contexto histórico, sociocultural, capaz de matar a vivacidade, a iniciativa, o desejo, logo no seu nascedouro, sem que se liberte para a vida. No conto, a protagonista evita que o confidente assuma sua defesa: “– 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 sozinha” (CARTER, 2000, p. 48). O feminismo que Carter defende requer o enfrentamento, pede a libertação destes barbas-azuis que pretendem arrefecer sua natureza pulsante. Quando descoberta, ela luta com suas armas, insinua-se: “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” (p. 48); adia a entrega das chaves: “– Vá buscá-las. – Agora? Neste momento? Não pode esperar até amanhã, querido? Forcei-me a ser sedutora” (p. 49); clama por uma cegueira repentina: “[...] pedir a Deus que os olhos lhe faltassem, que ele ficasse cego” (p. 50); suplica por seu perdão,

pede-lhe tempo, foge para a sala de música, onde o afinador de pianos, já reconhecido como seu amante tenta lhe prestar alguma ajuda (p. 52-56). Todos estes atos estão na base do confronto, em uma espécie de recuo estratégico para aplacar o ocaso, até que o indefectível se anuncia:

Ajoelhei-me em frente a ele, e ele apertou levemente a chave contra a minha testa e a manteve aí por um momento. Sentí um leve temor 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. [...]

- Minha virgem dos arpejos, prepare-se para o martírio.
- Como será? – perguntei.
- Decapitação – murmurou, quase com volúpia.

A referência ao sinal de Caim, a marca denunciadora indelével da culpa de sua mulher, mais tarde sofrerá um acréscimo sônico; é na conversa com o cego, agora declaradamente seu amante, que o conto recorre à clara ressonância bíblica para constatar ao mais remoto precedente feminino na face da Terra.

- Não merece isso – disse ele.
- Quem poderá dizê-lo? – indaguei. – Não fiz nada; mas isso pode ser razão suficiente para me condenar.
- Desobedeceu-lhe – disse ele.
- Pare ele isso é razão suficiente para puni-la. – Só fiz o que ele sabia que eu ia fazer.
- Tal como Eva – disse.

Tal como Eva. Essa cena ocorre em franca agitação, como se a obra de Wagner estivesse dando indícios de que se encaminha para o fim. Toda mulher é uma Eva, naturalmente culpada, responsável pela queda do homem, pela desgraça de tudo que está ao redor. É com isso que está lidando a mulher que abre a porta da câmara sangrenta, que confronta seu marido com a traição, que desobedece justamente porque não poderia ser de outra forma. Em nossa pesquisa, nove entre dez mulheres disseram: “sim, eu abriria a porta”, e oito entre as nove mantiveram sua posição, mesmo quando revelado o final desastroso. Eis o coquetismo da curiosidade, perversamente estendido à desobediência, à traição, recorrentemente punido, e que pretende servir de lição de moral em Perrault. Na obra parodística de Carter, como nível irônico de Hutcheon, na repetição com diferença, há clara transvalorização ideária, possível diante do contexto em que Carter compôs sua obra. Nunca se tratou de uma moral, senão uma ditadura histórica e sociocultural dos homens contra as suas mulheres. De uma tradição que via na mulher um ser inferior, meramente

servil. Como reação, é preciso destruir o Barba-Azul, seja ele o homem que se mistura, seja ele seu próprio recalque, como produto de sua psique, é preciso agir, atuar, tornar-se ativa, mover-se entre duas forças, como uma fuga da utopia do paraíso para a realidade, onde caímos todos. A reação pela morte do algoz, em Perrault resolve-se através dos irmãos, dois cavaleiros que arrombam os portões e desembainham suas espadas afiadas. Na reescrita de Carter, será a mãe da protagonista, capaz de metaforizar uma experiência fusional entre elas, que saca o revólver e remete um tiro contra a cabeça do Barba-Azul. Essa realização, na reescrita, afunila a intenção de Carter, de que a mulher deve laborar para sua superação, agindo a partir de suas próprias forças: a mãe é sua forma experiente de olhar para o mundo. “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” (CARTER, 2000, p. 55), a figura metafórica do cavalo que avança como se arrepanhando toda a motricidade de onde passa, ela mira a mãe que se aproxima: “Uma mulher com as saias atadas na cintura para melhor cavalgar, uma mulher louca, magnífica, a cavalo, em trajes de viúva. [...] Minha mãe se aproximava mais e mais” (idem). Louca e magnífica, o duplo que revela a síntese de sua natureza, a mãe que vem em sua salvação, enquanto o Barba-Azul chama pela mulher, ameaçando-a arrastá-la pelo castelo. Durante a cena da chegada da mãe, o Barba-Azul reitera por três vezes suas ordens, chamando a mulher para a morte. Ao divisar que com ela se encontra o afinador de pianos, indaga-lhe num código racionalmente masculino, recuperando uma parábola bíblica: “– 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” (p. 56). Voltamos, enfim, ao intuitivo, àquela suposta sabedoria imanente feminina que, agora, revela-se como inequívoca pelo Barba-Azul, desde a aceitação de seu pedido de casamento, ela sabia para onde entrava, qual jogo faria, e não havia como alegar qualquer ignorância a seu favor. É a planificação da curiosidade, o noventa e zero, como se a mulher desse um novo valor sígnico ao *sim* do casamento. Caberá à mãe *puxar* sua filha para fora de sua escuridão, um ato que “[...] consiste na neutralização na psique da mulher da enorme capacidade paralisante do predador” (ESTÉS, 1994, p. 50), ao tempo que desacortina-lhe o mundo, extirpando sua ingenuidade e inexperiência, para resultar em uma nova mulher, capaz de lidar com seus predadores, internos e externos. Eis a escrita contundente de Carter (2000, p. 58):

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 pratas 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.

É a morte do Barba-Azul. No conto, renderá uma vida pacífica à protagonista. Herdeira de grande fortuna, ela passa a viver com a mãe e seu novo marido, o afinador de pianos, transformando o enorme castelo na Bretanha em uma escola para cegos. Nos arredores de Paris, abre uma pequena escola de música, recuperando um ciclo que se havia iniciado ainda mais cedo em sua vida, antes mesmo de conhecer sua mais sombria natureza, ou, para longe de uma leitura psicanalítica, ser vítima do homem algoz que se mistura socialmente, capaz de enredar suas vítimas em uma recorrente narrativa que, do ponto de vista histórico-cultural, mostrou-se sempre muito eficiente, até que, eventualmente, possa sucumbir a uma força maior, como Carter prefere engendrar suas mulheres.

Indiscutível a importância desse conto, indiscutível a validade de sua reescrita. Pode ser apenas a história de uma menina que tenha seguido, dentro de uma sina marcadamente cultural, o caminho (natural) para o casamento, caindo como vítima de um homem mais velho, de procedimento bissexto e incomum, que se torna seu algoz diante de um mínimo deslize. Pode ser apenas a história da mulher que, pouco a pouco, abandona seus planos em detrimento de uma vida que não admite maiores atuações de sua parte. Pode ser a história da punição à traição, pela infidelidade feminina, relatada pelo eufemismo da curiosidade, inadmissível à honra do *verdadeiro* homem, de onde remanesce seu direito de punição. Pode ser a história da iniciação feminina, para dentro de si mesma, uma narrativa do autoconhecimento, capaz de habilitá-la para o embate *id versus ego* em constante realização em sua psique. Seja uma história acerca da ingenuidade e da inexperiência psíquica, de um embate interno ou mesmo externo, torna-se uma

narrativa sobre a resiliência, da superação construtiva do fortalecimento da personalidade, de situações que não deixam de ser metaforicamente mortais, ao menos para uma parte de nós mesmos, exemplarmente, para nossa ingenuidade perante a vida. A mulher abandona sua ignorância, em termos lacanianos: coloca-se em referência com a verdade e “[...] a chave é o que abre, e que, para abrir, faz funcionar todos os significantes aos quais esta subjetividade associa-se” (LACAN, apud VIEIRA, 1998, p. 86). É uma história da ação feminina, esse é o *leitmotiv* de Carter. Ao agir, assume um papel ativo em sua vida particular e socialmente, abandonando um estado patológico de submissão. Pretendendo um feminismo que, entre outras coisas, descreva aspectos pessoais e culturais ameaçadores, em seus mais numerosos ciclos de convívio: na construção do *eu*, na família, no trabalho, nas amizades, no casamento, etc; é uma apologia à curiosidade: identifique seus predadores naturais, seus barbas-azuis do dia-a-dia, tudo o que seja predominante em seu meio. Assim, se em Perrault o conto resultava em uma advertência, do tipo não seja curiosa, não enfrente o Barba-Azul, em Carter está preconizado o oposto, e a curiosidade está na manutenção de sua sobrevivência: é preciso virar a chave na fechadura, olhar para dentro da câmara, conhecê-la a fundo, para talvez sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reescrita de contos de fadas, populares e folclóricos, assume, para alguns autores contemporâneos, verdadeira estratégia procedimental. Para Angela Carter, autora de *The bloody chamber*, 1979 (*O quarto do Barba-Azul*, Rocco, 2000) revisitar as narrativas de Charles Perrault – escritas em 1697 – trata-se de uma questão pontual, histórica e desafiadora, através da qual a autora, declaradamente feminista – porém menos ortodoxa do que se possa imaginar, desenvolve seu trabalho. Como teórica feminista, Carter indica suas diretrizes no ensaio: *The sadeian Woman*, 1978, onde escreve: “[...] Ser o objeto do desejo é ser definida pela voz passiva. Existir na voz passiva é morrer na voz passiva – ou seja, ser morta. Essa é a moral que o conto de fadas reserva à mulher perfeita” (2001, p. 23). Seu texto exercita uma desconstrução temática que será discursivamente remontada para uma nova versão *moralizante* daquela história paradigmática, dando guarida a um verdadeiro manifesto, um processo crítico que só poderia ser realizado dentro de uma perspectiva contemporânea.

Estamos, de fato, há mais de trinta anos do Barba-Azul, de Carter, e a pouco mais de quarenta anos da chamada Revolução Comportamental. A década de 60, ativando uma crise no moralismo rígido social, que se constrói nos anos 50, deu ensejo a uma pluralidade de projetos culturais e ideológicos, fortalecendo o surgimento de vanguardas que se tornaram fundamentais. Vimos, neste contexto, uma transformação meteórica, onde ideais utópico-libertadores, alinhavados por um espírito de luta que se ascendia, foram rapidamente substituídos pela perda da inocência, pela revolução sexual, descortinando um panorama de rebeldia, onde o uso excessivo de drogas e bebidas afirmavam a formação e individualidade juvenis, recorrendo, sobretudo, ao plano artístico, para sua afirmação, capaz de registrar uma nova e influente concepção de vida. É nesse contexto, em par com outros movimentos civis, que o feminismo se avoluma.

Inevitável, portanto, pensar que Carter não tenha compartilhado desse ideário transformador, mas sem se embevecer com sua promessa aparentemente libertadora. O olhar intelectualizado da autora volta-se, primeiramente, às noções de sexualidade que se sedimentaram com a experiência e teoria psicanalítica, onde seu uso “[...] não designa apenas as atividades e o prazer que dependem do funcionamento do aparelho genital, mas toda uma série de excitações e de atividades presentes desde a infância que proporcionam um prazer irredutível à satisfação de

uma necessidade fisiológica [...]” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2008, p. 476), para chegar, numa segunda etapa, à temática central nas teorizações e na prática política do feminismo, algo que se reforçará nos anos 80, quando questões relativas às diferenças raciais e étnicas são correlacionadas com classes sociais, promovendo a afirmação do anti-essencialismo. Para além do gênero, Carter exercita uma desconstrução do feminino e do masculino essenciais, denunciando a construção histórica-social destes conceitos. Contudo, a mulher aparece como vítima dessa motriz construtora; sua sexualidade funciona como uma espécie de abismo que parece civilizar-se apenas diante de muita dor e sofrimento.

Seu texto expõe uma menina no auge de sua vida sexual, mas também alinha uma extensão conceitual, pela perversão que se adianta no Barba-Azul, na escolha de seu objeto sexual e de sua atividade em relação a ele. O intercâmbio destes desejos anula a figura passiva e dócil da mulher, eternizada pelo conto de Perrault, para demonstrar a complexidade dessas relações e do essencialismo humano. Extraímos, de forma explícita, entre as intenções de Carter: a demonstração de uma linha tênue entre a sexualidade perversa e a normalidade, não sendo característica exclusiva do barba-azul, e que, por isso mesmo, está no intercâmbio das relações; a recusa feminina pela submissão ao desejo feminino, que se mantém como um processo de iniciação constante, e que carrega o papel ativo a que toda mulher deve se lançar; a quebra de instituições culturais sacralizadas, como o casamento. A energia sexual, enfim, a libido, está presente como força natural na protagonista de Carter, enquanto o amor faz parte das condições fantasísticas que não se aprimoraram no casamento, ante as condições adversas, *contra naturam*; onde as relações entre os sexos são determinadas pelo esforço histórico-social que sedimentou a instituição. A sensualidade, na visão de Carter, pode ser mortal. O exercício de sua independência, também. A leitura psicanalítica do enfrentamento, da mulher que se assenhora de seus desejos, é pura dor; em processo de realização e resilição.

É preciso, enfim, compreendermos que Carter não se alinhava à diatribe que engendra o pensamento politicamente correto, como se deduz de parte do feminismo, cujo discurso pretende equiparar uma luta onde determinados grupos e minorias sejam vítimas sociais de ofensas e injustiças. Sua ação está longe desse tipo de defesa, justamente por entender que a segregação que encampa a fala de grupos radicais converte-se, por si só, em uma espécie de auto-ofensa e exclusão. Fazer do feminismo uma vitrine, seria o mesmo que desfilar em uma espécie de jaula, para a autora. A luta intelectualizada de Carter procura desmistificar e arrefecer esse embate, ao

invés de agudizá-lo. Carter não entende que as mulheres estejam de fato em uma posição passiva, completamente a mercê de seus homens; ela nega o *pathos*, a patologia da submissão. Os que veem na mulher essa condição ignoram que seus atos possam de fato ligar-se aos mais diversos desejos e vontades, o que as tornaria uma espécie de caricatura de ser humano. O mundo desconhecido do casamento funciona como uma metáfora contingencial, que raramente poderia vingar, senão amparado em bases que não se tocam: amor e sexualidade. As mulheres são diferentes dos homens porque de fato as diferenças existem, sem jamais supor quais sejam melhores ou piores, o que está mais no mérito da obra de Carter, e, sobretudo, no conto que analisamos. Quando radicalizado, o feminismo oferece desserviços maiores que aqueles que seus ofensores poderiam pretender: requerendo palco e tratamento especial. Carter prefere uma narrativa do real, composta por indivíduos diversos, sejam homens ou mulheres, sem pretender qualquer planificação ideária. Suas mulheres não são criaturinhas frágeis ou caricaturais massacradas, que indefectivelmente precisem de quem as defenda, nada obstante possam ser vítimas de homens criminosos, como outros homens também possam ser. O enaltecimento da figura feminina, por Carter, em uma espécie de aplauso contínuo, apenas afirma a diversidade social, sem o clichê de se pautar pela cor, pelo sexo ou pela classe, o que pode ocorrer em menor ou maior número, por questões contingentes. A questão aqui é a de apontar os valores femininos, que podem estar tanto na ingenuidade e na fragilidade de uma garota de dezessete anos, ou na força e na experiência de uma caçadora de tigres: a curiosidade, nesse sentido, criticada em Perrault, catalisa eufemisticamente todas as demais virtudes. Os valores que Carter tenciona vincular estão em par com uma sociedade que deseja modular a marcação de gêneros como parâmetro divisor de atribuições, tarefas, funções, manias, desejos, etc, pela essencialidade. O tratamento sexual, em Carter, é a trama que engendra a temática.

O quarto do Barba-Azul, sem dúvida, aponta para o universal, pelo menos para o universal de uma reescrita. Por ele convergimos seus elementos comuns, suas figuras, seus processos de utilidade pública e circulação corrente. Sua narrativa, como estética, aproxima-se muito do romance moderno. Não está distante de Woolf ou Proust, por exemplo, talvez apenas cronologicamente; mas os artifícios que dão voz à sua protagonista estão postos, fazendo calar o homem cinicamente, agarrando-se ao contexto efervescente que sugestionava escrita e leitura após a Revolução Cultural, mas já com o distanciamento crítico necessário. Seu texto liga-se àquele caráter cíclico, até mesmo híbrido, de que nos fala Compagnon (pela interface da obra de

arte), e nos faz constatar uma recepção das intenções da autora, em razão de seu contexto histórico, com clara representação política. Carter também, como advogamos, parece decidida em olhar para seu destinatário: o leitor. É para ele que escreve, põe em primeiro plano o problema da expectativa. Assim, como relacionava Poe, observa o *efeito* que a leitura lhe causa. Sobra-nos a sensação de que estamos, diante de uma lareira, ouvindo um relato que já conhecemos, mas que alguma coisa não bate com o que já sabíamos, tem um novo muito bem articulado, exaustivamente pensado na poesia rápida da narrativa: nesse aspecto, a preocupação contínua em unir as linhas do presente com as do passado, possibilitando, quer pela ironia, pela inversão, ou pela exposição extremada de situações, que um efeito moralizante revele-se antimoralista. Carter escreve para uma geração vivendo no limite dos séculos que, apesar de solapada cultural e politicamente, merece uma voz de condução, uma história correlata, que possa denunciar as implicações instintivas dos gêneros, de homens e mulheres, ainda que a sociedade ainda seja majoritariamente machista; abre-se, em sua obra, uma denúncia contra as próprias mulheres que, em muitos casos, administram essa situação; às mulheres que não se prontificarem ao autoconhecimento, ao enfrentamento de seus barbas-azuis infinitos, padecerão individualmente, em seu encastelamento.

Utilizar, na temática e alguns elementos, uma história antiga, inúmeras vezes replicada, para denunciar o novo, pelo uso anunciado da intertextualidade: pela paródia, mostrou-se como extraordinário procedimento. Uma boa forma de desnaturalizar e desconstruir narrativas e conceitos, tendo como consequência imediata uma reconstrução valorativa, capaz de ajustar expectativas, através da fixação de um modelo de escrita. Apesar dessa discussão, não é nosso propósito, mas compreendemos que de alguma maneira há uma boa fatia de originalidade no trabalho da autora. No mínimo, um indício de tipologia, queremos crer. Ao recontar histórias, em uma espécie de jogo irônico e pendular entre hipotexto e reescrita, nivelando ou desnivelando entendimentos de ontem e de hoje, Carter é capaz de pôr à prova as convicções de um público mal-acostumado, passando do desconforto inicial à satisfação pela leitura decodificada. A nova combinação, mais do que repetir uma história, instala um grito constante nos ouvidos de quem as conhece; a autora define: “É assim que eu faço minha sopa de batata” (2011, p. 09), esperando que seu público possa, através de sua bagagem cultural, estabelecer a ponte entre as narrativas. Sua reescrita se inscreve com criativa distância crítica. Ao tempo que marca um contexto social-indicativo, na obra de Perrault, exibindo uma força conservadora do texto, e da temática que o

Barba-Azul dispara, simultaneamente, fixa o contemporâneo como um momento chave para a sua releitura, transformando aquele texto, extensiva e expansivamente, até chegar à sua transcontextualização, sua transvalorização de cunho axiológico, utilizando-se para tanto de técnicas que as mais variadas tipologias do conto proporcionaram. No plano estético, pela intertextualidade e ou pela hipertextualidade, como querem alguns, seu procedimento paródico integra os conceitos de secundariedade, saturação cultural, posterioridade, perda de energia e decadência; respondendo, no plano aural, às indagações veiculadas pelo manifesto de John Barth, como tantas vezes dissemos, dando vasão à criatividade a partir de elementos que admitem o caráter cíclico, intertextual da literatura. Por fim, Carter responde, estrutural e representativamente, pelo uso das mais apuradas técnicas, capazes de colimar a intenção de uma escrita feminista, fazendo falar a mulher; mas, acima de tudo, responde com uma tipologia de conto muito particular, que foge à uma classificação simplista. Sua forma de conceber o gênero, acrescentando-lhe as camadas de valores, tal como o narrador da tradição oral, de Benjamin. Carter, como poucos, presta um valor didático à paródia, no ensino e veiculação da arte entre contextos diferentes, um valor que se estende pelo texto sempre mediado por um caráter irônico muito particular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

BACCHILEGA, C. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: U. of Penn. Press, 1997.

BARTH, J. Dunyazadíada. In:_____. *Quimera*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986. p. 7-49.

_____. The literature of the exhaustion. In:_____. *The Friday book: essays and other non-fiction*. London: The John Hopkins University, 1984.

BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATTELLA GOTLIB, N. *Teoria do conto*. 4.a ed. São Paulo: Ática, 1988.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa, PT: Relógio d'Água, 1991.

_____. *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria S. Gonçalves e Adail U. Sobral. São Paulo, SP: Ed. Loyolla, 1996.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7.a ed. Brasiliense: São Paulo, 1994. p. 197-221.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Col. Biblioteca Tempo Universitário, p. 41.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. Brasília, DF: Brasiliense, 1994.

BERTENS, H. *The idea of the postmodern: a history*. New York, USA: Routledge, 1996.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano: São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BIRMAN, J. A mais-valia vai acabar, seu Joaquim – Sobre o mal-estar da psicanálise. IV. Modernidade e pós-modernidade. In:_____. *Mal-estar na atualidade*. A psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 73-93.

_____. As figuras do analista no cinema. Sobre a psicanálise, a modernidade e as novas formas de saber sobre o psíquico. In:_____. *Por uma estilística da existência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 133-170.

- BLOOM, H.** *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias.* Trad. Alípio C. de Franca Neto e Heitor F. da Costa. São Paulo: SP, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *A angústia da influência – uma teoria da poesia.* Trad. e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOCCACCIO, G.** *Decamerão.* Trad. de Torrieri Guimarães. São Paulo, Abril Cultural, 1970.
- BORGES, J. L.** *Esse ofício do verso.* São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. Pierre Menard, autor de Quixote. In:_____. *Ficções.* Trad. de Carlos Nejar. Porto Alegre, RS: Ed. Globo, 1970. p. 29-38.
- BOSI, A.** Os estudos literários na era dos extremos. In:_____. *Literatura e resistência.* São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 248 – 256.
- BURGESS, A.** *Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum.* Trad. José A. Arantes. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- BURROWS, J; WIFFEN, C.** *Guia de música clássica.* Trad. André Telles. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- CALVINO, I.** La tradizione popolare nelle fiabe. In:_____. *Sulla fiaba.* (Org. M. Lavagetto). Torino: Einaudi, 1988, p. 109-128.
- CANTON, K.** *E o príncipe dançou.* O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Trad. Cláudia Sant’ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.
- CANDIDO, A.** A personagem do romance. In:_____. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.
- CARTER, A.** *O quarto do Barba-Azul e outras histórias.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. *As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman.* São Paulo: Rocco, 1996.
- _____. *Noites no circo.* São Paulo: Rocco, 1991.
- _____. *The sadeian woman and the ideology of pornography.* EUA: Penguin Books, 2001.
- _____. *A menina do capuz vermelho e outras histórias.* São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- CENTENO, Y. K.** Nuno Júdice. A noção de poema. In:_____. *Colóquio Letras.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1972. p.80-81.

- COMPAGNON, A.** O mundo. In: _____. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 95-135.
- _____. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 11-36.
- CONNOR, S.** *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 3.a ed. Trad. Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo, SP: Loyola, 1996.
- CORTÁZAR, J.** Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de Cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. As babas do diabo. In: _____. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.).** *A tradição da fábula*. De Esopo a La Fontaine. Brasília: Editora Universidade de Brasília/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- DOODY, M.** Dar um rosto ao personagem. In: _____. *A cultura do romance*. Franco Moretti (Org). Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ESOPO.** O lobo e o cordeiro. In: _____. *Esopo – fábulas completas*. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ESTÉS, C. P.** A tocaia ao intruso: o princípio da iniciação. O Barba-Azul. In: _____. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 57-89.
- FERNANDES, M. L. O.** *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Robeto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- FIORIN, J. L.** Millôr e a destruição da fábula. *Alfa*, São Paulo, v. 30/31, p.85-94, 1986/1987.
- FISCHER, L. A.** *Dicionário de palavras & expressões estrangeiras*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- GALLAND, A. [versão de].** *As mil e uma noites*. Trad. de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GENETTE, G.** *Discurso da narrativa*. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, 1979.

- _____. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- GIUDICE, V.** O museu Darbot. In:_____. *O museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 114-151.
- HARVEY, D.** Pós-modernismo. In:_____. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2006.
- HAWTHORNE, N.** O experimento do Dr. Heidegger. In:_____. *Os melhores contos de Nathaniel Hawthorne*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. p. s/n.
- HOLZBERG, N.** The fable as exemplum in poetry and prose. In:_____. *The ancient fable: an introduction*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2002.
- HUTCHEON, L.** *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- HUYSEN, A.** Mapeando o Pós-Moderno. In:_____. *Pós-Modernismo e política*. Org. de Heloise Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.
- HUIZINGA, J.** *Homo ludens*. O jogo como elemento da cultura. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JAMESON, F.** Pós-modernidade e sociedade de consumo. In:_____. *Novos estudos Cebrap – 06/1985, nº 12*”. Trad. Vinícius Dantas. , 1985.
- _____. *Pós-Modernismo*. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- _____. *Virada Cultural: Reflexões sobre o Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JOLLES, A.** *Formas simples*. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.
- JOYCE, J.** *Dublinenses*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- KIEFER, C.** *A poética do conto*. De Poe a Borges, um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.
- KURKE, L.** *Aesopic conversations: popular tradition, cultural dialogue, and the invention of Greek prose*. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- LAPLANCHE, J.** *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- LIMA, A. D.** A forma da fábula: estudo de semântica discursiva. In:_____. *Significação*. Araraquara, v4. 1984. p. 60-69.
- LISPECTOR, C.** *Laços de família*. Contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUKÁCS, G.** Narrar ou descrever? In:_____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1965. p. 43-94.
- MAUPASSANT, G.** Bola de sebo. In:_____. *125 contos de Guy de Maupassant*. Sel. e apres. De Noemi Moritz Kon. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARTINS, P. (org).** “Sátira” contra as mulheres. Trad. de F. Rebelo Gonçalves. In:_____. *Antologia de poetas gregos e latinos*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.
- MENDES, M. B. T.** *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.
- MOISÉS, M.** *A Criação Literária*. Prosa - I. Formas em prosa. O conto. A novela. O romance. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.
- MORETTI, F.** O século sério. In:_____. *A cultura do romance*. Trad. de Alípio Correa e Sandra Correa. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863.
- MORIN, E.** *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2003.
- MOSER, W.** Spätzeit. In:_____. *Narrativas da modernidade*. Org. de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autentica, 1999. p. 33-54.
- MOTTA, S. V.** *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- NOGUEIRA GALVÃO, W.** Cinco teses sobre o conto. In:_____. *O livro do seminário*. São Paulo: Editoras, 1982.
- PAGLIA, C.** *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcps Santarrita. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- PERRAULT, C.** *Contos de Perrault*. Sem indicação do tradutor. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.
- PIGLIA, R.** Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In:_____. *Formas breves*. Trad. José M. M. de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

- _____. O último conto de Borges. In:_____. *Formas breves*. Trad. José M. M. de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- PLATÃO**. *A república*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- POE, E. A.** A filosofia da composição. In:_____. *Ficção completa: poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- PROPP, V.** *Morfologia do conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa: Ed. Vega, 1978.
- REIS, C; LOPES, A. C. M.** *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- RINCÓN, E.** (Docum). *Claude Debussy: Royal Phiharmonic Orchestra*. São Paulo: Publifolha, 2006. (Coleção Folha de Música Clássica; v. 32)
- ROSENFELD, A.** Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/contexto; ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- SANTIAGO, S.** O narrador pós-moderno. In:_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- SCHOLES, R; KELLOGG, R.** *A natureza da narrativa*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SLOTEDIJK, P.** *Crítica da razão cínica*. Trad. Marco Casanova e outros. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- SOUZA, L. N. de.** Monteiro Lobato e o processo de reescritura das fábulas. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (Orgs.) *Monteiro Lobato livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008. p. 103-19.
- TCHEKHOV, A.** A cigarra. In:_____. *A noiva e outros contos*. Rio de Janeiro: Primeira Linha, 1999.
- _____. Os mujiques. In:_____. *O assassinato e outras histórias*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- TODOROV, T.** A origem dos gêneros. In:_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-58.
- VATTIMO, G.** *O Fim da Modernidade; Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- VIEIRA, M. A.** *O catálogo e a chave: sujeito da ciência e sujeito do inconsciente.* Opção Lacaniana 21. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise: Abril, 1998.
- WILLEMART, P.** *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* Trad. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Col. Criação & Crítica, 13.
- WYLER, V.** Altos voos, quedas livres. In: _____. *Prefácio. O quarto do Barba-Azul e outras histórias.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- XIRAU, Ramón.** Borges refuta o tempo. In: _____. *Ensaaios críticos e filosóficos.* Trad. De José. Rubens Siqueira de Madureira. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- YUDICE. G.** *O pós-moderno em debate.* Entrevista: Ciência hoje. São Paulo: SBPC, v. 11, n. 62, p. 46-57, mar. 1990.