

O monstro como espelho do feminino: leituras pós-modernas de Chapeuzinho Vermelho em *A Companhia dos Lobos* e a *Garota da Capa Vermelha*.

Monster as mirror the feminine: reading post-modern Little Red Riding Hood in "The company of wolves" and "Little Red Riding Hood"

Camila Aparecida Virgílio Batista
UFG/Catalão

Resumo: As releituras literárias pós-modernas têm se apropriado dos contos de fadas para trazer mudanças sobre os papéis sociais reservados a grupos minoritários, dentre os quais a posição da figura feminina ocupa lugar de destaque pelo seu enraizamento na cultura patriarcal. A escritora inglesa Angela Carter utiliza diferentes vertentes do fantástico para colocar sua narrativa como um veículo de denúncia à tradição do discurso falocêntrico. É dentro desta esfera que o presente estudo tem como objetivo analisar a aproximação do tema do monstruoso com o feminino na literatura pós-moderna enquanto estratégia subversora da ideologia patriarcal, como bem mostra na releitura do conto de fadas "Chapeuzinho Vermelho" em "A companhia dos lobos" (1999), em comparação com a produção cinematográfica estadunidense *A garota da capa vermelha* (2011).

Palavras-chave: Conto de fadas. Monstro. Feminino.

Abstract: *The literary post-modern reinterpretation have taken the fairy tales to bring changes over the social roles suitable to minorities group, amongst them the female figure possesses a remarkable place by its rooting in the patriarchal culture. The English writer Angela Carter uses different fantastic sheds to place his narrative as a reporting vehicle to phallogocentric discourse tradition. It is within this sphere that the present study aims to analyze the closeness to the theme of monstrosity with the feminine in post-modern literature while the subversive strategy of ideology, as well shown in the retelling of the fairy tale "Little Red Riding Hood" in "The company of wolves" (1999) in comparison with the American cinematographic Red Riding Hood (2011).*

Keywords: *Fairy Tales. Monster. Feminine.*

Introdução

Este trabalho consiste em analisar a representação pós-moderna da personagem Chapeuzinho Vermelho enquanto representante do discurso vinculador entre o feminino e o monstruoso na cultura ocidental a partir do conto “A companhia dos lobos” (1999), de Angela Carter e na produção cinematográfica *A garota da capa vermelha* (2011), dirigido por Catherine Hardwicke. A priori, a escolha deste tema se justifica pelo fato que mesmo com as diversas mudanças dos valores socioculturais referentes à questão do gênero ocorridas na contemporaneidade, ainda podemos observar que a mulher que ousa expor a sua sexualidade e que, ao fazê-lo, rompe normas de gênero institucionalizadas há séculos, é alvo do mesmo discurso reservado ao conceito do monstruoso. É interessante observar aqui que esse “monstro” surge não apenas dentro do enredo do conto e do filme a serem analisados, mas também no nível exterior da estrutura das obras, no sentido que, no caso da narrativa pós-moderna de Carter e do filme, vemos o uso de diferentes recursos narrativos e literários costurados juntos para resultar o monstro artístico que desacomoda o leitor e o telespectador. Como será visto na análise do *corpus*, esse efeito se confirma com características do Pós-modernismo: o mimetismo ou *pastische* que assemelha a paródia (JAMESON, 1985), a esquizofrenia na sonoridade das palavras que se materializa pela obsessão de seus sentidos. Cabe destacar também a existência do “simulacro” um conceito baudrillardiano que refere à hiper-realidade, certificando que as experiências da vida contemporânea, a simulação não decorre da irrealidade, na verdade são mais reais do que a exata realidade, daí o “hiper-real” (RAPUCCI, 2011). A escritora Angela Carter não trata de forma “hiper-real” nas suas narrativas, mas há questões reais, sexuais, políticas, culturais e econômicas, que se materializam naturalmente dentro do contexto da história. No *corpus* selecionado, estas estratégias e recursos narrativos, são usados para discutir o lugar do feminino no ocidente. Destacamos que a concepção de pós-moderno entre os dois gêneros, conto e filme se vinculam na subversão aos padrões pregados na sociedade, ao deslocamento do sujeito da narrativa tradicional para contemporânea.

Através de um breve olhar na programação dos canais de televisão, seja nas propagandas de bonecas como, *Barbie*¹ e *Polly*², seja nos desenhos animados como *Princesas do mar*³, percebe-se a

¹*Barbie* é uma boneca infantil, cuja criação fora em 9 de março de 1959 e é produzido pela empresa Mattel. A boneca se tornou referência em padrões de beleza e estética, simbolizando uma representação feminina que deve ser bonita, inteligente, amiga, meiga e correta.

²*Polly*, conhecida mundialmente como *PollyPocket*, pertence ao ramo da Mattel onde se comercializa vários acessórios da mesma. A boneca também se aproxima dos traços de Barbie, sendo um modelo de figura feminina ideal a seguir.

permanência na cultura popular de hoje de uma ideologia vinculadora do feminino com a passividade e papéis sociais ligados ao casamento e a maternidade. Chama atenção, o retrato da mulher, a influência dos clássicos contos de fadas, nos quais as mulheres se caracterizam por delicadas princesas, indefesas meninas e obedientes esposas. Um olhar mais demorado nessa realidade, no entanto, revela a herança das narrativas populares contadas ao pé do fogo nas sociedades orais, que para o homem cabia o exercício do poder e, à mulher o casamento e a maternidade, único espaço social a ser ocupado pelo feminino dentro da ideologia patriarcal; ideologia muito moldada pelo pensamento religioso cristão, que reservou muitas vezes às mulheres, com raras exceções, o lugar marginal de seguidora do diabo. A evolução da sociedade letrada e da ascensão do racionalismo, no entanto, não alterou muito este quadro no que se refere aos papéis de gênero, visto que a falta de representatividade das mulheres nas academias do iluminado século XVIII refletia o fato de que o emergente pensamento científico igualava Ciência ao masculino. Assim, se a ciência era então o produto de mentes masculinas que alegavam imparcialidade crítica e objetividade, o impuro, o irracional tornou-se automaticamente relacionados às mulheres, grupos minoritários e classes sociais que diferiam do grupo caucasiano elitista (STEPAN, GILMAN, 1991). Dentre outras expressões a essa oposição, o resultado da dicotomia foi um abismo social entre a ‘alta’ cultura, incorporada pelos homens de conhecimento, e a cultura popular representada por minorias diversas, nos quais as mulheres faziam parte. Em contestação, desde os anos sessenta do século vinte, diversas expressões artísticas e culturais ligadas à cultura de massa e popular, como o conto de fadas, o romance gótico, o romance de detetive e a ficção científica, vêm sendo apropriadas por diferentes escritoras e produções artísticas vinculadas a pós-modernidade trazendo profundas mudanças sobre papéis sociais consagrados pela ideologia dominante, principalmente em relação à figura feminina.

No meio das vozes dissonantes do sistema, está a escritora inglesa Angela Carter, cuja produção é marcada pela vertente gótica, que se coloca como um veículo de denúncia à tradição do discurso falocêntrico demonizador do feminino, como bem mostra a releitura do conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho” em “A companhia dos lobos” (1999) comparado com a produção cinematográfica estadunidense *A garota da capa vermelha* (2011). No ambiente de

³*Princesas do mar* é um desenho animado de franquia brasileira criado pelo escritor e ilustrador brasileiro Fábio Yabu. A série é mostrada no canal Discovery Kids Brasil e em outros países. O desenho concentra-se com personagens femininas centrais, as princesas Polvina, Tubarina e Ester que estão a desvendar os mistérios de Salácia. Estas, também configuram padrões e características de modelo feminino a buscar, assimilando com as outras citadas acima.

desfalecimento do modelo patriarcal na narrativa de Carter, no qual as relações homem-mulher parecem estar inversas, a personagem feminina subverte as tradições sexistas impostas há séculos tornando-se um sujeito que viola tradições, revelando sua configuração monstruosa. É relevante analisar a aproximação do tema do monstruoso com o feminino na literatura pós-moderna enquanto estratégia subversora da ideologia patriarcal. Diante das mudanças que acercam ao nosso redor, e que nos integram ao pós-modernismo há necessidade também de expor a persistência do espaço social marginalizado reservado a grupos minoritários dentro da contemporaneidade. A esse viés, interessa ainda observar a atualização poética do maravilhoso na literatura e no cinema face às mudanças culturais da pós-modernidade.

Tecendo a história

Sendo um dos contos de fadas mais analisados por críticos literários, tais como Bruno Bettelheim (2002), Maria Tatar (2002) e Marina Warner (1999), o conto “Chapeuzinho Vermelho” é uma das histórias que a escritora inglesa Angela Carter recontou em seu livro *O quarto do Barba-Azul* (1999), na narrativa “A companhia dos lobos”, que recorre à linha do gótico mesclado ao conto de fadas para tecer a trama marcada pela sensualidade. Há arquétipos do conto tradicional presentes no conto de Carter, como o uso do violento, e a iniciação sexual feminina, mas o que diferencia um e outro é a maneira que Chapeuzinho se porta diante da figura masculina, no caso o lobo, sendo forte, sedutora e que liberta sem temor o seu desejo mais contido (CARTER, 2007). Aspectos alegados na personagem do filme *A garota da capa vermelha* (2011) que também são reforçados pela estética gótica, estando a serviço de um enredo de descoberta do amor, obrigações familiares e segredos sociais. A personagem Chapeuzinho Vermelho das duas obras possui algo de excepcional visto que ambas se transformam e, nesta condição, se aproximam da figura do monstro, a excepcionalidade da menina rompe com as condições sociais. Segundo Foucault, seria pertinente mais do que um rompimento das leis da sociedade, “mas também da violação das leis da própria natureza humana” (FOUCAULT, 2001, p.69).

Como já foi mencionado, ao longo dos séculos, a mulher foi submetida à marginalização, sendo dominada pelo patriarcado. A mesma não tinha voz, era reprimida e destinada aos serviços do lar (MOURA, 2012). Notava-se a carência de vozes femininas também na literatura, com as mudanças, políticas, sociais, culturais e principalmente com o movimento feminista, houve transformações neste espaço. A mulher através da literatura pode afirmar a sua identidade,

autenticando-se com independência e formadora de opinião, cresce o número de obras ligadas a literatura de autoria feminina e, portanto de mulheres falando de seus anseios, medos, ou seja, de particularidades da própria condição feminina.

No acréscimo de números de mulheres que adjunto à literatura expõem a sua interioridade e reconstrói a sua história se encontra a escritora inglesa Angela Carter (1940 -1992). A autora retrata exclusivamente o espaço feminino em que a mulher deixa de ser dependente e torna-se ativa situação no qual se manifesta, sem pudor, sem reserva, reconhecendo a sua libido incontida. As personagens da obra de Carter são insinuantemente eróticas, capazes de desligarem o amor do sexo, da bondade e da maldade, são heroínas que não submetem a passividade. São mulheres:

lobas, feras, felinas, hetairas, fêmeas trágicas e mães e filhas independentes [...]. As variegadas imagens femininas de Carter com fortes e profundas tendências à sexualidade e ao estranho, jamais esmorecem em suas atitudes ativas e ativas, sensuais e subversivas, nas quais, ao contrário das atitudes inspiradas pelo falocentrismo, procuram a igualdade e a reciprocidade mesmo no intercurso sexual tão hierarquizado na cultura ocidental. [...] a finalidade da ficção de Carter foi a asserção positiva e a reapropriação da libido, do espaço, da personalidade e da mente feminina (RAPUCCI, 2011, p. 10-11).

A escritora reelabora a história das mulheres vinculadas aos contos de fadas, porém, as releituras de Carter não agregam ao âmbito infantil, desmonta a personagem tradicional dos contos e a reconstrói diante de um cosmo que não a determine como uma mulher frágil. Os padrões e a historicidade dos contos são remetidos a uma nova realidade, “uma nova vida social e uma nova ordem econômica” (RAPUCCI, 2011, p.35) oriundos no contexto da literatura pós-moderna e que adentram as escrituras de Angela Carter. O Pós-modernismo é uma “periodização” que “[...] costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Em conceituação ainda sobre O pós-modernismo, Linda Hutcheon agrega o poder do homem ocidental, branco, heterossexual, classe média como ascensão das margens. A escritora denomina isso como “descentralização do sujeito”, em que o centro abre espaço para as margens e a homogeneidade para as diferenças.

A partir de uma perspectiva descentralizada, conforme o título sugere, se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna. Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade teve importantes repercussões

sobre tudo, desde nosso conceito de racionalidade (Derrida 1970, 1972) até nossa visão das possibilidades do gênero (Hoffmann 1986, 186) (HUTCHEON, 1991, 85).

Ainda conforme Hutcheon (1991, p.19), a mesma conceitua pós-modernismo como algo contraditório e subversor, sendo uma continuação do passado moderno, múltiplo e heterogêneo, “é a retórica pluralizante do pós-modernismo”. Acrítica completa que,

A linguagem das margens e das fronteiras assinala uma posição do paradoxo: tanto dentro como fora. Tendo-se essa posição, não surpreende que a forma muitas vezes assumida pela heterogeneidade e pela diferença na arte pós-moderna seja a da paródia. - a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança (HUTCHEON, 1991, p.95).

Além da subversão das personagens (do conto tradicional para as releituras) da “descentralização do sujeito” mencionada por Hutcheon, Carter evidencia a tênue fronteira que separa os gêneros literários, principalmente aqui o gênero compartilha com o conto de fada sua origem comum nas narrativas medievais: o gótico. De fato, o gótico envolve a obra da escritora como parte da estratégia pós-moderna de subverter as fronteiras entre os gêneros e vertentes literárias.

Sucintamente, no início, o gótico esteve vinculado na Idade Média com as expressões bárbaras, superstições e brutalidade. Na área literária, como tendência, concretizou-se em uma “escrita de excesso” (BOTTING, 1996). Os primeiros escritos do gótico literário eram tecidos por histórias marcadas por cavaleiros, lugares sombrios e desertos, cemitérios, fantasmas, castelos mal assombrados, ou seja, de tudo que era incluído ao mundo de espanto, estranheza e temor demoníaco.

Com o advento do Romantismo, o gótico passou por transformações, introspecção na escrita, expressando a interiorização, mental e emocional do ser. No Romantismo a história também se inverte: o herói se transforma em vítima e vilão, é afastado das bases sociais se tornando altamente provocador e possui em demasia o poder de atrair. O que prevalece no romance gótico são os temas psicológicos, no qual os heróis dessa esfera são insubmissos, vivem na margem social, contidos na sua verdadeira essência medonha e sua doutrina nefasta. Dessa maneira:

O aspecto mais sombrio e decadente da escrita romântica realça o interesse por dilemas psicológicos e pelo sofrimento relacionado com a alienação social, possui heróis nos moldes góticos – tenebrosos, isolados e soberanos, rebeldes, errantes e proscritos – condenados a vaguear pelas margens do mundo social,

portadores de verdades sombrias ou conhecimentos terríveis (NABAIS, 2010, p.32).

Sobre a junção do herói em vítima e vilão, que torna o sujeito desacomodado socialmente, e assim se afasta dos preceitos que regem a sociedade, como será visto na análise do conto e do filme, as personagens femininas pós-modernas carregam aspectos do ser gótico. As figuras femininas de Carter transgridem a sua própria natureza e as condições já impostas pela sociedade, elas podem ser lidas como monstros, pois violam os valores culturais nos termos de Mary Douglas (1991, p. 33), quando a crítica aborda o fato do monstro ser aquele que “que atravessa as fronteiras das categorias profundas do esquema conceitual da cultura”. O monstro nos retrata como ser impuro por apresentar algo contraditório que esteja predominantemente incompleto, fora dos cunhos sociais é desconhecido, por ser raro, atraí e tem um forte apelo sexual, é exageradamente erótico (COHEN, 2000).

O monstro vive na fronteira, além do medo que desencadeia, está unido com o proibido, transmite o fascínio por ser quem é, por ter sua liberdade, explora o desconhecido, o estranho que está distante das esferas do convencional, assim, sua diferença é notada no meio social. Como afirma Quinteiro (2000, p.27):

A própria relação frequentemente estabelecida entre a palavra monstro e *monstrare* (mostrar) aponta para o aspecto extraordinário dos monstros. Sendo raros, ou mesmo únicos são vistos com pouca frequência, motivo pelo qual são alvo do olhar e fonte de fascínio para os que pertencem a normalidade. Raramente observáveis, quando se expõem têm a particularidade de o fazer exibindo todo o seu.

Ainda que tratemos desta aproximação das personagens como monstros, vale abordar que de tempos em tempos a mulher fora relacionada como seguidora do diabo, e de outros postos relacionados com o mau (bruxas, feitiçeras, madrastas e etc.). Segundo Andrade (2011) a mulher esteve sempre acionada com a natureza, portanto, esteve também relacionada a rituais fúnebres, direcionada para procriação e de ceifar o ciclo humano. Sobre isso, Delumeau (1989, p.135)discorre que:

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo – o eterno retorno – que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem. Daí os nomes incontáveis das deusas da morte. Daí as múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas.

A mulher carrega o “pecado original” que é usado como uma explicação para a culpa feminina, espera que a mulher seja sujeita a ser submissa, constrangida, parecendo estar sempre buscando por absolvição, e conseqüentemente a sua sexualidade seria um fator para esta culpa, pois seria um pecado grave (ANDRADE, 2011). Sobre a sua sexualidade, a mulher, de tal maneira é sujeita a ser passiva, e vive de forma íntima e afetiva enquanto o homem é preparado para ato físico e agressivo da penetração e do gozar. Detendo ainda um olhar para as relações simbólicas, chama atenção o “princípio da mulher” concebido ao símbolo lunar, diferenciando o masculino e o feminino: o homem (sol) e a mulher (lua). A lua estaria ligada ao inconsciente e o sol a consciência, “é facilmente aceito que o sol seja para a humanidade um símbolo masculino enquanto a lua simboliza o feminino” (RAPUCCI, 2011, p. 60). O sol brilha durante o dia inteiro e sempre nasce no outro dia, já a lua às vezes nem surge à noite, diante desta crença do simbolismo lunar referente à mulher, a natureza da mulher ficou conhecida como “mutável, inconstante e não confiável” (RAPUCCI, 2011, p. 61). A mulher é voltada ao símbolo lunar, por ser mais inconstante, reprimida aos seus sentimentos, destinada ao seu inconsciente, no qual vive em um ciclo mutável, dirigente à mudanças de si mesma. Enquanto o homem ligado às práticas externas, por ser racional e mais voltado para o consciente do que o emocional é associado ao sol.

De Angela Carter ao cinema

Angela Carter foi uma das escritoras que apontou os novos rumos da literatura pós-moderna nas últimas décadas do século XX, ambientando o espaço de seus romances e contos com figuras femininas sedutoras e independentes, marcadas pela subversão diante da ideologia patriarcal. Em seu livro *The bloodychamber* (1999), traduzido no Brasil como *O quarto do Barba-Azul*, a escritora apropria-se dos contos de fadas para uma desconstrução dessas narrativas, em que as personagens femininas expõem libertamente sua sexualidade, demonstrando seu posicionamento como mulheres em direta oposição aos tradicionais papéis sociais de esposas e mães. Sobre esse fato, em uma coletânea de ensaios críticos, *Expletivesdeleted* (1992) Angela Carter fala sobre sua condição como mulher: “Passei boa parte da minha vida ouvindo como eu deveria pensar e como deveria comportar... por ser uma mulher... mas aí parei de ouvi-los [os homens] e... comecei a retrucar.” (WARNER, 2007, p. 455).

O discurso a que Carter faz menção encontra sua principal manifestação nos contos de fadas tradicionais, cuja tradição aponta para a representação da mulher como seres tituladas a

serem bruxas, madrastas e vilãs pela sua recusa ou subversão do papel de mãe, e as princesas enclausuradas pela ideologia patriarcal, a espera do “Felizes para sempre”, felicidade que se completa pela instauração da chegada do príncipe, ou seja, do matrimônio. Diante desta ideologia, as últimas são delimitadas na sua função de serem dependentes e indefesas, postas a serem sempre salvas pelo sexo oposto. É o que confirma Mendes (2000, p. 36):

A princesa, ou moça pobre que se torna princesa, representa o caminho a ser percorrido pela mulher no papel da sociedade patriarcal lhe reservou: a realização por meio do casamento. Estão aí representados tanto o poder quanto a fragilidade da mulher.

Refletindo sobre a representação da figura feminina nos contos de fadas, é preciso observar a trajetória histórica por trás das narrativas. Os contos maravilhosos são originados das escrituras orientais populares, narrativas que já materializavam as atividades humanas, nas quais predominava “a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões e corpo” (COELHO, 1998, p. 14). No início, a literatura popular era destinada somente para adultos, mas com o advento do Renascimento, os olhos foram voltados para a religião, sobre os valores que a sociedade deveria impor, a conduta moral devia ser seguida e começaram a implantar pelo espaço infantil. Para colocar em vigor, houve a incorporação dos contos tradicionais orais para a criação da literatura para crianças, conseguinte, eis o surgimento da mesma, e com ela os primeiros indícios dos contos de fadas provenientes das narrativas orais folclóricas.

Com apropriação das narrativas designadas para os adultos que migraram para o universo das crianças até meados do século XVIII, o ser infantil não era enxergado como distinto dos adultos, ambos presenciavam os mesmos ambientes e vestimentas. A criança mantinha contato com o universo adulto e acabava se interessando pelos contos maravilhosos, sendo irresistivelmente atraída por esse mundo. Outro destaque relevante era sobre quem contava as histórias folclóricas para as crianças, as contadoras eram as próprias governantas que narravam para os filhos dos seus patrões sob seus cuidados. Conforme Silva (2004), a situação viria ser representada na capa da edição *Contos da Mamãe Gansa* de Perrault, no qual se encontra uma senhora narrando histórias para crianças que estão em volta da lareira.

Charles Perrault, em 1697, trabalhou os ascendentes valores sociais da classe burguesa. Na coletânea, nomeada de *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades: contos da mamãe gansa*, Perrault utilizou o discurso pedagógico e religioso para transformar as narrativas

folclóricas na “pregação da moral cristão-burguesa” (MENDES, 2000). O autor eliminou em seus textos aspectos de cunho grotesco, como o canibalismo, o incesto e outros que não pertenciam à esfera da classe burguesa. Nos contos situam-se duas morais: uma popular e uma escrita pelo francês, as duas alinhadas com o espaço patriarcal, em que os traços femininos são construídos na obediência, submissão, e ao casamento, inerentes ao discurso ocidental sobre o feminino, e é nesse âmbito que se insere o conto “Chapeuzinho Vermelho”.

A primeira versão coletada e editada de Chapeuzinho Vermelho tem-se a velha estória conhecida por gerações: a jovem menina é mandada pela sua mãe a levar comida para a avó adoentada que mora dentro da floresta. Pelo caminho a jovem se depara com o lobo que a convence a pegar o caminho mais longo até a casa de sua avó com o pretexto da jovem admirar a beleza da natureza. O lobo, ao contrário, pega um atalho e chega até a casa da avó e a devora. Logo, Chapeuzinho vermelho chega à casa de sua avó e também é devorada pelo o lobo dando um fim a narrativa. A estória de Chapeuzinho Vermelho do autor é composta por um insinuante apelo sexual, observa-se na hora que a menina tira sua roupa, deita-se na cama e volta-se para a aparência peluda de sua “avó”. Segundo Bettelheim (2009, p.181)

'Vovó, que braços enormes você tem!', ao que o lobo responde: - 'São para te abraçar melhor!' - Capinha então diz: - 'Vovó, que pernas grandes você tem!' - e recebe como resposta: - 'São para correr melhor!' - Seguem-se a estes dois diálogos, (que não ocorrem na versão dos Irmãos Grimm), perguntas bem conhecidas sobre os olhos, orelhas e dentes grandes da Avó. O lobo responde a esta última pergunta dizendo: 'São para te comer melhor'. - E, pronunciando estas palavras, atira-se sobre Capinha Vermelha e devora-a.

O conto de Perrault fecha com um ensinamento de conduta moral, aconselhando que as jovens moças não caiam nas lábias de qualquer um, pois podem ser devoradas e o lobo, pode tomar aparência de todos os jeitos se atribuindo da gentileza para ater em seus braços as moças indefesas. Coelho aponta que no conto “a intenção de alertar as meninas contra a sedução amorosa está bem clara” e estas devem ponderar a serem obedientes ouvindo sobre os alertas de seus pais (COELHO, 1991). Sobre este teor erótico, Hillesheim e Guareschi (2006) argumentam que a questão da sexualidade é convicta no texto de Perrault, pois este assunto na época era tratado sem discriminação pelas crianças e adultos, por serem faixas etárias que eram vistas sem distinção pela sociedade. Outro ponto destacado pelas autoras é a punição de Chapeuzinho Vermelho decorrente do pecado, devido à religião que era fortemente empregada na classe burguesa. Os contos de fadas apropriavam-se da fantasia para mostrar a realidade da vida

burguesa, desde a alta burguesia a classe mais baixa, era “uma maneira de lidar com a sociedade dura, em vez de uma forma de subvertê-la” (DARNTON, 2001, p. 86).

Posteriormente, Chapeuzinho Vermelho apareceria de novo, dessa vez um século depois de Perrault, através da versão dos irmãos Grimm, em 1812. Em *Contos da infância e do lar* (1813-15) também foram adequados para época com a estipulação de crenças e ideologias do patriarcado. No conto dos irmãos Grimm, o final acontece diferente do conto de Perrault: Chapeuzinho Vermelho e a avó acabam sendo salvas pelo lenhador que as retiram de dentro da barriga do lobo. Na narrativa dos irmãos alemães o discurso erótico é abrandado, sem a violência da tradição oral, diferentemente de Perrault que já é perceptível o erotismo entre a menina e o lobo. A suavidade presente no conto dos irmãos Grimm foi permanecida em contraste com o “contexto histórico e sociocultural” da fase que vivia. No século XIX, as implicações do Iluminismo ainda persistiam, a ação científica e racionalista se colocava contra a religião. Com o advento do Romantismo, o universo das crianças não se misturou mais ao dos adultos, houve maior importância para a proteção e as necessidades básicas no nível infantil (BOZZETTO JUNIOR, 2009). Coelho (1991, p.139) afirma que:

Dentro desse processo renovador, a criança é descoberta como um ser que precisava de cuidados específicos para sua formação humanística, cívica, espiritual, ética e intelectual. E os novos conceitos de Vida, Educação e Cultura abrem caminho para os novos e ainda tateantes procedimentos na área pedagógica e na literatura. Pode-se dizer que é nesse momento que a criança entra como um valor a ser levado em consideração no processo social e no contexto humano.

Por fim, ambos os contos remontam ao mesmo atributo da significância da moralidade: em seguir a conduta moral que a sociedade estabelecia, os bons hábitos, a virtude, a razão, e de escutar os conselhos dos mais velhos. Nos contos de fadas, vemos que as figuras femininas são adotadas dos aspectos vigentes dos padrões do patriarcado, sem se expor totalmente, tapando o seu lado sedutor, sua sexualidade, dependentes, obedientes e consolidadas ao lar, ao casamento, em que o homem é o sujeito que dita as regras, o detentor de apresentar a mulher universalmente. Estas considerações foram desabitadas pela escritora Angela Carter, que faz das suas narrativas um modo de evasão para as personagens em meio aos preceitos constituídos pela ideologia patriarcal, em concordância a isso, Marina Warner (1999, p. 226) diz que,

No século XX, os contos tradicionais paradoxalmente ofereceram a muitos escritores de ficção um território de liberdade para expressarem sua rebelião; a touca da vovó, a máscara do lobo, proporcionaram um disfarce útil a alguns dos espíritos mais ousados.

“Chapeuzinho Vermelho” encontrou, nas últimas décadas do século passado e nos primeiros anos do século XXI, releituras na literatura e no cinema, respectivamente com “A Companhia dos Lobos” (1999), tradução do original em inglês “The company of wolves” e *A garota da capa vermelha* (2011) que apresentam pontos em comum quanto à visão do feminino. No que refere ao texto literário, este se apresenta em dois níveis: na primeira parte, a narrativa começa por histórias lendárias sobre os lobos e lobisomens, advertindo sobre o mesmo “Receie e fuja do lobo; porque, pior que tudo, o lobo pode ser mais do que parece” (CARTER, 1999, p. 201). Na segunda parte a narrativa começa sobre a jovem que atravessa a floresta no tempo invernos para levar comida à avó. A menina no meio do caminho se depara com um misterioso e belo rapaz que oferece a menina a sua companhia pra chegar até a casa da avó. Em meio à conversa, surge uma aposta instigante, se o jovem chegasse primeiro na casa da avó ganharia um beijo da garota. Esta, parecendo gostar do jogo, fez questão de demorar floresta adentro. Logo que o rapaz chega ao seu destino, a sua verdadeira identidade de lobisomem é revelada. Na sequência, a vovó é devorada pela fera, quando chapeuzinho chega à casa da vovó, percebe que tudo estava normal, menos a avó que não estava mais presente. A menina então também se revela, despe-se de suas roupas e as joga no fogo. O beijo é dado como fora previsto na aposta, embalado pelo uivo dos lobos que se encontravam fora da casa. Restaram apenas os dois naquele lugar, “Ela dorme em paz e docemente na cama da vovozinha, entre as patas do lobo afetuoso” (CARTER, 1999, p.213).

A “Chapeuzinho Vermelho” recontada em *A garota da capa vermelha* (2011), cujo título em inglês é *Red Riding Hood* é também uma garota sedutora e independente. No filme, a irmã de Valerie é encontrada morta pelo lendário lobisomem que tanto amedronta o pequeno vilarejo onde a menina mora. O assassinato esconde um mistério que atravessa gerações, o lobo que matou a irmã de Valerie retorna para aterrorizar o vilarejo. Com a ajuda do padre Solomon, as pessoas descobrem que o lobisomem poderia estar mais perto do que imaginava. Um triângulo amoroso é desenhado, mas a bela moça é apaixonada desde criança por Peter, um jovem lenhador de origem pobre, entretanto a menina está destinada a se casar com ferreiro Henry, no qual a condição de vida o torna melhor candidato. Com o aumento de mortes provocadas pelo temível lobisomem, todos começam a desconfiar um dos outros, e julgando ser o lobisomem. Após algumas reviravoltas no enredo, Valerie tenta descobrir qual pessoa próxima a ela é a fera assassina, a menina descobre que o lobo é nada mais nada menos que o próprio pai, e que o mesmo tinha como intuito de transformar a garota em lobo apenas com uma mordida, para

prevalecer à linhagem que era passada de geração a geração. O pai, inconformado por descobrir que a irmã de Valerie não era sua filha, sendo então impossível de transformá-la em lobo, resolve matá-la. Peter, em luta com o pai de Valerie é mordido pelo lobo o que o leva a contrair a maldição de lobisomem. No fim da trama, a moça, sentindo-se mais liberta nas sombras da floresta, decide morar ali mesmo, na casa da avó, onde o lobo em toda “lua cor de sangue” a ronda, e a garota da capa vermelha vive junto com o lobisomem (HARDWICKE, 2011).

Chapeuzinho vermelho, o monstro

Na segunda parte do conto “A companhia dos lobos”, Angela Carter descreve intimamente os detalhes da jovem de “espírito indômito” (CARTER, 1999, p. 204) que não tem medo de nada e tem insistência em atravessar o bosque carregando uma faca na cesta para levar comida a avó. A escritora ressalta que as crianças nesta terra selvagem não permanecem por muito tempo na infância:

Os seios começam a despontar; o cabelo parece linho, tão louro que mal forma sombra na testa; as faces são de um escarlate e branco emblemáticos, e já lhe começaram as regras esse relógio dentro dela que dará sinal uma vez por mês (CARTER, 1999, p. 205.)

No filme *A garota da capa vermelha*, Valerie é destemida, não hesita em buscar água na floresta e sabe desde criança que lá é a morada do lobo e toda vida a jovem era precavida com advertência da mãe: “Não fale com estranhos. Vá pegar água e volte direto para casa.” (HARDWICKE, 2011, 02:40). A garota sabia que “meninas não deviam caçar coelhos ou ir para floresta sozinhas” (HARDWICKE, 2011, 04:09) mas ela mesma fala que desde crianças Peter, o garoto de quem gostava, a fazia quebrar as regras e persistia em desobedecer. A palavra “regra” remete a uma norma que deve ser seguida, a mulher que quebra a esses preceitos rompe os padrões que foram consagrados há séculos, sendo marginalizada, é caracterizada como monstro, pois foge das normas da sociedade e implica no desvio da sua própria natureza. Sobre isso Foucault (2001, p.70) aponta que,

A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico”. Por outro lado, nesse espaço, o monstro aparece como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e extremamente raro. Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos,

precisamente. Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido.

A colocação de Foucault vai ao encontro do comportamento da Chapeuzinho no conto de Carter com o estranho na floresta: “[...] mas, quando a viu, ele soltou o riso, mostrando uma bela fiada de dentes brancos, e fez uma pequena vênica, cômica mas lisonjeira; ela nunca tinha visto um rapaz tão fino, não entre os rústicos palhaços da aldeia natal” (CARTER, 1999, p. 206). Durante o diálogo, o rapaz tenta convencer a garota que sabia com maestria o caminho que percorria pelo bosque, mas a jovem parece não acreditar no belo moço, tal situação que fez surgir uma aposta bastante prazerosa para a garota sem demonstrar nenhuma insatisfação:

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

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

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

- Um beijo.

Lugares-comuns de uma rústica sedução; ela baixou os olhos e corou. Ele foi pelo matagal e levou-lhe o cesto, mas ela esqueceu-se de ter medo dos animais, conquanto a Lua se estivesse levantando, porque queria demorar no caminho para ter certeza de que o lindo rapaz ganharia a aposta (CARTER, 1999, p. 207).

A referência da sexualidade e da sensualidade entre as duas protagonistas tanto no conto como no filme é fortemente acentuado. Revelam-se mulheres heroínas que contam a sua própria história, envolvendo-se ao prazer, e determina o percurso que querem seguir. No ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, Jeffrey Jerome Cohen (2000) define que o monstro é abundantemente sexual, transgressor, erótico, pois viola as leis impostas pela sociedade. A mulher que excede o gênero é considerada a ser uma “Lilith” sendo que o seu apelo sexual desviante é o caráter determinante para transformar em monstro. O forte apelo sexual do monstro se liga a sua condição de ser raro, despertando curiosidade e desejo. A personagem feminina do conto, quando chega à casa da vovó e vê que a mesma não se encontrava mais tem a chance de se deixar envolver na arte da sedução. Portanto, não era só o lobo que revelara a sua verdadeira identidade, mas a garota também exprime o seu lado intrínseco, o seu lado loba, em que o afeto parece ser desperto não por ela, mas pelo o lobo. O xale que revestia a menina metaforiza o rompimento do hímen, a descoberta da sexualidade, a menina interroga o lobo “-Que é que vou fazer com o xale? - Atira-o no fogo, querida. Já não vai precisar dele” (CARTER, 1999, p. 212). Despindo-se, a menina entrega-se a iniciação sexual, já não tem mais a proteção, libertando daquilo que a protegia. Em seguida, o famoso diálogo nos contos tradicionais é retomado:

-Que braços grandes você tem!
- São para abraçá-la melhor!
Todos os lobos do mundo uivaram, lá fora, uma canção nupcial quando ela de livre vontade lhe deu o beijo devido.
-Que dentes grandes você tem!
Ela viu-lhe a queixada cobrir-se de baba, o quarto estava cheio de clamor da Liebestod da floresta, mas a sábia criança não vacilou nem quando ele disse:
-São para te comer melhor!
A menina desatou a rir, sabia que não era carne para ninguém comer. Riu-lhe em cheio na cara, tirou-lhe a camisa e atirou-a no fogo, na esteira de fogo da roupa que ela própria tinha despido. As chamas dançaram como almas na noite de Walpurgis, e os velhos ossos debaixo da cama começaram um terrível matraqueado, mas não lhes deu atenção (CARTER, 1999, p. 212-213).

A revisitação proposta por Carter a “Chapeuzinho vermelho” vai ao encontro das colocações de Linda Hutcheon em *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), sobre o Pós-Modernismo manter uma relação paródica com o passado, invocando a diferença em que significados e sentidos são modificados. O sujeito presente no corpo literário considerado até então no passado como unificado e centralizado é marcado pela diferença, sendo preferível uma perspectiva plural e heterogênea em que a história seja contestada. Assim, Hutcheon (1991, p. 42) define a paródia como revisitação do passado com o presente, de forma que, afete não só no sentido do texto, mas também nas bases estruturais, dando mais liberdade estética:

Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia – esse formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com o mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico.

Outra característica do pós-modernismo que não se distancia muito da paródia é o *pastiche*, sendo designado por Jameson (1985) como o mais importante no pós-modernismo de hoje. Ambas são voltadas para imitação, entretanto, a paródia remete a sua fonte de origem de forma satirizada ou não, ridicularizando os estilos, já o *pastiche*, é a mimese sem o tom satírico, ou seja, é a “paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 1985, p. 12). Além da paródia e o *pastiche*, outras características são encontradas nas releituras de “Chapeuzinho Vermelho”, de Carter e Hardwicke. Diferentemente do conto dos irmãos Grimm e Perrault a Chapeuzinho Vermelho das releituras de Carter e Hardwicke subverte o discurso da feminilidade passiva e dependência à classe masculina.

O autor ainda fala sobre a “morte do sujeito”, atestando que, o individualismo, o sujeito centrado, que é mencionado por Stuart Hall (2002), é desmitificado, pois “as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (p.7). Tanto no filme quanto no conto há uma descentralização do ser, que discorda com o indivíduo até então dotado na narrativa original, que não esconde no mutismo suas vontades e escolhas. Percebe-se que, no conto e no filme a menina não era vítima, muito menos queria se fazer de vítima, desligou-se de tudo, da avó que fora devorada pela fera, do medo, da obediência, entregando-se ao jogo, aos prazeres, era ela agora que ditava as regras, que parecia ser a loba, insaciada, e pronta para “devorar” e ser “devorada” pelo lobo. José Gil (2001) aborda que o despertar do monstro está na pessoa humana, na normalidade, no qual esta monstruosidade concentra o “germe da inumanidade”, que a qualquer momento o que parece estar dormindo dentro de nós humanos, no inconsciente, a qualquer hora pode revelar-se. A fronteira intensifica o caos da monstruosidade. É na limitação, no esconder quase se revelando que nos sentimos atraídos pelo monstro. Este ser, infrator de leis, está sujeito ao devir, a estar sempre deslocando, e convida o outro a fugir da normalidade, das regras.

A personagem do filme, a sua composição de violar as fronteiras, agrega o seu outro lado que se delineia na sensualidade o seu lado excepcional. Em uma das passagens do filme, ao descobrir que Valerie ouviu perfeitamente o que o lobo disse a ela as pessoas do vilarejo acusam-na de bruxa, destacando a excepcionalidade da jovem “-Ela sobe nas árvores mais altas. Corre mais rápido que as outras garotas. Ela usa uma capa vermelha. A cor do diabo” (HARDWICKE, 2011, 57:57). Em decorrência desse fato, Valerie é presa no centro do vilarejo, pois já que o lobo a queria, que isso fosse feito de forma rápida e eficaz. As pessoas daquele vilarejo repudiaram a natureza de Valerie, repudiaram a anomalia da jovem e por fim a marginalizaram. Silvia Quinteiro (2000) fala que o monstro pode ser de qualquer aparência, atitude e índole, mas o que diferencia é o seu “excesso” que provocará a anormalidade:

São indivíduos marcados e, sendo excepcionais, que pela negativa quer pela positiva, despertam a curiosidade e atraem o olhar da sociedade. A própria relação frequentemente estabelecida entre a palavra monstro e *monstrare* (mostrar) aponta para o aspecto extraordinário dos monstros. Sendo raros, ou mesmo únicos, são vistos com pouco frequência, motivo pelo qual são alvo do olhar e fonte de fascínio para os que pertencem à suposta normalidade. Raramente observáveis, quando se expõem tem a particularidade de o fazer exibindo todo o seu excesso. O Monstro é aquele que mostra a sua diferença (QUINTEIRO, 2000, p. 27).

Em ambas as narrativas, as protagonistas mantêm relação sexual com o lobisomem. No conto, em que a sedução da jovem desperta o lado mais afetuoso do lobo, eles terminam deitados: “Olhem! Ela dorme em paz e docemente na cama da vovozinha, entre as patas do lobo afetuoso” (CARTER, 1999, p. 213). O ato sexual da jovem com o lobo agrega também no seu devir, no caráter monstruoso, a mesma procura sua própria identidade, expondo a sua verdadeira natureza, de loba. No filme, quando Peter é mordido pelo pai de Valerie, comprometendo-se a viver na floresta, a jovem resolve ir morar na casa da avó no meio da floresta, onde os seres e criaturas mais medonhos moram também, onde o lobo vive, o seu amado. A menina não voltaria mais para o vilarejo, o seu lugar não era mais ali: “- sentia mais liberdade nas sombras da floresta” (HARDWICKE, 2011, 1:34:39), podendo ser o que quiser, viver ao lado do lobo, sem ser marginalizada. Não à toa, de fato, no *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 439) a floresta simboliza o inconsciente, o profundo, implica a angústia também, a opressão e libertação, remete como grande santuário, para meditação e rituais, o que leva estreita relação a figura feminina, detentora das feitiçarias e rituais.

A sexualidade explorada nas duas produções, conto e filme, é esboçada pela obsessão de sentidos, denominada teoricamente por Jameson (1985) como discurso esquizofrênico. O discurso visto pelo autor por via Lacaniana demonstra a desordem da linguagem, no qual “um signo, uma palavra, um texto são aqui modelizados conforme o relacionamento de um significante — uma materialidade, o som de uma palavra, a escrita de um texto — com um significado, o sentido da materialidade da palavra ou do texto” (p.22). A materialidade do significante é isolada e descontínua, dando intensidade a níveis sensoriais, ganhando uma vivacidade incomum. No texto de Carter esta obsessão é marcada pelo “léxico vívido”, são contos que “falam do mundo através de tudo que excita os sentidos: comida, bebida, perfumes, roupas e flores. Tudo o que se poderia esperar de um universo feminino, exceto que a comida é frequentemente a moça [...]” (WYLER, 1999, p.xiv), traços que são apresentados na aliterações. Na produção cinematográfica, a esquizofrenia consagra a partir das imagens, da intensidade das cores, e pelo jogo dos diálogos.

Considerações Finais

No universo de fadas e da fantasia, onde as obedientes moças tem seu final feliz construído pela classe masculina, às vozes femininas aclamaram para poderem escrever a sua própria história, em que elas mesmas fossem as heroínas, sem precisarem ser salvas pelo outro.

Angela Carter viu no conto de fadas, um meio da mulher se restabelecer enquanto sujeito, ou seja, ser mais do que considerada como ser maternal, mas aquela que sabe fazer suas escolhas, “uma mulher que possa usar a razão e os sentimentos de igual maneira, que não tenha que ser necessariamente piedosa, compassiva, amorosa” (CARTER, 1999, p.XVI). Na releitura não só um novo arquétipo de Chapeuzinho Vermelho fora construído, a prosa rica promovida por Angela Carter deu todo sabor e audácia, que exalta os sentidos e as percepções, para efetivar o lado artisticamente selvagem da Chapeuzinho/lobo. Com o devir da jovem, de se libertar a maneira sedutora, e nada marginal a escritora via também na vovozinha que morava na floresta, algo pecador, uma velha que “aparentemente” se mostra inocente e que fazia com que Carter se sentisse “à vontade como a própria Vovozinha de Chapeuzinho Vermelho. Uma vovó que escondia um lobo voraz e libertário o suficiente para não temer rótulo algum, e tecer imagens inusitadas [...]” (CARTER, 1999, p. X). Nascia uma nova estória para as personagens que foram delegadas ao discurso da classe masculina, a submissão de tempos em tempos, uma estória não somente para protagonistas, mas também para as leitoras.

A inversão de papéis nas duas vertentes é perceptível, cujas personagens destampam a versão tematizada tanto por Perrault e os irmãos Grimm. Surge a apresentação de uma figura feminina que não tem medo do perigo, que pode ser boa e má quando for preciso, que age nos anseios, no prazer, convalescendo o seu erotismo como fruto libertador de todas as premissas que a marginalizara, no qual o xale vermelho queimado possa simbolizar as cinzas das tradições sexistas e acentuar um recomeço para as personagens, leitoras e outras tantas mulheres. Isso implica também que os homens podem mostrar o seu lado afetuoso, carinhoso e deteriorar a concepção que deve revelar apenas a sua razão sem apontar emoção.

As características do pós-modernismo mencionadas por Hutcheon (1991) e Jameson (1985) são vistas na narrativa de Carter e no filme Hardwicke. As releituras reatualizam o discurso original dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm favorecidas pela característica do *pastiche* e da paródia. A personagem feminina principal, a Chapeuzinho vermelho, não é vista igualmente como nos contos clássicos, vitimada, mas sim, agente de toda ação, apta a ser selvagem e viver do lado do lobo, sem tabus e temores. A “descentralização do sujeito”, a esquizofrenia, e a fuga dos padrões e estilos textuais são bem delineados nas versões de Chapeuzinho. A busca por um novo ser é construída diante do prisma do pós-moderno, busca por novos sentidos, havendo a “reelaboração crítica” de pontos sociais, culturais e históricos, sem ansiar por uma marca de estilo do pós-modernismo.

Por fim, como foi possível apresentar pela análise e comparação do conto “A companhia dos lobos” e do filme *A garota da capa vermelha*, a sexualidade e a sensualidade foram o grande fator para diferenciação das duas figuras femininas, no qual as personagens deram vazão ao seu instinto mais humano e, paradoxalmente, em relação ao discurso dominante, ao seu lado monstruoso. A transgressão da representação feminina está na sua condição de mulher no confronto do seu limite, ultrapassando as barreiras patriarcais.

Referências

- A GAROTA DA CAPA VERMELHA. Direção: Catherine Hardwicke. *Produção de David Leslie Johnson*. Interpretes: Amanda Seyfried, Gary Oldman, Billy Burke, Shiloh Fernandez, Max Irons, Virginia Madsen, Lukas Haas, Julie Christie e outros. Roteiro: David Leslie Johnson. Música: Brian Reitzel e Alex Reffes. Los Angeles: Warner Brothers, 2011. 1 DVD (100 min), widescreen color. Produzindo por Warner Video home.
- ANDRADE, Maria Isabel de Matos. *LILITH: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi*. Faculdade de Letras da UFMG: Belo Horizonte, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16ª Edição: Paz e Terra, 2002.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- CARTER, Angela. *Contos de fadas*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O quarto do barba-azul*. Trad. Carlos Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de Fadas*. São Paulo: Ática, 1998. _____. *Panorama histórico da literatura infantil juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamãe Ganso”. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- DELUMEAU, Jean. *Historia do medo no ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado; Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Trad. Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GIL, José. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HALL, S. *Identidade e pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- HILLESHEIN, Betina; GUARESCHI, Neuza M.F. *Contos de fada e infância*. Educação & Realidade, v. 31, n° 1, p. 107-126, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo n.º12, p. 16-26, jun. 1985.

- JUNIOR, Bozzetto André. *Moralidade e fantasia: as versões clássicas de “Chapeuzinho Vermelho” e seus leitores pressupostos*. Revista Litteris N° 2 ISSN: 1982-7429, 2009. Disponível em: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/moralidade_chapeuzinho_vermelho.pdf.
- MARTINS, Maria da Consolação. *A figura feminina nos contos de fadas tradicionais e contemporâneos*. Belo Horizonte: v.8 n.48, 2002.
- MENDES, M. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MOURA, Andiara Maximiano de. *A representação de personagens femininas em contos de Luci Collin*. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/andiamaximiano.pdf>. Acesso em: 25/ Jul/ 2012.
- NABAIS, Rita Barroso. *Edward Scissorhands de Tim Burton: um conto de fadas gótico?*. Universidade de Lisboa: Departamento de Estudos Anglisticos, 2010.
- QUINTEIRO, Silvia. *Monstros: criação ou “mo(n)stração”?*. Revista ESGHT/UAL n°6, 2000.
- RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e deusa: a construção do feminino em fireworks de Angela Carter*. Maringá: Eduem, 2011.
- SILVA, Alexander Meireles. *O conto de fada e a problemática do pertencimento social*. Revista Espaço Acadêmico, n° 39, Agosto de 2004, Mensal ISSN 1519.6816. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/039/39esilva.htm>. Acesso em: 22/Jul/2014.
- STEPAN, Nancy Leys, GILMAN, Sander L. *Appropriating the idioms of science: the rejection of scientific racism*. LACAPRA, Dominick. (ed.). *The bounds of race*. New York: Cornell University Press, 1991, p.72-101.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira: Sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WARNER, Marina. Posfácio. In: CARTER, Angela. *Contos de fada*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 455.
- WYLER, Vivian. Prefácio. In: CARTER, Angela. *O quarto do barba-azul*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, p. xvi, 1999.

Camila Aparecida Virgílio Batista

Atualmente é mestranda no Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem (UFG/Catalão)
Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade, orientada pelo Professor Dr. Alexander Meireles da Silva. É bolsista da (CAPES). Graduada em Letras/Português (UFG/Catalão).
E-mail:ca.mila.10@hotmail.com.

*Recebido em 14 de março de 2015
Aceito em 16 de abril de 2015.*