

A COMPANHIA DOS LOBOS:
monstros, fadas, erotismo e agressividade

Josias Ricardo Hack
Marcio Markendorf

Resumo

O artigo analisa o conto/filme *A companhia dos lobos* sob a perspectiva de dois campos de investigação: os estudos literários e os estudos sobre a psique humana. Depois de uma breve introdução, o texto apresenta referenciais da Psicanálise e da Gestalt-Terapia, com vistas a esclarecer o uso dos termos “agressividade” e “erotismo”. Na sequência, apresenta-se uma proposta de olhar para a sexualidade/erotismo e monstrosidade/agressividade nos contos de fadas, com atenção especial à obra *Chapeuzinho Vermelho*. Nesse viés, o foco se volta à versão literária de Angela Carter, *A companhia dos lobos*, bem como ao filme homônimo, dirigido e roteirizado por Neil Jordan, com correteirização da própria Carter. A obra foi escolhida por usar certas referências intertextuais e simbólicas descritas no artigo. Por fim, a título de considerações finais, estimula-se um olhar ao erotismo e à agressividade sob tons e cores que os colocam em possibilidade de homeostase.

Palavras-chave: Chapeuzinho Vermelho; agressividade; erotismo; simbolismo.

THE COMPANY OF WOLVES:
monsters, fairies, eroticism and aggression

Abstract

This article analyzes the tale/film, *The Company of wolves*, from the perspective of two investigatory fields: Literary studies and Psychology. After a brief introduction, the article presents references from Psychoanalysis and Gestalt-Therapy, in order to clarify and elaborate the use of the terms "aggressiveness" and "eroticism". As the article progresses, a proposal is made to analyze the implicit themes of sexuality/eroticism and monstrosity/aggressiveness in fairy tales, paying focused attention to the classic, Little Red Riding Hood. Our main focus here will be on Angela Carter's personal literary version of the classic, called *The Company of wolves*; as well as on the eponymous film, directed and scripted by Neil Jordan, with Carter's own co-writing. This work was chosen because of its particular use of intertextual and symbolic references, which are described in the article. At the end, our article encourages to look at eroticism and aggressiveness under tones and colors which puts them in a possible perspective of homeostasis.

Keywords: Little Red Riding Hood; aggressiveness; eroticism; symbolism.

LA COMPAÑÍA DE LOS LOBOS:
monstruos, hadas, erotismo y agresión

Resumen

El artículo analiza el cuento/película *En compañía de lobos*, desde la perspectiva de dos campos de investigación: los estudios literarios y de psicología. Tras una breve introducción, el texto presenta referencias del Psicoanálisis y la Terapia Gestalt, con el fin de aclarar el uso de los términos "agresividad" y "erotismo". Continuando con el artículo, hay una propuesta para mirar la sexualidad/erotismo y la monstrosidad/agresividad en los cuentos de hadas, con especial atención a la obra *Caperucita Roja*. En este sesgo, la atención se centra en la versión literaria de Angela Carter, llamada *En compañía de lobos*, así como en la película homónima, dirigida y escrita

por Neil Jordan, con la co-escritura de Carter. La obra fue elegida porque utiliza ciertas referencias intertextuales y simbólicas descritas en el artículo. Al final, el texto incita a una mirada al erotismo y la agresividad bajo los tonos y colores que los coloca en la posibilidad de la homeostasis.

Palabras clave: Caperucita Roja; agresividad; erotismo; simbolismo.

INTRODUÇÃO

Influenciadas pela perspectiva de estudos como os de Bruno Bettelheim (2007), as análises de contos de fadas passaram a destacar aspectos eróticos e agressivos presentes nesse gênero da tradição oral. Personagens de histórias como *Chapeuzinho Vermelho*, *A princesa e o sapo*, *Cinderela*, *Rapunzel* demonstravam estar marcadas por símbolos poderosos sobre desenvolvimento sexual e ritos de passagem para o mundo adulto, permitindo interpretações revisionistas que sequestraram definitivamente o caráter infantil com o qual foram propagadas. Como sinaliza a analista junguiana Clarissa Pinkola Estés (2005), a nova leva de estudos acerca dos contos de fadas também tem colocado em destaque o público variado a que se destinavam as narrativas, o que potencializa a hipótese da presença metafórica de valores éticos e morais nas tramas.

Como gostaria o modelo arquetípico da narrativa benjaminiana (BENJAMIN, 1994) – marcado por aspectos da experiência individual e do caráter prático, da fácil transmissão das narrativas em vista da possibilidade mnemônica de sua curta extensão, da lenta superposição de camadas de significado a cada nova experiência de contação –, os contos de fadas acabavam por ser um instrumento, ao mesmo tempo, de entretenimento e de ensinamento de verdades gerais às grandes massas.

Investindo em tais aspectos, a escritora feminista Angela Carter (2000) lança em 1979 a coletânea *O quarto do Barba azul* no qual revisita algumas histórias da tradição oral e propõe versões atualizadas, de sexualidade explícita. É o caso de *A companhia dos lobos*, história que retoma Chapeuzinho Vermelho e o mito do lobisomem para tratar do desejo sexual ativo da mulher. O conto acabou por ser roteirizado em parceria com o diretor Neil Jordan, dando origem ao longa-metragem homônimo lançado em 1984, com poucas variações na estrutura do conto de origem. Com base no texto de Angela Carter este trabalho irá propor a avaliação de alguns dos componentes eróticos presentes nesta versão revisionista de Chapeuzinho vermelho. Mas, antes, vamos visitar alguns pressupostos relacionados ao erotismo e à agressividade nos estudos sobre a psique humana.

EROTISMO E AGRESSIVIDADE: FUNÇÕES ORGANÍSMICAS EM BUSCA DE EQUILÍBRIO

A obra de Sigmund Freud, no início do século XX, fez surgir a compreensão de que o ser humano tem uma razão imperfeita, influenciada por seus desejos e sentimentos e tudo isso cria na mente das pessoas uma contradição entre tais desejos e a vida em sociedade. Freud (2016) enuncia que as transformações da puberdade levam ao momento de ligação a um objeto sexual externo, quando o objeto de erotização passa a estar no outro e não mais no próprio corpo. É nessa fase em que meninos e meninas estão conscientes de suas identidades sexuais distintas e começam a buscar formas de satisfazer suas necessidades eróticas e interpessoais. Assim, o novo alvo sexual da pessoa passa a ser a descarga ou o recebimento dos produtos sexuais.

Na década de 1940, Fritz Perls, criador da Gestalt-Terapia, discorreu sobre a inter-relação entre organismo e meio na obra *Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e método de Freud* e destacou que nenhum organismo é autossuficiente, pois requer o meio ao seu redor para satisfazer suas necessidades (PERLS, 2002). Nesse sentido, o autor estava cada vez mais convencido de que a

agressão era uma função biológica. Para entendermos com mais clareza a proposição de Perls, basta lembrarmos que agredimos os elementos da natureza para transformá-los em alimento, sejam animais sejam vegetais. Além disso, a agressão continua internamente, quando engolimos um alimento e, então, a pepsina e o ácido clorídrico, contidos no suco gástrico, são produzidos por nosso organismo para que o processo de digestão se complete. Para defender a agressividade como função biológica, Perls se ancora na teoria do ponto-zero de Friedlaender, para quem todo evento possui um ponto de equilíbrio que origina uma diferenciação em opostos. Por exemplo, a fome representa que o organismo não está no ponto-zero, pois falta algo ao equilíbrio, assim, se alimentar reporá a falta trazendo o organismo novamente ao ponto-zero. Para Perls (2002), se permanecermos atentos no centro, ao equilíbrio, podemos adquirir uma habilidade criativa e, conseqüentemente, veremos ambos os lados de uma ocorrência e completaremos uma metade incompleta. Essa atitude evita a perspectiva unilateral e auxilia na busca de uma compreensão mais profunda da estrutura e função orgânicas. Assim, o "feminino" (erotismo) e o "masculino" (agressividade) passam a ser referências à polaridade que habita os seres humanos, independente do sexo biológico, pois, todas as pessoas se originam de um óvulo (feminino) e um espermatozoide (masculino).

Perls defendia que as pessoas precisam reestabelecer as funções biológicas da agressão, mesmo que, com muita frequência, a sociedade exija sua sublimação. Na compreensão do autor, quem suprime a agressão precisará encontrar outra forma de descarregamento da energia da raiva. Afinal, à semelhança da maioria das emoções, a agressão tem como objetivo a descarga de energia de forma aplicada. Perls ainda destaca que a emoção é um excesso e precisa ser descartada pelo organismo, assim como descartamos resíduos pela urina, suor, saliva etc. No entanto, o descarte de uma emoção exige que o mundo externo se transforme no objeto de motivação ou causa da excitação e, como consequência, carece de algum tipo de contato para propiciar a satisfação. É isso que acontece quando se recorre a um substituto para a expressão da agressividade que gostaríamos de dirigir a outra pessoa, como por exemplo, cerrar os punhos e bater na própria palma da mão.

No que tange ao erotismo, Perls (2002) destaca que o desejo de ser amado é próximo ao desejo de que o objeto externo à pessoa se identifique com seus próprios anseios. Seria uma tentativa de trazer o outro para dentro de sua própria fronteira. Para tanto, o organismo evoca as funções que precisam ser ativadas para satisfazer a necessidade que emerge e, a partir disso, se identifica ou hostiliza o meio circundante. O autor defende que um organismo saudável responderá à realidade subjetiva e às necessidades que se apresentarem. Contudo, na sociedade que construímos, nos deparamos com um aspecto bifuncional adicional que ele chama de "escravo" e "senhor". Tal premissa parte do entendimento de que nosso organismo aceita ordens tanto da consciência e do meio ambiente no campo social quanto dos instintos no campo biológico. Por isso, os desejos mais próximos das necessidades orgânicas terão maior dificuldade de alienação a uma determinada situação social.

Para Perls (2002), as pessoas escolhem, segundo seus interesses, as partes do mundo com as quais querem entrar em contato. Entretanto, o contato entre o organismo e o meio é limitado ao alcance dos órgãos de percepção, bem como pelas inibições criadas pela sociedade. Em outras palavras, o organismo busca suprir suas necessidades básicas via contato com o mundo, com o próprio organismo e com a chamada "vida de fantasia" ou "zona intermediária", que foi identificada por Freud e por ele chamada de "complexo" (PERLS, 2012, p.139-140). Quando a resposta à carência é encontrada na zona intermediária ou vida de fantasia, perde-se a espontaneidade, deixa-se de crescer e age-se neuroticamente. Se a pessoa compreender a situação em que se encontra e deixar a relação entre organismo e meio fluir espontaneamente, por conseguinte aprenderá a lidar com aquela situação da vida. Entretanto, em nossa sociedade, a regulação natural entre organismo e meio é interrompida e o crescimento deixa de existir em troca da adoção de posturas neuróticas de ajustamento às demandas e, assim, a agressividade e o erotismo reprimidos originam tensões que precisam ser descarregadas para garantir o equilíbrio.

Mas, certos traumas e bloqueios não permitem o descarregamento das tensões e podem gerar o estado neurótico. Ou seja, um desejo recalcado pode deformar-se e tornar-se incompreensível ao próprio sujeito que, então, cria fantasias que lhe parecerão acontecimentos reais.

Em suma, partindo dos pressupostos delineados aqui, poderíamos dizer que os diferentes instintos que visam a regulação do organismo se agrupam em duas grandes categorias: os instintos de preservação da espécie, que originam o erotismo e os instintos de autopreservação, que originam a agressividade. O primeiro seria assegurado pela compensação das necessidades de alimento e defesa, enquanto o segundo seria assegurado pela preservação da espécie via sexualidade. Agora, na sequência, veremos um pouco daquilo que destacamos teoricamente sobre erotismo e agressividade retratados em *A companhia dos lobos*.

O EROTISMO E A AGRESSIVIDADE DE FADAS E MONSTROS

No registro literário feito pelos irmãos Grimm para o conto *Chapeuzinho Vermelho*, datado de 1812, a mãe da menina lhe dá uma **ordem** de visitar a avó, acompanhada de uma **interdição** de comportamento, não se demorar e seguir pelo caminho reto, orientação esta que será transgredida, atraindo o perigo para a protagonista da história. O fim do conto é conhecido de todos: um lenhador salva Chapeuzinho Vermelho tirando-a juntamente com sua avó do estômago do lobo. Um final que diverge da versão registrada por Charles Perrault, de 1697, que encerra com o animal devorando a menina, desfecho seguido por um final moralizante, no qual as meninas são alertadas dos benefícios do bom comportamento, sobretudo a terem cuidado com lãbia de conquistador dos lobos, que podem segui-las até em casa. Ora, o que temos aqui são versões de uma história aparentemente muito simples, mas que oferece variadas interpretações possíveis, muitas delas remetendo ao erotismo e à agressividade – o que inclui a leitura proposta aqui de um erotismo feminino (Chapeuzinho) em torno da agressividade/monstruosidade (lobo).

A estudiosa Maria Tatar (apud CORSO; CORSO, 2006) assinala que as versões de Perrault e dos irmãos Grimm foram depuradas dos elementos grotescos e obscenos dos contos originais, sendo os folcloristas levados a reescrever os episódios de modo a apagar os vestígios de jocosidade erótica. Possivelmente a rasura do imaginário sensual é o fator que justamente tenha proporcionado certa “elasticidade interpretativa” na abordagem dos contos. Dentre algumas possibilidades para *Chapeuzinho Vermelho* estão: uma parábola do estupro, um projeto para o desenvolvimento feminino ou mesmo uma metáfora para misantropia.

Um olhar mais atento sobre a estrutura típica do conto maravilhoso – conforme descrita no estudo de Vladimir Propp (2006) – permite enfatizar a trajetória das narrativas de fadas como uma leitura simbólica para o amadurecimento e a transformação dos protagonistas. Dentre as funções¹ que o folclorista apresentou como elementos repetitivos no manancial da cultura popular estão: a ordem (ou interdição) e a transgressão. Em certo sentido, essas são funções pares, pois uma não se apresenta sem a outra, o que sugere que histórias orais frequentemente convocam a ideia de *desobediência* de jovens personagens em relação a uma figura de autoridade. A ordem (também entendida como conselho ou recomendação) transgredida acaba por produzir um dano, o centro do conto, o problema a ser resolvido. Por vezes, a narrativa culmina com o recebimento de uma recompensa – que transforma material e socialmente o indivíduo – o que não raro ocorre na forma de um casamento. Ironicamente, é a partir de uma transgressão que a personagem passa por aventuras/desventuras, percurso no qual aprende e amadurece.

O mitólogo Joseph Campbell (2008) igualmente chama a atenção da presença recorrente de um objeto proibido nas diversas mitologias, sugerindo que a curiosidade pode ser uma força propulsora para o aprendizado (ou o conhecimento). O estudioso – em uma leitura que aproxima

¹ Focado no aspecto dramático do enredo, Propp descreve 31 ações recorrentes nos contos maravilhosos, chamadas pelo estudioso de funções. Nem todas estão presentes em cada narrativa individual nem necessariamente se apresentam na ordem que foram descritas na morfologia do estudioso.

mitologia e psicanálise – propõe com seu conceito de monomito que a jornada do herói (e da heroína) é um percurso no qual há o desligamento de um ego infantil e a gestação de um novo ego. Em outras palavras, a narrativa acaba incorporando incidentes e símbolos que remetem a um rito de passagem, sendo o espaço de conflito – uma geografia liminar – a imagem do útero-túmulo do ego do personagem. Essa leitura pode ser confirmada pela perspectiva do antropólogo Arnold Van Gennep (2011), pois este descreve a ritualística do rito de passagem em três etapas: a) a separação e ruptura do sujeito em relação a um mundo profano; b) a marginalização deste em um mundo sagrado, que o prepara para uma nova identidade; c) a ressurreição, momento de ‘retorno’ no qual o coletivo passa a reconhecer no indivíduo uma nova identidade. O objeto de estudo deste artigo não parece escapar dessa perspectiva.

Os psicanalistas Mário Corso e Diana Lichtenstein Corso (2006), aliás, sinalizam que é recorrente interpretar Chapeuzinho Vermelho como uma parábola da maturidade sexual, na qual o manto vermelho simboliza o sangue do ciclo menstrual ou refere-se à membrana do hímen. Aprofundando essa leitura, a floresta escura, por sua vez, expressaria o domínio do inconsciente, dos instintos e dos desejos, o que faz do deslocamento espacial nesse espaço uma alusão ao conhecimento sexual e a entrada no mistério. Já o lobo é a figura que avança sobre ou ameaça a virgindade da menina. Por ser um animal personificado na narrativa, aludindo a um homem, constitui uma metáfora para a figura do amante sedutor ou do predador sexual. Por esse caminho, pode-se depreender que a entrada do gênero feminino na vida adulta, conforme sugere a simbologia do conto, não se trata de um ritual socialmente determinado, mas, antes, de uma concepção puramente biológica e compulsória. O lobo-homem, dentro dos privilégios de sua masculinidade, reserva a si o direito da satisfação da libido, independentemente da disponibilidade ou da vontade do corpo feminino, não é à toa que, além de devorar a vovó (mulher madura), convida Chapeuzinho (mulher menina) a deitar-se na cama com ele para o mesmo ato.

Para Bruno Bettelheim (2007), o tema central de Chapeuzinho Vermelho é a ameaça de ser devorado, engolido, enganado por uma persuasão sedutora. É o lobo, aliás, quem leva Chapeuzinho a uma transgressão, fazendo-a deixar de lado, ainda que temporariamente, o princípio da realidade, o dever ou o metafórico “caminho reto”, para enveredar pelo princípio do prazer – colher flores, caçar borboletas, desviar-se do caminho (e dos conselhos maternos). Bettelheim (2007) sugere, ainda, que a protagonista do conto pode até estar enfrentando problemas pubertais, mas ainda é emocionalmente despreparada, sendo tentada pelo desejo e pela curiosidade sexual. Aliás, pode-se dizer que o conto é um drama da perda da inocência a partir do jogo com as três idades do corpo feminino: a avó, embora sábia, afetada pela doença; a mãe, consciente dos perigos enfrentados por uma mulher no mundo dos homens; e a menina, completamente alheia e inocente.

A contraparte dessa fábula é uma variação francesa do conto, de autoria de Louis e François Brifautt, coletada em fins do século XIX e intitulada *A história da avó* (CORSO; CORSO, 2006). No conto, atendendo ao convite do lobo para deitar-se com ele na cama, Chapeuzinho Vermelho vai peça por peça se despindo, atirando as roupas no fogo da lareira, cena que alude a um *strip-tease* em câmera lenta. Contudo, diferentemente das primeiras versões, a menina não se deixa ludibriar totalmente pelo lobo com quem estava deitada, conseguindo fugir no meio da noite. A primeira noite sexual, portanto, seria postergada para algum outro momento e com outra companhia.

Essa deixa nos leva a outro momento deste artigo, pois a versão de Angela Carter (2000) joga conscientemente com as referências intertextuais e os símbolos descritos até agora. O conto está dividido em três partes numeradas que, para fins de análise, chamaremos de: 1) a vida selvagem dos lobos; b) o retorno do marido; c) Chapeuzinho vermelho.

Na primeira parte do conto, aplicando deliberadamente elementos psicanalíticos à construção do enredo, Angela Carter explora um cenário invernal de carência de alimentos, com foco na narrativa dos lobos, seus hábitos e vicissitudes frente à natureza. Os lobos, devotados à

melopeia do uivo, vivendo no bosque, espaço onde ninguém habita, não atendem à razão, apenas ao instinto. Há neste ponto uma clara oposição entre a Natureza e a Cultura, pois o espaço organizado das aldeias é território seguro. Nos espaços abissais, nas cercanias da sociedade, habitam os monstros, o perigo. Símbolos do desejo inconsciente, não reprimido, os lobos, às vezes, podem ser lobisomens, como sugere o conto. A narrativa faz um comparativo entre o lobo e outras figuras folclóricas como ogros e bruxas canibais, afirmando que o primeiro é o pior de todos porque sua mobilização não atenderia à razão – seria puro instinto. Não é sem razão, portanto, a analogia (ou extensão) entre o lobo e o lobisomem, especialmente porque este segundo é uma criatura cuja mitologia é devotada à violência, à devoração e à destruição. Arrematando a seção, conta-se a anedota de uma mulher que, na noite de núpcias, o marido deixa o quarto para urinar (por vergonha de fazer o ato diante da esposa) e desaparece, sugerindo ao leitor a transformação do homem em lobisomem. A passagem remete ao medo – ou inexperiência – acerca da primeira relação sexual que, neste caso, é encenada por um homem. Frustrada pelo casamento e o fato nunca consumados, a mulher casou-se com outro homem, felizmente destituído dos pudores do anterior.

Na sequência da história, o esposo-lobisomem, depois de muito tempo, regressa ao lar. Invade a casa como se ainda fosse sua e ordena que seja alimentado. Sua aparência é maltrapilha, os piolhos evidentes, como se tivesse convivido com animais por muito tempo. Logo em seguida, o segundo marido está de volta a casa. É neste momento que o lobisomem percebe os filhos da mulher e entende que ela entregou a virgindade a outro homem (sendo, por isso, uma “vadia”). Transformando-se em lobo, mutila as crianças, avança sobre os adultos, mas acaba por ser morto com um machado. A mulher, vítima da situação, acaba sendo surrada pelo marido porque estava com outro homem. A segunda parte conclui com uma referência a mitologia arcaica da fera lupina: antes de se transformar, o homem despe suas roupas, muitas vezes pendurando-as em uma árvore. Por esta razão que é preciso ter cuidado com homens andando nus pelas florestas, pois podem ser criaturas da lua cheia. Caso alguém venha a queimar as roupas do lobisomem, este permanecerá em sua forma animal para sempre, entregue à natureza ou ao desejo. Não é difícil notar aqui a metáfora da fera humana, o símbolo da impulsividade interior que opera pela violação e pela violência. É o que prepara para o encontro da terceira e última parte.

A terceira e última parte foca-se na releitura da história de Chapeuzinho Vermelho. O conto remete novamente ao inverno – e, por extensão, à fome. Contextualizando historicamente a infância no tempo de circulação das histórias de fadas, Carter (2000) descreve que a infância, naquele tempo, é um período curto, pois o princípio da realidade e a luta pela produção da existência começam muito cedo. A narrativa retoma a ideia de transgressão e apresenta a teimosia insistente de uma menina em cruzar o bosque – e ser pela natureza atravessada. A garota do xale vermelho desponta como um corpo erótico em formação – com seios arredondando-se e a menstruação, descrita aqui como o relógio interior feminino, tendo descido. No meio do caminho do bosque, a garota encontra um jovem bem apessoado, elegante, diferente dos garotos bobos do vilarejo. Em um jogo de sedução mútua, desafiam-se a chegar em primeiro lugar na casa da avó. O prêmio pela vitória do homem seria um beijo, razão para que a menina voluntariamente se demore pelo caminho.

É uma sequência particularmente rica de símbolos, os quais remetem para instâncias de agressão e de erotismo: a virgindade como um invólucro, um espaço selado; a ausência temporária do pai em casa e a falta de proibição para entrar no bosque; o porte de uma faca pelas meninas para proteção (mulheres falicizadas); o bosque como expressão do desejo e elemento devorador da menina (o bosque se fecha sobre, engole Chapeuzinho); o aparecimento de um homem elegante na “estrada reta”, vindo de um atalho, tão diferente dos homens rústicos da vila; o ato falho de desarmar-se da faca; o jogo de mútua sedução entre homem e menina, cuja disputa daria ao vencedor o direito a um beijo; o relógio e a bíblia na casa da avó, aludindo ao fim da vida e à experiência moral religiosa; o despir do lobo diante da avó e os genitais enormes e rígidos, seguido de uma devoração literal (e metafórica).

Pouco depois à chegada de Chapeuzinho, a melopeia dos uivos lupinos ressoa do lado de fora, perfazendo um atípico hino nupcial. Despindo-se do xale escarlate, peça alusiva à menstruação, conforme descreve Carter, a garota deixa de sentir medo do que estava por vir. Em seguida, atira suas roupas no fogo, perfazendo em um lento *strip-tease* o prelúdio do sexo e da consumação do desejo erótico. A personagem já sabia que os piores homens eram os peludos por dentro – outra metáfora para os lobisomens – e entregou-se a uma cerimônia nupcial selvagem, tomando a iniciativa de tirar ela mesma a roupa da criatura. Por fim, o conto se encerra com o torpor sonolento que precede a pequena morte, a explosão do gozo, com uma mulher dormindo nas garras de um lobo carinhoso, cena que concentra um rito de passagem sexual, com um toque da alegria cósmica do erotismo.

A narrativa de Carter mantém relação intertextual com as três versões de Chapeuzinho vermelho – a dos Grimm, a de Perrault e a dos Brifautt –, fundindo-a com um elemento do campo da monstruosidade, o lobisOMEM. Em *O livro dos lobisomens*, de Sabine Baring-Gould, a licantropia é definida como uma metamorfose de homens ou mulheres em lobos, seja por meios mágicos seja pelo castigo dos deuses, algo que “permitiria ao transformado saciar o gosto pela carne humana” (BARING-GOULD, 2008, p. 21). Essa imbricação curiosa entre canibalismo e erotismo parece potencializar a leitura metafórica do devorar/comer/fornicar, especialmente por situar a relação entre lobisOMEM e mulher no campo da monstruosidade.

O historiador Luiz Nazário (1998), autor de *Da natureza dos monstros*, defende a ideia de que a monstruosidade concentra-se no que chama de “complexo olhos-boca-mãos”. Para o pesquisador, a fantasia em torno do monstro projeta-se, sobretudo, por estas partes do corpo porque os olhos são dotados de desejo, as mãos pretendem agarrar o objeto desejado e a boca é o modo de devorá-los. Dentre as características elencadas pelo estudo de Nazário, são úteis à análise efetuada neste artigo tanto a **ferocidade** (uma agressividade arcaica, violenta e impulsiva) quanto a **voracidade** (fome insaciável por objetos, substâncias e corpos). Vale lembrar que o ponto alto da narrativa de Chapeuzinho Vermelho, tão integrado na cultura popular que é facilmente reconhecido, é o diálogo travado entre a garota e a fera lupina: depois de ter questionado acerca do tamanho de suas orelhas, **olhos, mãos e boca**, o lobo ataca a menina. Ora, com exceção da audição, que parece apenas descrever uma boa percepção sonora para mensurar a chegada da presa, os outros componentes referem-se de forma bastante óbvia ao complexo monstruoso de Nazário, sobretudo em vista das respostas dadas pelo lobo (ver, agarrar, devorar). Nessa fricção entre erotismo e monstruosidade não se pode deixar de lado uma observação feita por Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso (2006), a de que não importa a diferença de desfecho nas três versões do conto, a história tem como temática nuclear a perda da inocência e a entrada em no mundo adulto, isto é, do erotismo e suas malícias. Rito de passagem que, importa destacar, acontece de forma traumática para garota, sem consentimento e sem preparação prévia, visto que a passagem do brincar ao seduzir é sumária. Na versão narrativa de Angela Carter, a escritora britânica apropria-se dos aspectos sexuais já mencionados e apresenta o monstro-lobo como uma criatura – de acordo com a análise de Nazário (1998) – devotada ao princípio do prazer, decididamente masculino, um falo independente destinado à violação e às formas de violência, físicas e simbólicas.

No filme dirigido e roteirizado por Neil Jordan, *A companhia dos lobos* (The Company of Wolves, 1984), cineasta considerado um dos representantes do cinema *queer*, a estrutura do conto de Carter é praticamente seguida à risca, embora tenha um enriquecimento natural de imagens, proporcionado em parte pelo apelo visual próprio do cinema, em parte pela singular visão de Jordan. Na versão cinematográfica, corroteirizada pela própria Angela Carter, a narrativa parte de uma perspectiva onírica, da história em *mise en abîme*: uma garota adolescente, vivenciando os conflitos próprios da fase, após a leitura de uma ficção, *The shattered dream*, tem sonhos “truncados”. Não precisa nem nos determos em demasiadas explicações acerca da ligação entre sonhos e desejos: a irmã mais velha surge em uma floresta desordenada, desproporcional e inquietante, sendo perseguida por uma matilha de cães pastores até ser devorada, algo que dá

prazer à sonhadora. Os primeiros minutos do filme imediatamente sugerem que a adolescente está com cólica menstrual – o relógio interno da feminilidade, segundo Carter – e, por isso, já deseja penetrar em um mundo pouco mais sensual, como aparentemente é o da irmã mais velha, razão para que tenha usado um batom vermelho e maquiagem (figura 1).

Figura 1 – *The Shattered Dream*.



Fonte: JORDAN, 1984. Elaborada pelos autores.

O sinistramento da realidade, a apropriação mecânica de vestígios do dia, as coisas fora do lugar, os elementos simbólicos são próprios da construção do sonho, momento psíquico em que a consciência produz mensagens ao sonhador de forma mais livre. Em sua maioria não são imagens objetivas e coerentes, mas conteúdos cifrados. A *mise-en-scène* do quarto da adolescente (figura 2) replica elementos de Chapeuzinho Vermelho – tais como uma boneca de uma simpática avó, a presença de cachorros (em fotografias, cerâmicas, o cão de estimação por si mesmo), uma gravura de Gustave Doré para o conto de fadas –, ressignificados eroticamente no campo do sonho e tratamento a história de Chapeuzinho Vermelho como um tipo de fantasia sexual arquetípica. O roteiro enfatiza uma natural curiosidade adolescente pela sexualidade, ressaltando que o desejo, ou a fera, é próprio tanto de homens quanto de mulheres, lição que acaba encorajando Chapeuzinho (no filme, Rosaleen) a encenar um flerte com um viajante desconhecido no meio do bosque.

Figura 2 - Gravura de Gustave Doré (alto, à esquerda).



Fonte: JORDAN, 1984. Elaborada pelos autores.

A fim de nos remetermos à poderosa visualidade do cinema, vale destacar que, replicando simbolicamente elementos da realidade, a protagonista Rosaleen segue pelo bosque, desvia-se das investidas amorosas de um garoto do vilarejo (retratado como desagradável, pouco atraente e infantil), depois escala uma árvore onde encontra: ovos eclodindo miniaturas de bebês humanos, um espelho de mão e um batom vermelho. A garota faz uso do batom, olha-se no espelho e espanta-se com o conteúdo dos ovos, uma clara referência à entrada da mulher no mundo reprodutivo (figura 3). Não se pode negar, ainda, o aspecto narcísico do espelho – presença recorrente no filme – e o desejo de contemplação erótica da própria beleza que emana do corpo em transformação. Walter Evans (apud NAZARIO, 1998) sugere certa correlação entre monstros antropomórficos e os traumas de sexuais da adolescência. O imaginário cultural interpretaria as mudanças corporais como uma transformação monstruosa: a chegada da menstruação, o crescimento dos seios, a expansão desordenada dos membros, a mudança na voz, o surgimento de pelos. Logo, o paralelo entre menina-adolescente e lobisomem não é gratuita, pois pode expressar um princípio de equivalência, a criatura como a contraparte masculina, finalmente amadurecida.

Figura 2 - Cena alegórica da eclosão dos ovos.



Fonte: JORDAN, 1984. Elaborada pelos autores.

A narrativa de Jordan-Carter inclui uma pequena parábola, na sequência do encontro de Rosaleen com o lobisomem, no qual uma loba havia subido do mundo subterrâneo para o superior. Ferida por homens, a fêmea conseguiu se curar com o tempo porque, no fundo, era apenas uma garota que havia “saído da trilha”, descoberto algo (o sexo) por lá e retornado para o espaço de onde veio. Ao fim da parábola, Rosaleen é encontrada pelos aldeões na casa da vovó transformada em uma loba, fugindo logo em seguida com o lobo sedutor para o bosque. De forma cíclica, o filme retoma a adolescente sonhadora do início, cujo despertar do devaneio erótico culmina com uma invasão da casa por uma matilha, algo entendido como aterrorizante e perturbador. O arremate vem na forma de uma lição moral: “Garotas pequenas, é preciso dizer, nunca parem no seu caminho... nunca confiem num estranho, ninguém sabe como pode acabar. Assim como é bela, seja também sábia. Os lobos podem usar qualquer disfarce. E agora esta é a pura verdade... a língua mais doce tem os dentes mais afiados” (JORDAN, 1984, 01:32:05 - 01:32:34).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrarmos nossas reflexões, queremos relembrar um elemento importante ao contexto dos estudos da psique: o conceito figura/fundo. Na compreensão de Perls, Hefferline e Goodman (1997), no dia-a-dia, a necessidade mais importante sempre se tornará figura e organizará as ações da pessoa. Na sequência, depois de satisfeita a necessidade que emergiu, a figura recuará para o fundo e dará lugar a uma nova configuração. No entanto, frequentemente, a moral e os costumes sociais interferem no equilíbrio saudável entre figura/fundo e, ao não vivermos uma situação no aqui e agora, ela é transposta a outra instância corporal, como por exemplo, em uma tensão muscular ou uma emoção que nos surpreende devido à intensidade desproporcional à circunstância.

Perls (2012) salienta que as pessoas estão fracionadas em porções e pedaços em nossa sociedade, por isso, precisam encontrar formas de reintegração das funções do *self* (função id, função ego e função personalidade) que foram dispersas ou alienadas e, então, encontrar os próprios recursos para reassumir o crescimento em uma relação espontânea e autêntica com o meio em que se encontra. Desta forma, tanto o erotismo quanto a agressividade podem ganhar novos tons e cores. Inclusive, se o mundo de Chapeuzinho Vermelho não fosse tão fracionado em porções originadas pelos discursos sociais, assim como o mundo do lobo não fosse tão fragmentado por seus desejos, talvez, a companhia entre ambos poderia originar alguma homeostase.

REFERÊNCIAS

A COMPANHIA DOS LOBOS (The company of wolves). Direção de Neil Jordan. Roteiro de Neil Jordan e Angela Carter. Produção: Reino Unido. 1984. 1h35min. Color.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2008.

CARTER, Angela. *O quarto do barba azul*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein.; CORSO, Mário. *Fadas no divã*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, Volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. 2. ed. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

PERLS, F. *A abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia*. Tradução de José Sans. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

PERLS, F. *Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*. Tradução de Georges D. J. Bloc Boris. São Paulo: Summus, 2002.

PERLS, F.; HEFFERLINE, R.; GOODMAN, P. *Gestalt-Terapia*. Tradução de Fernando Rosa Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Summus, 1997.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

Submetido em março de 2021.

Aprovado em junho de 2021.

Informações do(a)s autor(a)(es)

Josias Ricardo Hack
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
E-mail: j.r.hack@ufsc.br
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4506-3323>
Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3511773598300389>

Nome segundo autor: Marcio Markendorf
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
E-mail: marciomarkendorf@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8022-1350>
Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001852168968424>