



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 12, NÚMERO 3 | JUL.-SET. 2023

<https://doi.org/10.47295/mren.v12i3.1049>

CHAPEUZINHO VERMELHO ADENTRA O CASTELO DE OTRANTO: UM OLHAR PSICANALÍTICO SOBRE O GÓTICO EM “THROUGH THE WOODS”, DE EMILY CARROLL



LITTLE RED RIDING HOOD ENTERS OTRANTO'S CASTLE: A PSYCHOANALYTIC LOOK ABOUT THE GOTHIC IN THROUGH THE WOODS, BY EMILY CARROLL

PÉTRUS DAVID SOUSA PATRICIO

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 13/08/2023 • APROVADO EM 29/09/2023

Abstract

This paper was born from the idea of thinking about the way the gothic aesthetics assimilated and reworked the compositional structures of the fairy tales. Taking into consideration the field of possibilities, it was used as our *corpus* the graphic book *Through the woods*, by the Canadian author Emily Carroll, as representation of this process. The selection was made keeping in mind the way the author rearranges different compositional and symbolic structures of different fairy tales, through Gothic lenses. Thus, this study was organized in three sections: in the first one, it was sought to understand what are the fairy tales, and how a Gothic literature is capable of assimilate and rearrange them in a new narrative axis; in the second section, it was observed how the author used the resource of *recit encadré* to sew her Gothic fairy tales; in the third section, it was analyzed the tale *Our neighbor's house*, present in Carroll's book, from a psychoanalytic perspective. Bettelheim (2018), Dokou (2017), and Jolles (2017) were used for the foundation of this study.

Resumo

O presente trabalho nasceu da ideia de pensar o modo como a estética gótica assimilou e reelaborou estruturas composicionais dos contos de fadas. Levando em consideração o campo de possibilidades, utilizou-se como *corpus* o livro gráfico **Through the woods**, da autora canadense Emily Carroll, como representação desse processo. A seleção foi feita tendo em vista o modo que a autora reorganiza diferentes estruturas composicionais e simbólicas de diferentes contos de fadas, a partir de lentes góticas. Dessa forma, este estudo foi organizado em três seções: na primeira, buscou-se entender o que são contos de fadas e como a literatura gótica é capaz de assimilá-los e reorganizá-los em um novo eixo narrativo; na segunda seção, observou-se como a autora utiliza o recurso do *récit encadré* para costurar seus contos de fadas góticos; e na terceira seção, analisou-se o conto **Our neighbor's house**, presente no livro de Carroll, sob a perspectiva psicanalítica. Bettelheim (2018), Dokou (2017) e Jolles (2017) foram utilizados para a fundamentação deste trabalho.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Fairy tales. Gothic. Through the woods. Emily Carroll.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fadas. Gótico. Through the woods. Emily Carroll.

Texto integral

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em que pensamos quando falamos sobre contos de fadas? Muito provavelmente, o primeiro pensamento que nos ocorre focaliza histórias como as da Branca de Neve, da Cinderela ou da Chapeuzinho Vermelho. Esses são os contos de fadas com os quais temos contato desde a tenra infância, quando as ouvíamos de nossos pais ou assistíamos às suas versões adaptadas nos filmes do estúdio Disney (agora, tão preocupado em relança-los para novos públicos infanto-juvenis, atendendo a demandas mercadológicas).

Aquilo que, hoje, caracterizamos como contos de fadas são narrativas que vêm de uma tradição oral popular e marcadas por sua transmissão geracional, seja de forma oral, visual ou escrita. Inicialmente, antes de serem coletadas, compiladas em livros infantis e, de certa forma, higienizadas, essas narrativas eram contadas, principalmente, pelo público adulto em momentos de ócio, divertimento ou para se distraírem da rotina cansativa do trabalho. Sua tradição popular oral também é fundamentada a partir da organização social da Europa (de onde provêm os contos de fadas mais conhecidos que temos): em uma sociedade dividida em classes, essas histórias eram produzidas e disseminadas, em sua maioria, pelo estrato da população que não correspondia às classes governantes (PROPP, 1984). Aquelas pessoas a quem atribuímos esses contos (Irmãos Grimm, Charles Perrault, Katharina M. Briggs ou Joseph Jacobs) são os folcloristas responsáveis por fazerem sua coleta e organização em um material escrito, com uma proposta pedagógica por trás dessas empreitadas.

O que distingue essas narrativas, em questão estrutural, das demais, é o seu trato com o elemento sobrenatural. Vale apontar que o que tomamos como “elemento sobrenatural”, diz respeito aos seres, objetos e acontecimentos cuja

existência infringe as leis naturais e físicas do universo do leitor, mas não são questionadas por ele. A existência desses elementos nos contos de fadas, é, desde o início, aceita sem hesitação ou surpresa. Entendemos isso como uma forma composicional na qual os elementos sobrenaturais estão justapostos aos elementos retirados da realidade do leitor, mas organizados de forma consonante e até mesmo intrincada (VOLOBUEF, 1993).

Como mencionado, o que nos chegou não foi a versão “original” dessas histórias, mas a versão sanitizada delas. Esse processo de dar polidez às narrativas seguiu diferentes motivações, fosse em questão de público-alvo (o entretenimento da corte francesa dos séculos XVII e XVIII) ou em questão de preservação de tradições nacionalistas (como no caso dos Grimm). O que é apontado do trabalho dos Grimm é que a sua coleta foi feita, em boa parte, em textos reelaborados e já publicados, e não da oralidade propriamente dita. O que os irmãos fizeram, na verdade, foi estruturar uma coletânea não de como os contos eram, mas de como os contos deveriam ser, tendo em vista os valores culturais e morais defendidos pela instituição familiar burguesa alemã (VOLOBUEF, 1993). Sendo assim, as obras dos Grimm se aproximam, estruturalmente, do chamado *Kunstmärchen*: conto de fadas artístico.

Esse tipo de conto de fadas é fruto de uma individualidade artística. Além disso, há um emprego mais profundo dos elementos fantásticos, no sentido de que eles são usados a partir de um caráter alegórico. Durante o Romantismo, a produção desse tipo artístico foi impulsionada por nomes como Friedrich Schlegel e Novalis. O conto de fadas, para os românticos, foi uma abertura estética importante. Eles poderiam, então, expandir os elementos fantásticos além dos limites enformados e produzir novas camadas simbólicas, além de conseguirem veicular ideias e pensamentos da época. Exatamente nesse período, a literatura gótica começou a florescer.

Como outros gêneros, a estética gótica não abandonou os contos de fadas. Muito pelo contrário, ela foi uma das responsáveis por assimilar essas histórias a partir dos seus próprios procedimentos estéticos. O que a literatura gótica promoveu, na verdade, foi uma espécie de rememoração da originalidade dos contos de fadas. Ao retirar essas histórias dos seus moldes sanitizados, os góticos construíram formas de adaptar os aspectos brutais e arquetípicos das histórias de fadas a partir de camadas de significação contemporâneas, em um recorte diacrônico. Por esse motivo, buscamos investigar como a literatura gótica moderna, mais especificamente, se apropriou dos contos de fadas para criar suas próprias narrativas.

Publicado em 2014, **Through the woods**, da quadrinista canadense Emily Carroll, é uma compilação de cinco contos gráficos que aludem ao gênero conto de fadas. Além de histórias já publicadas online, a autora cria novas narrativas específicas para esta coletânea. Indefinidas em tempo e espaço, as tramas aqui presentes simulam contos de fadas, tanto em seus eventos, em suas imagens, quanto em suas significações. Carroll abrange diversas temáticas: da presença inevitável da morte, passando por uma espécie de reformulação da fábula do Barba Azul, até a questão do duplo. Segundo Silva (2014), Carroll se iguala a Poe em questão de filosofia poética e em composição estrutural. Nada em suas artes é ao acaso. Todos

os elementos mantêm uma relação intrínseca e funcionam sempre para a promoção do horror.

O objeto deste nosso trabalho, portanto, é tentar observar como as estruturas e elementos narrativas comuns do gênero contos de fadas se fazem presentes no livro de Carroll. Para tanto, é importante percebermos que esses elementos se encontram em um outro plano estilístico: não são mais agenciados para compor uma narrativa infantil, mas narrativas voltadas para o público adulto. Portanto, é necessário entendermos como esses elementos se organizam em seu gênero de origem, para, então, entendermos como eles são assimilados e reelaborados pelo gótico. Logo em seguida, nos detemos a analisar um dos contos presentes no livro. Nessa análise, buscamos, a partir de uma leitura psicanalítica, entender que camadas de significação são refeitas pela autora a partir de um novo contexto narrativo.

2 QUEM CONTA UM CONTO...

De acordo com os próprios irmãos Grimm, as verdadeiras coletâneas de contos de fadas, estruturados da forma como as conhecemos hoje, surgem no século XVII, na França, com Charles Perrault (JOLLES, 2017). O que Perrault faz, em 1697, com **Histories ou Contes du temps passé avec des Moralités (Histórias ou contos de outrora)**, é fingir que as histórias presentes no livro foram ouvidas por ele, ao serem contadas, oralmente, por uma babá ao filho dela. Embebidas da moral vitoriana da época (como seu título original sugere), essas narrativas censuravam qualquer tipo de fragmento que possuísse conotação sexual, por exemplo, figurando o universo majoritariamente infantil e burguês de sua era. A reorganização pudica dessas narrativas não só reprimia o caráter sexual, mas promovia um descolamento e um distanciamento dessas narrativas de sua classe social autora, o povo. Logo após a publicação de seu livro, coletâneas similares começaram a ser lançadas por toda a Europa. Posteriormente, por toda a Europa, despontaram nomes importantes para a sistematização dos contos de fadas, como os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, cada um, à sua maneira, retratando, em maior ou menos tom, seus contextos familiares e sociais nas histórias que criaram ou adaptaram.

Mas o que seriam contos de fadas? Para André Jolles (2017), 'conto de fadas' é o termo utilizado para denominar uma forma narrativa que engloba um tratamento específico de elementos maravilhosos: uma tentativa de naturalização e até mesmo de neutralização deste mesmo elemento. Uma das principais características dos contos de fadas seria sua relação com o mundo. De acordo com o autor, os eventos dessas histórias funcionam como alegorias impossíveis de serem transportados para o mundo natural. Isso não se deve ao fato de os incidentes presentes nas histórias de fadas serem alicerçadas no maravilhoso, mas por elas serem estruturadas para funcionar apenas nos contos de fadas. Em certa medida, é

possível transportar o mundo da vida para o mundo dos contos de fadas, mas o movimento inverso, sem quaisquer ajustes, se tornaria dificultoso (JOLLES, 2017)¹.

Em um aspecto linguístico, os contos de fadas têm um sistema próprio de utilização da linguagem. O discurso dessas narrativas se encontra em suspensão em sua dimensão espaciotemporal, distante do mundo natural do leitor/ouvinte. Não nos esqueçamos de duas principais construções bastante recorrentes nessas histórias: "era uma vez" e "em um reino distante". Não somente isso, a contação dessas narrativas não é realizada, de acordo com Jolles (2017), por um falante individual propriamente dito. A execução final da sua contação está no sistema linguístico em si. O que acontece aqui não é a utilização do sistema linguístico próprio do autor que enuncia aquelas histórias, mas a execução do sistema próprio daquele gênero. Por mais que o contador utilize seu próprio repertório linguístico para transmitir aquela narrativa, há elementos e estruturas fixas no conto.

Outro traço característico do conto de fadas é o seu aspecto pedagógico. A partir da lógica ética kantiana, Jolles (2017) aponta que o sentido moral dos contos de fadas não está na resposta à questão "o que eu deveria fazer", mas sim à pergunta "como as coisas deveriam acontecer no mundo?" Dessa forma, o julgamento ético está presente, nessas histórias, não nas ações, mas nos eventos: o mundo que se toma como base de contraponto ético, não é exatamente o mundo "real", mas um mundo virtual e amoral. O sentido moral dessas narrativas leva em consideração a posição ativa de ressignificação promovida pelo leitor, em direção a um conjunto de eventos que vão ao encontro das nossas noções de justiça. Uma senhora inofensiva e indefesa, devorada por uma fera animalesca, deve ser resgatada a qualquer custo. Em um outro nível de significação, Bruno Bettelheim (2018) aponta que essas narrativas possibilitam que as crianças aprendam sobre problemas íntimos e sobre as soluções tidas como corretas, de acordo com um código moral de determinada sociedade. Isso se dá pelo fato de os contos não buscarem abordar de forma explícita conceitos e questões ontológicas do ser humano, mas materializá-las na forma de alegorias. A educação promovida pelos contos de fadas se dá pela estrutura dessas narrativas, que "[...] sugerem à criança imagens com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida" (BETTELHEIM, 2018, p. 14).

¹ Isso não quer dizer que tentativas bem sucedidas não foram realizadas. A partir de 2002, o roteirista Bill Willingham começou a escrever os quadrinhos **Fables**, publicada pelo selo Vertigo. Nessa série, personagens dos diferentes mundos das fadas e das fábulas, como Branca de Neve e Lobo Mau, são transportados para o "mundo real" e reorganizados de acordo com a ordem ética e social dos Estados Unidos da América. Essa proposta toma o público adulto como seu horizonte de leitores, desencadeando cenas de violência e brutalidade típicas, mas debates óbvios e explícitos a respeito de segregação racial e eugenia, armamentismo, nacionalismo etc.



Figura 1: Reprodução de aspectos de contos de fadas.

Narração: Era uma vez, uma garota que vivia à borda de uma profunda e densa floresta. Antes de sair para a casa de sua mãe, seu pai lhe disse:

Balão 1 (Pai): Não demore na mata.

Balão 2 (Pai): Atravesse rápido e com segurança.

Balão 3 (Pai): Há lobos circulando na escuridão.

Balão 4 (Garota): Certo, papai.

Fonte: CARROLL (2014, p. 190)².

A **Figura 1** é retirada do capítulo de conclusão de **Through the woods**. Nele, podemos perceber alguns dos elementos mencionados. Em primeiro lugar, temos a imprecisão temporal na frase “*There once was...*”, como se presente em um fluxo da ordem do ‘ter-sido’. Um outro elemento importante é o ambiente. Por mais que não haja uma demarcação espacial que referencie à uma localidade do mundo real, a floresta é um ambiente bastante comum em algumas histórias, assim como sua descrição genérica e ampla: *deep* e *dense*. Outros ambientes encontrados ao longo dos contos do livro são castelos, vilas ou cabanas. Isso ecoa uma importante característica em relação à configuração espacial dos contos de fadas tradicionais: seu distanciamento de uma sociedade industrializada, e um retorno a um espaço campestre e até feudal.

O arranjo familiar tão recorrente nas histórias de fadas também se faz presente. Na história de conclusão do livro de Carroll, no entanto, é importante ressaltar que o núcleo familiar é fragmentado: o pai da garota mora separado da mãe. Mais à frente, retornaremos a esse tópico. Outras estruturas familiares são utilizadas pela autora, como dois irmãos, três irmãs e um pai. Em alguns casos, outras relações afetivas também podem ser encontradas: duas amigas, um rei e uma rainha recém-casados, uma jovem e sua cunhada. O que nos importa, aqui, não é somente identificar a presença dessas relações, mas tentar entender que, em certa medida, estas mesmas relações são construídas de modo minimamente similar às construções clássicas dos contos de fadas. Ao passo que a autora parece conservar estruturas tradicionais da

² Doravante, para a fluidez na leitura, utilizaremos apenas o ano e a numeração da página quando nos referirmos ao *corpus* de análise.

forma dessas narrativas, ela se propõe a atualizar alguns de seus componentes. Lembremos que, se os contos de fadas surgiram da/na classe pobre, suas configurações familiares não são as mesmas daquelas burguesas.

O aspecto imagético da **Figura 1** é uma nítida apropriação da narrativa da Chapeuzinho Vermelho. No livro, essa garota inominada, é demarcada apenas pelo capuz que veste, como na personagem original. Essa informação visual nos é útil, pois, a partir dela, intrinsecamente aliada à informação verbal, podemos situar que essa história é um reconto. A presença do distanciamento parental, a ambientação momentânea da floresta e até mesmo a presença de um lobo perigoso são outros elementos identificáveis. Por mais que não conheçamos os eventos dessa conclusão, a própria menção a um lobo, nesse contexto, já parece despertar uma sensação de possível perigo. Isso parece acontecer por causa do impacto que a narrativa da Chapeuzinho Vermelho tem na sociedade. A referência visual a um de seus elementos já nos remete à essa história.

No entanto, se estamos utilizando um *corpus* destinado ao público adulto, do que nos interessa saber como os contos de fadas atuam no imaginário infantil? A resposta para essa questão não está exatamente em o que **Through the woods** significa para o público adulto, mas como a autora toma de empréstimo a forma dos contos infantis e as remodela para um outro público. Dessa forma, faremos uma breve digressão para entendermos como a estética gótica, presente na obra, age no processo de assimilação de outros gêneros discursivos.

2.1. AS NUANCES GÓTICAS

Para efeito didático, considera-se o início da estética gótica na literatura, a partir do século XVIII, com a publicação do romance **O castelo de Otranto**, de Sir Horace Walpole. Uma das principais características dessa estética é a falsa sensação de nostalgia e de veracidade. Em **O castelo**, Walpole utiliza um artifício narrativo que se tornaria muito comum em narrativas de terror: fingir que história contada aconteceu de fato, e que fora encontrada, traduzida e organizada de forma coerente. A estética gótica também é conhecida por utilizar o medo e o melodrama como artifícios narrativos. Outra característica é o uso da monstruosidade como simbologia polissêmica. O fantasma, o vampiro, a criatura produzida em laboratório (criaturas comuns nos primeiros romances do gênero) são representações de um medo primitivo ou de uma inquietação social ou moral. A criatura de Mary Shelley, em determinadas leituras, é entendida como uma possível representação dos limites da ética científica.

É comum do gótico a revitalização e a recontagem de histórias antigas (ROUND, 2014). Mary Shelley, por exemplo, utiliza de mitos como o de Prometeu e do golem para criar seu **Frankenstein** (o subtítulo da obra é justamente “O moderno Prometeu”). John William Polidori vê nas lendas dos vampiros o mote para criar **O vampiro**. Logo em seguida, Bram Stoker aprofunda essa narrativa e expande a mitologia vampiresca, com **Drácula**, chegando ao ponto de, hoje em dia, ser quase

indistinguível o que é proveniente das lendas originárias e o que é proveniente do romance. Essa característica da estética não se resume à absorção de gêneros literários, mas todo tipo de discursos. Como exemplifica Round (2014, p. 13): "O Frankenstein (1818), de Mary Shelley, reescreve noções retiradas da filosofia, ciência, religião, política e poesia, e, desse modo, pode ser lido como uma análise gótica da natureza humana que brinca com a moral e a ciência da mesma forma"³. O trato do gótico com esse material vai além da assimilação de elementos antigos, e pauta a subversão desse material quando postos em um contexto contemporâneo, justapondo-os aos valores morais decadentes da sociedade. É o que acontece, por exemplo, em **O médico e o monstro**, de Robert Louis Stevenson.

Esse processo de constante incorporação permite que a estética gótica dê ênfase a temáticas transgressivas e, até mesmo, que seja possível subverter determinados conteúdos, chegando a parodiar certos gêneros. Escorrendo para outras artes, temos o Expressionismo Alemão, vanguarda cinematográfica que utilizou, à sua maneira, inúmeros recursos composicionais provenientes do gótico, como o jogo de luz e sombra e a cenografia pontiaguda e retorcida. As histórias em quadrinhos também despontam como alguns desses exemplos de estilização gótica. A série gráfica Sandman, escrita por Neil Gaiman, utiliza essa estética desde os personagens (o protagonista da série é a personificação do Sonho) até às estruturas dos quadros em algumas páginas.

Não seria de se espantar que uma das tradições orais reaproveitadas pelo gótico fossem os contos de fadas. Por meio da estilização deles, o gótico os abre para tensões contemporâneas ao introduzir um vasto leque de perspectivas, seja na reorganização das narrativas, nos seus principais elementos (personagens, tempo, ambientação) ou na adaptação para diferentes culturas. Reafirmamos o que já fora mencionado: a partir do momento que autores se utilizam dessa nova estética para se apropriarem dos contos de fadas, eles os restituem aos seus caracteres anteriores, retirados por um processo de sanitização. Seguindo essa linha, procuramos identificar como os elementos absorvidos dos contos de fadas são reelaborados a partir do gótico em **Through the woods**. Para tanto, seguiremos a partir de dois movimentos: de início, como Carroll utiliza o recurso da narrativa moldura para criar uma forma que funciona como uma espécie de mandíbula, e, em seguida, nos deteremos a analisar mais especificamente um dos contos do livro.

3 NA TENTATIVA DE EMOLDURAR UMA NARRATIVA

³ No original: "Mary Shelley's Frankenstein (1818) rewrites notions drawn from philosophy, science, religion, politics and poetry and in this sense can be read as a gothic analysis of human nature that plays with the moralistic and the scientific alike".

Após descobrir que sua esposa lhe traía, o rei Sahriyar se torna desiludido com as mulheres, além de ser tomado por uma fúria violenta contra elas. Advertido da traição por seu irmão, Sahriyar decide que não será mais vítima das mulheres. Dalí em diante, o rei decide levar uma vida luxuriosa e vingativa: toda noite, dorme com uma virgem; na manhã seguinte, a mata. O rei segue com essa empreitada, até restar somente Sahrazad. Habilidosa, a moça consegue escapar de sua morte ao contar, durante mil noites, histórias para o rei. Sahriyar fica encantado pelas narrativas contadas e, de certa forma, ansioso por ouvir suas continuações, que poupa a vida de Sahrazad. O que se segue, ao longo dos capítulos dos volumes d'**As mil e uma noites** são as narrativas contadas pela donzela na tentativa de se manter viva.

Utilizada e reutilizada de diversas maneiras possíveis, esse recurso literário de apresentar uma narrativa introdutória que serve de moldura para as narrativas subsequentes está presente em obras diversas: do **Decamerão**, de Giovanni Boccaccio, até **Noite na taverna**, de Álvares de Azevedo. Conhecido como *récit encadré*, esse elemento composicional também serve como procedimento retórico, ao fornecer um caráter mais verossímil ao que é narrado logo em seguida, além de provocar a curiosidade no leitor de saber como essas narrativas se encadeiam e em como elas estão interligadas à moldura. Assim como Sahriyar, o leitor se torna refém do autor daquelas histórias. Algumas dessas molduras demonstram um modo possível de determinados indivíduos fugirem, mesmo que momentaneamente, de uma realidade violenta.

A ideia de sociabilidade é bastante retomada no conceito da narrativa moldura. Uma parcela da sociedade se encontra, foge ou é obrigada a se refugiar e, como prática catártica, narra histórias. É quase óbvia a relação entre o contexto laboral de criação dos contos de fadas tradicionais e essas molduras. Em outros momentos, como os apontados por Constantino Luz de Medeiros (2012), a história moldura serve como fuga da sociabilidade. A partir do contato com a solidão e com elementos naturais, essas narrativas começam a adentrar no maravilhoso. Se antes poderíamos encontrar histórias que buscavam uma aproximação com eventos do mundo natural, agora, por meio de uma extrapolação dos limites, o fantástico adentra esses contextos. Os limites das narrativas passam a não ser mais os limites da realidade, mas os limites da própria criação. Isso se deve, principalmente, pela influência do primeiro romantismo alemão e escritores como Goethe, Schlegel, Schiller e Hoffmann (MEDEIROS, 2012).

Em **Through the woods**, Carroll utiliza desse mesmo mecanismo composicional. O capítulo chamado **An introduction** abre o livro com a rememoração de uma jovem inominada a respeito de suas práticas de leitura de quando ainda era “pequena” (CARROLL, 2014), já que a narração é demarcada pelo pronome pessoal em inglês *I*. A indeterminação do artigo “*an*” nos endereça a um lugar de possibilidades abertas.

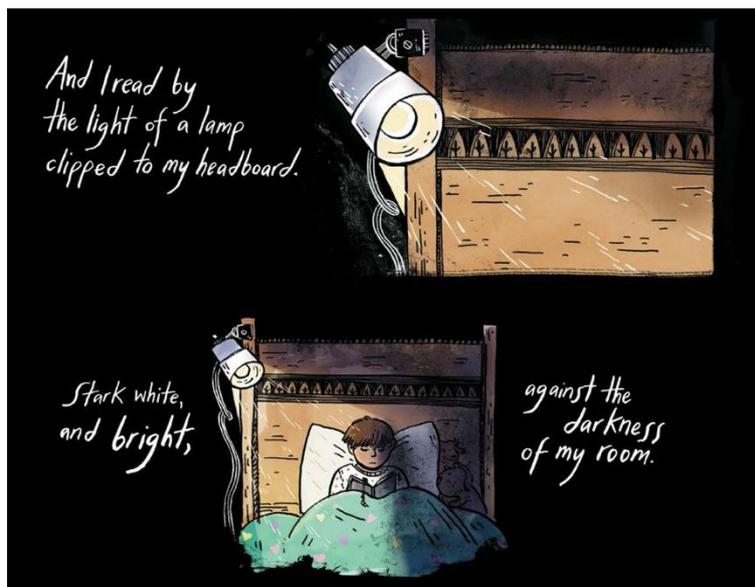


Figura 2: Narrativa moldura de **Through the woods**.

Narração: E eu lia à luz da lâmpada fixada na minha cabeceira. Alvíssima e forte contra a escuridão do meu quarto.

Fonte: CARROLL (2014, p. 13).

Na **Figura 2**, vemos a representação desse momento de leitura. O desenho da autora explicita bem a relação da jovem com a luz (conhecimento, consciência) e com o escuro (desconhecimento, inconsciente), dividida ao meio entre esses dois espaços. A falta de bordas nos quadros nas páginas faz com que o preto tome de conta, e que a única parte do desenho salientada seja onde o feixe de luz da projeção da lamparina cobre. No trecho que utilizamos como exemplo, a imagem da menina é parcialmente preenchida por sombra. Em uma primeira camada de observação, isso pode ser apenas a iluminação da arte. Já em outra camada de significação, não seria extrapolar se interpretarmos isso como uma parcela dessa jovem na escuridão do que ela está lendo. Tendo em vista que essa é uma narrativa moldura (e que as narrativas subsequentes têm elementos fantásticos), podemos depreender disso o possível tom do que será contado logo após.

Essa escolha estética apresenta os elementos góticos que perpassam toda a obra de Carroll. A introdução do livro brinca com uma das principais características de uma narrativa de horror: o desconhecido. O que a autora faz é transformar esse desconhecido em algo conhecido. Quando pensa na sua rotina de leitura, lendo à luz da lâmpada, a garota confabula: "e seu eu me esticasse... um pouco além da beirada da cama e ALGUMA COISA, esperando ali, ME AGARRASSE e me puxasse para baixo, para a ESCURIDÃO" (2014, p. 14-15)⁴. A escuridão se torna *locus* do desconhecido conhecido. Imediatamente após essa fala, o leitor é apresentado à primeira narrativa do livro. Esse encadeamento composicional promove a sensação de possibilidade de ser "engolido" pela escuridão e a própria narração das histórias. O leitor é avisado do conteúdo do que virá adiante.

⁴ No original: "what if I reached out ... just past the edge of the bed and SOMETHING, waiting there, GRABBED ME and pulled me down, into the DARK."

A moldura construída por Carroll não está presente apenas na introdução, mas no capítulo de conclusão também. Se no início, nós temos apenas a indicação de uma eventual materialização de um monstro, a conclusão se encerra com a personificação deste: em uma página toda preta, as únicas cores utilizadas são o branco (para demarcar as silhuetas das presas da criatura e seus olhos esbugalhados) e o vermelho (que marca o fio de sangue que sai do espaço da palavra "lobo" e que se liga aos caninos da fera). A mesma garotinha do início, agora, está deitada na cama, observando o lobo que aparece na janela do seu quarto. Diferente da narração inicial, a conclusão não é feita em primeira pessoa, mas em terceira. Apesar de nunca denominada, a garota é mostrada como uma releitura da Chapeuzinho Vermelho: uma menina identificada apenas pelo seu capuz vermelho, perseguida por um lobo, que precisa atravessar a floresta para chegar à casa de uma figura materna. De acordo com Dokou:

Esses detalhes, assim como a ênfase final na mandíbula do lobo e na expressão de medo da garota ao se dar conta de que ela não está segura, sugere que a garota moderna da Introdução foi “devorada” pela experiência repetida de suas histórias góticas e transformada em uma personagem de contos de fadas, mesmo que uma terrivelmente estranha, tanto à sua imagem real anterior quanto à de um conto de fadas (DOKOU, 2017, p. 4)⁵.

Na história de Carroll, a garota, voluntariamente, sai da casa do pai em direção à casa de sua mãe. Assim como no conto de fadas original, o mundo além da casa do pai não é visto como ameaçador. Mesmo com o aviso do pai sobre a presença de lobos na floresta, a garota não teme o mundo, mas, em determinados momentos, se detém a apreciar com calma a natureza ao seu redor. A paisagem pela qual a garota caminha tem como plano de fundo o pôr do sol (em certa medida, há aqui um reforço de uma suposta fase de transição), vagalumes, córregos de rios e o perfume de flores. O mundo, dessa forma, se torna mais atraente do que os avisos do pai da garota. Se dialogamos com Freud, podemos supor que o comportamento da jovem, aqui, mantém-se fincado no princípio de prazer, ao mesmo tempo que suspense o princípio de realidade (o aviso de seu pai).

A casa paterna se torna um espaço de proteção, já que o lobo não a busca lá. Em contrapartida, a casa da mãe é mostrada como um local perigoso, ameaçada por uma forma externa e paralisada pela expectativa desta força. Mas há algo aqui que vale nota: o distanciamento dos pais da garota. A menina, além de lidar com a ambivalência entre princípio de prazer e princípio de realidade, tem que lidar com a separação de seus pais. Com isso em mente, podemos questionar: seria a separação dos pais o verdadeiro motivo da ameaça à segurança da garota? Os gestos de carinho com os quais a mãe a recebe em casa não são suficientes para protegê-la, já que, no fim da história, o lobo ainda a ameaça.

⁵ No original: “These details, along with the final emphasis on the wolf’s jaws and the girl’s terror-stricken face at realising she is not safe and sound, suggest that the original modern girl of the Introduction has been ‘devoured’ by the repeated experience of her gothic stories and converted to a fairy-tale character, yet one now terrifyingly alien both to her prior real and her fairy-tale image.”

Ao se fecharem, essas duas partes do trabalho de Carroll enformam cinco contos gráficos: *Our neighbor's house*, *A lady's hands are cold*, *His face all red*, *My friend Janna* e *The nesting place*. Para este trabalho, utilizaremos apenas a primeira destas narrativas. A partir delas, pretendemos identificar como a autora utiliza temas de contos de fábulas, mas reformulando-os a partir de um outro paradigma de significância.

4 EM DIÁLOGO COM FREUD: CAMADAS SIMBÓLICAS EM *OUR NEIGHBOR'S HOUSE*

A história dos Três Porquinhos foi recontada em diferentes meios e de diversas formas possíveis. De acordo com Bettelheim (2018, p. 61), uma possível motivação que explica o gosto por essa narrativa, em específico, é que ela “[...] mostra as vantagens de amadurecer, visto que o terceiro e mais sábio dos porquinhos é normalmente retratado como o maior e mais velho”. A história dos Três Porquinhos ultrapassa a ideia de ser apenas uma narrativa sobre três porcos fugindo de um lobo. Ao nos atermos ao caráter pedagógico que a fundamenta, temos a história de três irmãos que tentam se proteger de uma força externa. Ou, mais especificamente, mostra o ciclo de desenvolvimento da psique humana.

Carroll reinventa esse conto de fadas de uma forma um pouco diferente. Em ***Our neighbor's house***, a autora narra a história de três irmãs que, um dia, se veem longe de seu pai. O homem sai para uma caçada e deixa as três irmãs sozinhas em casa, mas sob o aviso de que, se após três dias, ele não voltasse, elas deveriam arrumar suas coisas, embalar comida e água e irem para a casa do vizinho. O que acontece em seguida é: dia após dia, as irmãs começam a desaparecer, logo após, individualmente, se encontrarem com a figura de um homem alto, sorridente e usando chapéu. A primeira a sumir é a irmã mais velha, Mary; depois, a irmã mais nova, Hannah; e, por fim, a irmã do meio, Beth, a que narra a história.



Figura 3: Início de *Our neighbor's house*.

Narração: Sete dias atrás, nosso pai nos deixou, enquanto saiu para caçar. Ele deixou minha irmã mais velha no comando de minha irmã mais nova e de mim.

Quadro 1: Mary

Quadro 2: Beth

Quadro 3: Hannah

Fonte: CARROLL (2014, p. 17).

Com isso, podemos observar alguns detalhes. Em um primeiro momento, a numerologia: três irmãs. Três, além de ser um número sagrado, é um número recorrente em contos de fadas: *três* porquinhos, *três* irmãs malvadas, *três* desejos ofertados pelo gênio da lâmpada. Além disso, a presença da figura paterna é essencial para a ideia de conforto e segurança. O mesmo pode ser percebido na conclusão do livro, como mencionamos na seção anterior. A partir do momento em que esse pai não está mais presente, as filhas (tanto na conclusão quanto aqui) estão abertas ao perigo de uma força exteriora perigosa e devoradora. No entanto, a ausência do pai não é completa: ele se mantém presente na vida das meninas por meio do seu aviso. Por mais que o pai não esteja fisicamente presente para cuidar delas, a sua palavra é uma normativa a ser seguida. Se pensarmos numa possível associação com as funções das três partes do aparelho psíquico, propostas por Freud, podemos entender esse aviso do pai como a atuação do superego sobre o id, ou a atuação do princípio de realidade sobre o princípio de prazer.

E se a história que Carroll conta não for o reaproveitamento de apenas *um* conto de fadas? Se levarmos em consideração essa possibilidade, podemos pensar que *Our neighbor's house* pode ser, também, uma reinterpretação de *Chapeuzinho Vermelho*. Com isso em mente, a figura do pai representa a figura do caçador no conto original. Sendo assim, se o caçador não está presente e muito possivelmente morto, não há nenhuma figura que proteja as irmãs. Não há mais *ex machina* responsável por salvar as vidas das jovens (DOKOU, 2017). Dessa forma, assim como acontece na história de Carroll, a fera vence no fim.

Além do fator da figura parental, a ambientação da história nos é importante. Em primeiro lugar, a página que introduz a narrativa é dominada pelo branco. Sobre essa cor, são postos os quadros que mostram as três irmãs, como retratos, a casa

onde eles moram, cercada pelo branco da neve (que se mescla ao branco da página) e, no canto inferior esquerdo, a figura do pai indo embora. Essa ambientação, tanto o espaço quanto o tempo nevoso, reforçam dois aspectos principais da narrativa: isolamento e insegurança. O isolamento se dá pela casa das personagens ser distante das outras e por ser situada à beira de uma floresta. Já a insegurança é reforçada não só pela saída do pai, mas pelo deserto de gelo que a neve promove: a dificuldade em conseguir alimentos, o frio constante e a necessidade de ajuda. A casa se torna, portanto, uma espécie de refúgio. Se retornarmos às estruturas clássicas dos contos de fadas, temos aqui um reaproveitamento da configuração narrativa centrada em uma classe pobre, em busca de sua sobrevivência.

Se a casa é realmente um refúgio, esse refúgio não é o suficiente para proteger as moças. Uma casa, enquanto elemento passível de interpretação, transcende a figura de um repositório de memórias da infância e do desenvolvimento. Ela é, também, um abrigo, um local de intimidade protegida e de conforto, um microcosmo representativo do nosso lugar no mundo. Uma espécie de útero materno. De acordo com a análise que Bettelheim faz da casa como objeto, na história dos Três Porquinhos, as três casas simbolizam a progressão do homem, “[...] o progresso de uma personalidade influenciada pelo id para a personalidade influenciada pelo superego mas essencialmente controlada pelo ego” (BETTELHEIM, 2018, p. 61). Na releitura feita por Carroll, a casa é um abrigo apenas no primeiro momento e com a proteção da figura masculina. Após sua saída, se torna um espaço de proteção violada, principalmente quando as irmãs começam a desaparecer.

O que acontece *dentro* da casa também é bastante importante. Quando as meninas são deixadas sob os comandos de Mary, Beth comenta sobre suas rotinas nos primeiros dias. Ela afirma que no primeiro dia sem o pai, elas brincaram de diversos jogos. No segundo dia, elas fizeram os serviços domésticos necessários. Já no terceiro dia, ela comenta que as três irmãs foram abatidas por uma estranha letargia e uma incapacidade de se moverem, ficando apenas deitadas (2014, p. 18). Se estamos entendendo a casa como um “objeto” de representação de um microcosmo e se, como mencionamos anteriormente, a narrativa dos Três Porquinhos é uma história sobre o amadurecimento da mente humana, então, juntas, essas duas interpretações nos permitem extrair uma terceira: essa sequência de atos listada por Beth, acontecidos progressivamente, são uma espécie de representação dos estágios da vida humana.

No primeiro dia, as garotas brincaram. A isso, podemos remeter ao período da infância e até mesmo o corresponder ao estágio inicial da juventude. No segundo dia, as garotas fizeram os serviços de casa. A esse momento, podemos nos remeter ao fim da juventude/adolescência e início da vida adulta, principalmente pela demonstração de responsabilidade com os demais e não só consigo mesmas. Ao fazer os serviços domésticos, elas agem para o bem-comum, para suas seguranças e para a manutenção da integridade do espaço físico. O terceiro dia, o dia em que a letargia as toma, pode representar o momento da morte de um indivíduo. Não somente a incapacidade de se moverem, mas, também, o sono é um tropo recorrente para simbolizar o estado fúnebre. O sono e a morte, vale ressaltar, são elementos recorrentes na estética gótica, justamente por representarem um estágio ulterior e

angustiante da vida humana. O dilema ontológico da morte se faz presente na vida a partir do sono.

No quarto dia, Beth percebe que o pai não voltou e conclui que ele está morto. Seguindo seu comando inicial, arruma as coisas necessárias para que ela e suas irmãs possam buscar abrigo na casa do vizinho. No entanto, Mary discute, afirmando que o pai irá retornar. A justificativa que Mary utiliza é a de que elas morreriam na neve se seguissem para o vizinho. Nessa situação, como configurar o princípio de realidade? O lógico seria esperar pelo pai ou ir para a casa do vizinho? Esse é apenas um dos momentos que nos permite mostrar como Carroll refaz as estruturas dos contos de fada. Nos contos, os personagens não são ambivalentes, não há conflito interno entre eles. O maniqueísmo impera: ou uma pessoa é boa ou é má. Ao fazer uma atualização do gênero, Carroll mostra que as pessoas são ambivalentes ao ponto de, para determinadas situações, não existir uma única resposta. Nesse sentido, o empasse das irmãs pode ser entendido como algo natural de acontecer no mundo real, mas não no mundo fictício dos contos de fadas.

Para desgosto de Beth, as irmãs ficam em casa. É então que Mary começa a agir de forma diferente do usual. A irmã mais velha estava feliz e dizia ter visto um homem na porta de casa durante a noite. Ele é descrito como "[...] um homem alto, com um chapéu de aba larga e com um sorriso que mostrava todos os seus dentes"⁶ (2014, p. 21). Essa é a figura que irá buscar cada uma das irmãs ao longo dos dias. Essa é a fera exterior que desestrutura a segurança do lar. Sem a figura paterna para as proteger, elas ficam à mercê dessa representação do Lobo Mau, que assume a figura de um homem. As presas do lobo são transformadas nos dentes do homem que ficam à mostra quando ele sorri.

⁶ No original: “was a tall man, in a wide-brimmed hat, with a smile that showed all his teeth”.



Figura 4: Beth decide ir à casa do vizinho.

Narração: Minhas irmãs estavam erradas quanto a uma coisa: mesmo que a aba do chapéu dele fosse larga, e mesmo que ele sorrisse (realmente, parece impossível para ele fazer qualquer outra coisa), era óbvio, mesmo que de relance,

Fonte: CARROLL (2014, p. 32).

Bettelheim (2018), ao analisar a figura do lobo tanto em *Os três porquinhos* quanto em *Chapeuzinho vermelho*, descreve que ele representa a materialização do ódio da criança, o seu desejo de destruição, tendências egoístas e antissociais. Não discordamos das interpretações do psicanalista. Para nosso caso, a figura do lobo, transmutada na imagem desse homem que atrai as meninas, representa alguns desses aspectos, principalmente as tendências antissociais e o desejo de destruição. Mas é importante que façamos um ajuste dessa teoria para nosso *corpus*: a representação das tendências destrutivas pode ser vista logo no início, quando Mary decide permanecer na casa, sem buscar refúgio no vizinho. No entanto, as tendências destrutivas que, para Bettelheim, são uma materialização das tendências da criança leitora, para nós, é a tendência destrutiva que se volta para o ego. Por isso, é necessário que ampliemos o pensamento de Bettelheim. Em *Our neighbor's house*, a manifestação dessa forma externa é uma representação da pulsão de morte intrínseca do psiquismo humano. Há um apreço pela morte, assim como um desejo de aceitá-la. Se, para Freud, o destino da vida é a morte, o que podemos encontrar no conto de Carroll é justamente os estágios do ciclo da vida, assim como uma tendência em adiantar o fim: a figura sorridente que encanta e atrai as meninas.

Beth é visualmente construída como uma atualização da *Chapeuzinho Vermelho*. Dessa forma, nos surge a problemática: se ela é a garota indefesa, por que ela vai ao encontro, de bom grado, do Lobo Mau, como mostrado na **Figura 4**? Algumas possibilidades interpretativas surgem: (1) por ser a narradora do conto,

ela mostra o mesmo caminho que suas irmãs seguiram; (2) a desesperança fiz com que ela fosse buscar abrigo na casa do vizinho; (3) em certa medida, entre Chapeuzinho Vermelho e Lobo Mau, há um processo de identificação. O conto, em contrapartida, caminha de modo que essas três possibilidades sejam construídas, mas nenhuma tida como certa.

Christina Dokou (2017) parte do princípio de que a partida da figura paterna, portanto, o sistema normativo patriarcal, faz com que Beth projete na figura masculina desse estranho/vizinho suas ansiedades a respeito de uma identidade de gênero em construção. A autora afirma que, invés de seguir o conselho do pai de buscar ajuda logo no terceiro dia, ou seja, a materialização das normativas patriarcais, as irmãs perdem tempo com atividades desnecessárias durante sete dias. De volta à numerologia: sete também é um número místico (DOKOU, 2017). Na Bíblia, no sétimo dia, Deus descansou. No conto de Carroll, a partir do sétimo dia, os desaparecimentos (as possíveis mortes) começaram.

Com tudo isso posto, será que ainda somos capazes de sustentar o argumento de uma possível permanência da reflexão moral do conto de fadas original nesta releitura de Carroll? Ao que tudo indica, se estivéssemos buscando um fundo pedagógico nesta história, poderíamos apontar que esta não é uma narrativa sobre o amadurecimento da criança, apesar de, em alguns momentos, esse ser um debate possível (como no caso da passagem de tempo dentro da casa). O que nos parece, portanto, é que *Our neighbor's house* está mais preocupado em falar sobre o papel da morte nas nossas vidas. Não somente isso, mas mostrar como o distanciamento que se estabelece entre nós e aquelas figuras que tomamos como protetoras, tem um fim fatalista, se não tomarmos cuidado em nossas decisões na vida. Por mais que posterguemos, por mais que brinquemos ou tentemos amadurecer, a morte é sempre o fim.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que pensamos quando falamos sobre contos de fadas? Muito provavelmente, não nos vem à mente a irmã malvada da Cinderela cortando os dedos dos pés para que o sapato de cristal coubesse. Muito provavelmente, não pensamos na Cachinhos Dourados sendo engolida pelos ursos ou morrendo após pular da janela ao tentar fugir. Por que não pensamos nessas versões? Isso se deve ao fato de que, ao serem compiladas em livros, essas narrativas passaram por um processo duro de higienização, que buscou limpar os aspectos brutais de quando esses contos eram materializados na oralidade laboral.

Em contrapartida, durante o Romantismo e com o florescimento da literatura gótica, essas novas versões dos contos de fadas começaram a ser assimilados e reelaborados, sob um ponto de visto diferente. Ao unir os elementos sobrenaturais que compunham essas histórias aos elementos do horror, o gótico possibilitou uma nova produção de significados para essas narrativas. A assimilação de diversos

gêneros discursivos e sua reelaboração em diferentes contextos de produção permitiu que novas camadas de significação e posições interpretativas pudessem ser desenvolvidas.

Ao utilizarmos **Through the woods** como *corpus* para este estudo, procuramos entender não somente como a autora assimila os elementos “clássicos” dos contos de fadas. Pudemos ver como ela utiliza, visualmente, aspectos de narrativas como a da Chapeuzinho Vermelho, dos Três Porquinhos e até mesmo da história do Barba Azul. Mas o que a autora faz não se resume a isso: ela configura esses elementos em um novo plano sintagmático. Carroll utiliza, ao mesmo tempo que narra recontos do Barba Azul, figuras como fantasmas, o duplo ou o *wendigo*. Por isso, nosso estudo buscou entender como a autora dialoga com o clássico e com o novo.

Em seguida, buscamos analisar como Carroll utiliza o *récti encatré* não só para enformar sua história, mas como ela a transforma a partir do gótico. Se pensarmos em uma figura para representar a introdução e a conclusão de **Through the woods**, podemos pensar em uma mandíbula que se fecha em sua parte superior. Dessa forma, mostra a canibalização do material original, seus tropos e suas significâncias. Mastigadas e deglutidas, agora elas tomam uma outra forma. Após isso, partimos para a análise de um dos contos desenvolvidos por Carroll: *Our neighbor's house*. Com esta análise, pudemos verificar, mais a fundo, como a autora se utiliza tanto dos elementos visuais quanto das funções pedagógicas de dois contos de fadas para contar uma narrativa de horror. Com a ajuda de contribuições psicanalíticas, fomos capazes de apontar como Carroll é uma autora que consegue não só entender a função das narrativas originais, mas, a partir de suas estruturas composicionais, remodela-las e lança-las em um novo plano.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

CARROLL, Emily. **Through the woods**. New York: Margaret K. McElderry Books, 2014.

DOKOU, Christina. Un(th)inkable tales: unimaginable folklore horror in Emily Carroll's *Through the Woods*. **Journal of Graphic Novels and Comics**, Florida, v. 8, n. 6, p. 1-16, 2017.

JOLLES, André. **Simple forms**. New York: Verso, 2017.

MEDEIROS, Constantino Luz de. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 14, p. 1-15, 2012.

PROPP, Vladimir. **Theory and history of folklore**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. (Theory and history of Literatura, v. 5).

ROUND, Julia. **Gothic in comics and graphic novels: a critical approach**. Jefferson: McFarland & Co, 2014.

SILVA, Keith. Review: 'Through The Woods' Delivers Timeless Horror. **Comics Bulletin**, 2014. Disponível em: <http://comicsbulletin.com/woods/>. Acesso em: 21 de mar. de 2021.

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 99-114, 1993.

Para citar este artigo

PATRICIO, P. D. S. Chapeuzinho vermelho adentra o castelo de Otranto: um olhar psicanalítico sobre o gótico em “Through the woods”, de Emily Carroll. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 12, n. 3, 2023, p. 58-75.

O autor

PÉTRUS DAVID SOUSA PATRICIO é pós-graduando em Teoria Psicanalítica, pelo Centro Universitário Dr. Leão Sampaio (Unileão). Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras (2022), pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Graduado em Letras (2020), com licenciatura dupla em Português/Inglês e suas Literaturas, pela Universidade Regional do Cariri. Membro do Núcleo de Estudo de Teoria Linguística e Literatura (NETLLI). Desenvolve pesquisas nas áreas de Crítica Literária, Literatura Comparada de origens inglesa e norte-americana, com enfoque nas produções estéticas de horror, observando possíveis relações entre Literatura e Audiovisual, a partir de métodos psicanalíticos e bakhtinianos.