



PENGUIN  COMPANHIA

CLÁSSICOS

ANGELA CARTER

A menina do capuz vermelho

e outras histórias de dar medo



Menina do capuz vermelho

a menina do capuz vermelho e
outras histórias de dar medo

ANGELA CARTER nasceu em Sussex, na Inglaterra, em 1940, e morreu em 1992. Formou-se em literatura na Universidade de Bristol, atuou como jornalista, escreveu ensaios, poemas, críticas, scripts para rádio, contos infantis e colaborou com o cineasta Neil Jordan na criação do roteiro de *A companhia dos lobos*, baseado em *O quarto do Barba-Azul*, de sua autoria. Recebeu o prêmio John Llewellyn Rhys em 1967, por *The magic toyshop*; Somerset Maugham em 1968, por *Several perceptions*; Cheltenham Festival of Literature em 1979, por *O quarto do Barba-Azul*; e James Tait Black Memorial em 1985, por *Noites no circo*.

LUCIANO VIEIRA MACHADO nasceu em Aracaju, em 1950. Licenciado em letras pela Universidade de Brasília, atuou como tradutor na Administração Central dos Correios. Trabalhou no jornal *Movimento* e na Editora Ática. Colaborou com resenhas, artigos assinados e traduções para a revista *Escrita*, o jornal *Folha de S.Paulo* e a revista *Leia*. Recebeu onze prêmios nacionais por traduções de obras do inglês, alemão, francês e espanhol.

ANGELA
CARTER

A menina do capuz
vermelho e outras
histórias de dar medo

Tradução de
LUCIANO VIEIRA MACHADO

PENGUIN 
COMPANHIA DAS LETRAS

Sumário

Introdução — Angela Carter
Sermerssuaq
A menina do capuz vermelho
Bela e Rosto Bexiguento
A madrasta malvada
O rapaz feito de gordura
A peluda
Duang e sua mulher selvagem
A velha que vivia dentro de uma garrafa de vinagre
O povo com focinho de cachorro
A órfã
Catarina Quebra-Nozes
A princesa com a roupa de couro
Nourie Hadig
Casaco de Musgo
A moça sem braços
A menina inteligente
As duas mulheres que conquistaram a liberdade
A feiticeira-gata
A batalha dos pássaros
Como um marido curou a esposa viciada
em contos de fadas

Notas

Agradecimentos

Introdução

ANGELA CARTER

Embora este trabalho se apresente como um livro de contos de fadas, os leitores encontrarão muito poucas fadas nas páginas que se seguem; já animais falantes, muitos. Seres que são, em maior ou menor medida, sobrenaturais; mas fadas mesmo são raras, porque a expressão contos de fadas é uma figura de linguagem, usada de forma bastante livre, para descrever o grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora — histórias anônimas que podem ser reelaboradas vezes sem fim por quem as conta, o sempre renovado divertimento dos pobres.

Até meados do século XIX, a maioria dos europeus pobres era analfabeta ou semianalfabeta, e a maioria dos europeus era pobre. Ainda em 1931, vinte por cento dos italianos adultos não sabiam ler nem escrever; no sul, não menos de quarenta por cento. A prosperidade do Ocidente é muito recente. Boa parte da África, da América Latina e da Ásia está mais pobre do que nunca, e ainda existem línguas ágrafas ou que, como o somali, só muito recentemente passaram a ser escritas. Nem por isso, porém, o somali deixa de ter uma magnífica literatura, e sua transcrição para formas escritas com certeza haverá de alterar profundamente a natureza dessa literatura, porque falar é uma atividade pública, e ler, uma atividade solitária. Ao longo da maior parte da história humana, “literatura”, tanto prosa como poesia, era algo contado, não escrito — ouvido, não lido. Assim, os contos de fadas, os contos populares, as histórias da tradição oral, constituem a mais vital ligação que temos com o universo da imaginação de homens e mulheres comuns, cujo trabalho criou o mundo.

Nos últimos duzentos ou trezentos anos, contos de fadas e contos populares foram transpostos para o papel pelo valor que têm em si mesmos e são apreciados por uma vasta gama de razões, que vão desde o gosto pelo passado à ideologia. O fato de serem escritas — e,

sobretudo, impressas — faz que essas histórias sejam preservadas e também inexoravelmente alteradas. Reuni para este livro algumas histórias colhidas de fontes publicadas. Elas representam uma linha de continuidade com um passado que, em muitos aspectos, agora nos é estranho, e a cada dia se torna ainda mais estranho. “Conduz o teu cavalo e o teu arado por sobre os ossos dos mortos”, disse William Blake. Quando eu era menina, achava que tudo o que William Blake dizia era sagrado, mas, agora que estou mais velha e mais vivida, leio seus aforismos com o afetuoso ceticismo que merecem as exortações de um homem que afirmava ter visto o enterro de uma fada. Os mortos sabem algo que não sabemos, embora guardem isso para si. À medida que o passado fica cada vez mais diferente do presente, distanciando-se ainda mais rapidamente nos países em desenvolvimento do que nos desenvolvidos, industrializados, precisamos saber quem fomos de maneira mais precisa, para poder conceber o que haveremos de ser.

A história, a sociologia e a psicologia que nos são transmitidas pelos contos de fadas são informais — preocupam-se ainda menos com questões nacionais e internacionais do que os romances de Jane Austen. Além disso, são anônimas e não revelam o sexo de quem as criou. Podemos saber o nome e o gênero de determinado indivíduo que conta determinada história simplesmente porque a pessoa que o recolheu o anotou, mas nunca poderemos saber o nome da pessoa que inventou a história. Nossa cultura é individualizada em alto grau e acredita muito na obra de arte como realização única, e no artista como um inspirado, original e semidivino criador de obras únicas. Mas contos de fadas não são nada disso, e tampouco o são seus criadores. Quem teria inventado as almôndegas? Em que país? Existe uma receita definitiva para a sopa de batata? Pensemos em termos de culinária: “É assim que eu faço sopa de batata”.

O mais provável é que a história tenha sido composta mais ou menos da forma como a temos agora, a partir de todo tipo de fragmento de outras histórias, há muito tempo e em algum lugar remoto — e foi remendada, sofreu pequenos acréscimos e supressões, mesclou-se com outras, quando então nossa informante lhe deu sua forma pessoal, para adequá-la a um público ouvinte de, digamos, crianças, bêbados num casamento, velhas debochadas ou pessoas presentes num

velório — ou simplesmente para o seu próprio prazer.

Eu disse “ela” porque existe uma convenção europeia de uma contadora de histórias arquetípica: “Mamãe Gansa” (*Mother Goose* em inglês, *Ma Mère l’Oie*, em francês), uma senhora sentada ao pé do fogo, fiando — literalmente, “fiando um fio”, tal como é retratada numa das primeiras compilações de contos de fadas europeus, a de Charles Perrault, publicada em Paris em 1697, com o título *Histoires ou contes du temps passé* [Histórias ou contos de outrora], traduzida para o inglês em 1729 e publicada sob o título *Histories or tales of past times*. (Já naquela época as classes instruídas tinham uma noção de que a cultura popular pertencia ao passado — e mesmo, talvez, que deveria pertencer ao passado, não constituindo assim nenhuma ameaça, e é com tristeza que descubro esse sentimento em mim mesma; mas agora isso deve corresponder à realidade.)

Evidentemente, foi Mamãe Gansa quem inventou todas as “histórias de velhas comadres”, ainda que “velhas comadres” de qualquer sexo possam participar desse contínuo processo de reciclagem em que qualquer um pode se apropriar de uma história e modificá-la.

“Histórias de velhas comadres”, isto é, histórias banais, mentiras, mexericos, um rótulo zombeteiro que atribui às mulheres a arte de contar histórias, ao mesmo tempo que nega qualquer valor a isso.

Entretanto, é certamente uma característica dos contos de fadas o fato de não buscar abertamente a suspensão da descrença, à maneira do romance do século XIX. Segundo Vladimir Propp, “na maioria das línguas, a palavra *tale* [história, conto] é sinônimo de ‘mentira’ ou ‘falsidade’”. “A história acabou, não posso continuar a mentir’ — é assim que os narradores russos encerram suas histórias.”

Outros contadores de histórias são menos enfáticos. O cigano inglês que contou “Casaco de Musgo” disse que tocou violino no aniversário de 21 anos do filho de Casaco de Musgo. Mas isso não visa a criar verossimilhança, da forma como faz George Eliot; trata-se de um floreio verbal, uma fórmula. Quem conta um conto aumenta um ponto. No fim de “A moça sem braços”, o narrador diz: “Eu estava lá e tomei hidromel e vinho. Ele escorreu pelo meu bigode, mas não entrou na minha boca”. Muito verossímil.

Embora o conteúdo de um conto de fadas possa mostrar a vida real

dos pobres anônimos, às vezes até com uma incômoda fidelidade — a pobreza, a fome, as relações familiares instáveis, a crueldade que tudo permeia e também, em alguns casos, o bom humor, o vigor, o consolo terra-a-terra do calor de um bom fogo e de uma barriga cheia —, a forma do conto de fadas em geral não é construída de modo a convidar os ouvintes a partilharem a sensação de uma experiência vivida. A “história de velhas comadres” certamente deixa patente sua inverossimilhança. “Houve e não houve uma vez, havia um menino” é uma das fórmulas de abertura preferidas pelos contadores de histórias armênios. A variante armênia do enigmático “Era uma vez” do conto de fadas inglês e francês é ao mesmo tempo absolutamente precisa e absolutamente misteriosa: “Era e não era uma vez...”.

Quando ouvimos a fórmula “Era uma vez” ou uma de suas variantes, já sabemos que o que vem a seguir não tem a pretensão de ser verdade. Mamãe Gansa pode contar mentiras, mas não vai nos enganar dessa forma. Ela vai nos divertir, vai nos ajudar a passar o tempo de forma agradável, uma das mais nobres funções da arte. No fim da narrativa o contador de histórias armênio diz: “Do céu caíram três maçãs, uma para mim, uma para o contador de histórias e uma para a pessoa que os divertiu”. Os contos de fadas atendem ao princípio do prazer, mas, como não existe algo como o prazer puro, sempre há alguma coisa mais do que aquilo que dá na vista.

Às crianças que contam mentiras costumamos dizer: “Deixe de histórias”. Entretanto, as crianças dadas a invencionices, como as “histórias de velhas comadres”, tendem a ser mais pródigas que econômicas no que diz respeito à veracidade. Muitas vezes, como no caso das inverdades das crianças, somos também levados a admirar a inventividade pela própria inventividade. “O acaso é a mãe da inventividade”, observou Lawrence Millman no polo Norte, ao constatar uma desbragada capacidade de invenção narrativa. “A inventividade”, ele acrescenta, “é também a mãe da inventividade.”

Esta é uma coletânea de “histórias de velhas comadres”, reunidas com a intenção de proporcionar prazer e também com uma boa dose de prazer da minha parte. Estas histórias têm apenas uma coisa em comum: todas giram em torno de uma protagonista. Seja ela inteligente, corajosa, boa, estúpida, cruel, sinistra ou tremendamente infeliz, ela está

sempre no centro do palco, tão vasta quanto a vida — às vezes, como Sermerssuaq, ainda mais vasta.

Embora sempre tenha existido neste mundo um número de mulheres pelo menos tão grande quanto o de homens, e lhes caiba, pelo menos em igual medida que aos homens, a transmissão da cultura oral, elas ocupam o centro do palco com menos frequência do que era de esperar. E aqui surgem os problemas relacionados à classe e ao gênero de quem faz a compilação. Expectativas, hesitações, desejo de agradar. Ainda assim, ao contarem histórias nem sempre as mulheres se sentem inclinadas a se fazer de heroínas, além de serem também perfeitamente capazes de contar histórias nada favoráveis ao gênero feminino. As heroínas notavelmente vigorosas que Lawrence Millman descobriu no polo Norte são descritas por homens e mulheres com a mesma frequência, e sua agressividade, seu autoritarismo e sua assertividade sexual com certeza derivam muito mais de fatores sociais do que do desejo de uma Mamãe Gansa do polo Norte de apresentar modelos assertivos.

Susie Hoogasian-Villa surpreendeu-se com o fato de suas informantes da comunidade armênia de Detroit, Michigan, contarem histórias em que as mulheres “apareciam numa situação ridícula e secundária”. Essas mulheres provinham de comunidades aldeãs abertamente patriarcais e fatalmente absorveram e assumiram os valores desses grupos. Só as mais profundas mudanças sociais seriam capazes de alterar as relações nessas comunidades, e as histórias que as mulheres contavam não podiam de modo algum mudar, em termos concretos, sua condição.

Mas uma história deste livro, “Como um marido curou a esposa viciada em contos de fadas”, mostra em que medida os contos de fadas podiam modificar os desejos de uma mulher, e o quanto um homem podia temer essa mudança e fazer o que estivesse a seu alcance para privar sua mulher do prazer, como se o próprio prazer ameaçasse sua autoridade.

O que evidentemente era o caso.

E ainda é.

Não organizei esta coletânea a partir de fontes tão heterogêneas para mostrar que no fundo todas somos irmãs, membros da mesma família

humana, apesar de algumas poucas diferenças superficiais. Aliás, não acredito nisso. Por mais que no fundo sejamos irmãs, isso não significa que temos muito em comum. A intenção primeira era demonstrar a extraordinária riqueza e a diversidade de respostas à mesma condição comum — estar viva — e a riqueza e a diversidade com que a feminilidade, na prática, é representada na cultura “não oficial”: suas estratégias, suas tramas, seu trabalho árduo.

A maioria das histórias aqui reunidas não existe numa única versão, e sim em muitas versões diferentes, e diferentes sociedades atribuem diferentes sentidos para o que é essencialmente a mesma narrativa. Numa sociedade monogâmica, o sentido do casamento difere do sentido que lhe atribui a sociedade poligâmica. Mesmo uma mudança de narrador pode acarretar uma mudança de sentido. A história “A peluda” foi contada originalmente por um chefe de escoteiros de 29 anos a outro jovem. Não mudei uma única palavra, mas o sentido geral mudou, agora que a conto a vocês.

As histórias se difundiram por todo o mundo, não porque todos partilhamos o mesmo imaginário e experiência, mas porque as histórias podem ser levadas de um lugar para outro, parte que são da bagagem que as pessoas carregam consigo quando se vão de sua terra. A história armênia “Nourie Hadig”, tão semelhante à “Branca de Neve”, que se tornou famosa graças aos irmãos Grimm e a Walt Disney, foi coletada em Detroit, não muito longe das localidades em que Richard M. Dorson recolheu, de afro-americanos, histórias que mesclam elementos africanos e europeus para criar algo distinto. Entretanto, uma das histórias, “A feiticeira-gata”, era bastante conhecida na Europa, pelo menos desde os processos contra lobisomens na França do século XVI. Mas o contexto muda tudo. “A feiticeira-gata” adquire toda uma nova gama de conotações no contexto da escravidão.

Jovens aldeãs levaram histórias para a cidade, para contá-las durante as intermináveis tarefas da cozinha ou para divertir os filhos dos outros. Exércitos invasores se fizeram acompanhar por contadores de histórias. Desde a introdução de processos de impressão baratos no século XVII, as histórias passaram a entrar e a sair do universo da palavra impressa. Minha avó me contou a versão de Capuz Vermelho que ouvira de sua mãe, que seguia quase palavra por palavra o texto publicado na

Inglaterra em 1729. Os informantes dos irmãos Grimm na Alemanha de princípios do século XIX muitas vezes lhes contavam contos de Perrault — o que os irritava, pois estavam em busca do genuíno espírito alemão.

Mas está em curso um processo de seleção muito específico. Algumas histórias — histórias de fantasmas, histórias engraçadas, histórias que já existem como contos populares — passam do texto impresso para a memória e a fala. Mas, embora os romances de Dickens e de outros escritores burgueses do século XIX fossem lidos em voz alta como atualmente se leem os romances de Gabriel García Márquez nas aldeias da América Latina, as histórias de David Copperfield e Oliver Twist não ganharam vida independente como contos de fadas, a menos que, como disse Mao Tsé-tung a propósito das consequências da Revolução Francesa, ainda seja cedo para julgar.

Embora seja impossível apontar o lugar de origem de qualquer história individual, e ainda que os elementos básicos da trama da história que conhecemos com o título de “Cinderela” estejam em toda parte, da China ao norte da Inglaterra (veja “Bela e Rosto Bexiguento”, em seguida “Casaco de Musgo”), o grande impulso no sentido de recolher material oral no século XIX teve origem no incremento do nacionalismo e no conceito de Estado-nação, com sua cultura exclusiva, sua exclusiva afinidade com a gente que nele vive. O próprio termo *folklore* só foi cunhado em 1846, quando William J. Thomas juntou os “dois termos saxões” para substituir termos imprecisos e vagos como “literatura popular” e “antiguidades populares”, e isso sem se valer de raízes gregas e latinas alheias. (Ao longo de todo o século XIX, os ingleses acreditaram estar mais próximos, em termos espirituais e de identidade racial, das tribos teutônicas do norte do que dos tipos trigueiros mediterrâneos que já se podiam ver a partir de Dunquerque; o que tinha a vantagem de deixar de fora também escoceses, galeses e irlandeses.)

Jacob Ludwig Grimm e seu irmão, Wilhelm Carl — filólogos, estudiosos de antiguidades e medievalistas —, buscaram estabelecer a unidade cultural do povo alemão por meio das tradições e da língua em comum. Seu livro *Contos de fadas para crianças* tornou-se o segundo mais popular e difundido entre os volumes que circulavam na Alemanha por mais de um século, superado apenas pela Bíblia. Seu trabalho de

recolher contos de fadas era parte da luta do século XIX pela unificação da Alemanha, o que só se concretizaria em 1871. O projeto, que implicava certo grau de censura editorial, percebia na cultura popular uma fonte inesgotável de força imaginativa para a burguesia. “Eles [os irmãos Grimm] queriam que a rica tradição cultural da gente comum fosse usada e aceita pela classe média em ascensão”, diz Jack Zipes.

Mais ou menos à mesma época, e inspirados pelos irmãos Grimm, Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe recolhiam histórias na Noruega e, em 1841, publicaram uma coletânea que “ajudou a libertar a língua norueguesa do jugo dinamarquês, ao mesmo tempo que formulava e popularizava, na literatura, a linguagem das pessoas comuns”, segundo John Gade. Em meados do século XIX, J. F. Campbell foi às Highlands para registrar e preservar histórias antigas em gaélico escocês, antes que a maré montante da língua inglesa as eliminasse.

Os acontecimentos que levaram à revolução irlandesa de 1916 precipitaram uma onda de ardente entusiasmo por música, poesia e histórias genuinamente irlandesas, que terminaram por levar à adoção do irlandês como língua oficial. (W. B. Yeats organizou uma famosa antologia de contos de fadas irlandeses.) Esse processo ainda está em curso; existe atualmente um dinâmico departamento de folclore na universidade palestina de Bir Zeit: “O interesse em preservar a cultura local é especialmente forte na Cisjordânia, uma vez que o status da Palestina continua a ser objeto de discussão internacional, e se questiona a identidade de um povo árabe palestino distinto”, afirma Inea Bushnaq.

O fato de eu e muitas mulheres vasculharmos livros em busca de heroínas de contos de fadas é uma manifestação do mesmo processo — o desejo de legitimar minha reivindicação pelo que me é devido no futuro, deixando claro o que me foi devido no passado.

Entretanto, por mais que os contos em si mesmos constituam uma prova do gênio inato do povo, não constituem uma prova do gênio de um ou de outro povo em particular, tampouco de determinada pessoa. E, embora em sua grande maioria as histórias deste livro tenham sido registradas em língua escrita a partir de relatos feitos de viva voz, os próprios compiladores raramente conseguem evitar ajustes e colagens, justaposição de dois textos para fazer deles um melhor. J. F. Campbell

registrou por escrito em gaélico escocês e traduziu de forma literal. Ele achava que fazer ajustes nas histórias era, segundo suas palavras, colocar lanjeoulas num dinossauro. Mas, uma vez que o material caiu em domínio público, a maioria dos compiladores — e especialmente editores — não consegue deixar de intervir no texto.

Suprimir expressões “pesadas” era um passatempo comum no século XIX, parte do projeto de transformar o divertimento universal dos pobres no refinado passatempo da burguesia, e especialmente das crianças burguesas. A supressão de referências a funções sexuais e escatológicas, a amenização de situações sexuais e a relutância em incluir material “grosseiro” — isto é, piadas sujas — contribuía para descaracterizar um conto de fadas e, por tabela, para descaracterizar sua visão da vida cotidiana.

Evidentemente, questões não apenas de classe e gênero, mas também de personalidade interferiam desde o início em todo esse processo de coleta. Vance Randolph, o ardoroso defensor do igualitarismo, recebeu abundante material “grosseiro” no coração do Cinturão da Bíblia do Arkansas e Missouri, muitas vezes fornecido por mulheres. É difícil imaginar os doutos e austeros irmãos Grimm estabelecendo relação semelhante com seus informantes — ou mesmo desejando fazê-lo.

É irônico, porém, que o conto de fadas, se definido como uma narrativa transmitida numa atitude pouco preocupada com o princípio de realidade, com tramas sempre renovadas a cada vez que se conta, tenha sobrevivido no século XX em sua forma mais vigorosa como a piada suja e, enquanto tal, dê claros sinais de continuar a florescer, de forma não oficial, nas margens deste século XXI da comunicação universal de massa, de 24 horas de entretenimento público.

Procurei, tanto quanto possível, evitar histórias claramente “melhoradas” ou “literatizadas” pelos compiladores, e apesar da grande tentação eu mesma não as reescrevi, não fundi duas versões, tampouco eliminei nada, porque queria preservar o espírito das muitas vozes diferentes. É claro que a personalidade do compilador, do tradutor, ou do editor fatalmente intervém, muitas vezes de forma inconsciente. Também aqui se apresenta o problema da falsificação, um estranho no ninho, uma história que um editor, compilador ou *japester* compôs quase a partir do nada, de acordo com fórmulas folclóricas, e a

inseriu numa antologia de histórias tradicionais, talvez na pura esperança de ela se libertar da prisão do texto e adquirir vida independente no seio do povo. Ou talvez por alguma outra razão. Se, inadvertidamente, eu tiver recolhido uma ou outra história composta nessas condições, faço votos de que alcem voo com a liberdade do pássaro do final de “A menina inteligente”.

Esta seleção limitou-se principalmente ao material disponível em inglês, devido ao meu parco conhecimento de línguas, o que funciona como uma forma particular de imperialismo cultural.

De uma perspectiva superficial, estas histórias tendem a exercer uma função normativa — procuram mais reforçar os laços que unem as pessoas do que questioná-los. A vida sob condições econômicas difíceis já é bastante precária sem a incessante luta existencial. Mas entre as características que estas histórias recomendam para a sobrevivência e prosperidade das mulheres nunca está a da subordinação passiva. Em várias delas, pode-se ver de que maneira as mulheres lutaram para abrir o próprio caminho.

Entretanto, a solução adotada em “As duas mulheres que conquistaram a liberdade” é caso raro. A maioria dos contos de fadas e dos contos populares se estrutura em torno da relação entre homem e mulher, seja em termos de romance fantástico, seja de um grosseiro realismo doméstico. O objetivo comum e inconfesso é a fertilidade e a perpetuação. No contexto das sociedades de onde provém a maioria dessas histórias, seu objetivo é antes utópico do que de conservação; na verdade, uma forma de otimismo heróico — como se dissessem: um dia haveremos de ser felizes, ainda que essa felicidade não dure.

Mas, se muitas das histórias terminam em casamento, não nos esqueçamos de quantas delas começam com a morte — de pai, mãe ou de ambos. Acontecimentos que precipitam os sobreviventes na catástrofe. A vida familiar na história tradicional, independentemente de sua procedência, nunca está a mais de um passo do desastre.

As famílias dos contos de fadas, em sua maioria, são unidades instáveis, em que pais biológicos e pais adotivos se mostram negligentes até o ponto do assassinato, e a rivalidade entre irmãos que chega ao assassinato é a norma. Um perfil da típica família europeia do conto de fadas estaria classificado como “família em situação de risco” nos

dossiês de uma assistente social dos dias de hoje, e as famílias africanas e asiáticas aqui representadas constituem uma prova de que mesmo uma vasta gama de tipos de estruturas familiares gera crimes imperdoáveis entre seres humanos, quando em situação de grande proximidade. E a morte causa mais aflição numa família do que a separação.

A figura sempre recorrente da madrasta indica o quanto os ambientes domésticos descritos nessas histórias se mostram passíveis de enormes mudanças internas e inversão de papéis. Contudo, por mais onipresentes que fossem as madrastas numa época em que a taxa de mortalidade das mães era alta e em que uma criança podia ter de conviver sucessivamente com uma, duas, três ou até mais madrastas antes de ela própria ingressar na perigosa carreira da maternidade, a “crueldade” e a indiferença que se atribuem a elas quase universalmente podem também refletir nossas próprias ambivalências em relação a nossa mãe verdadeira. Observe-se que em “Nourie Hadig” é a própria mãe da criança que deseja sua morte.

Para as mulheres, o casamento ritual do final da história pode não passar de um prelúdio ao dilema obcecante em que se encontrava a mãe da Branca de Neve dos irmãos Grimm — ela desejava de todo coração uma criança “branca como a neve, vermelha como sangue e negra como ébano” e morreu quando essa criança nasceu, como se o preço da filha fosse a vida da mãe. Quando ouvimos uma história, projetamos nela toda nossa experiência: Todos eles “viveram felizes e morreram felizes, e os ventos nunca lhes foram contrários”, diz o final de “Catarina Quebra-Nozes”. Cruze os dedos, bata na madeira. As histórias árabes da antologia de Inea Bushnaq terminam com uma digna altivez que solapa qualquer ideia de final feliz: “eles viveram felizes e contentes até que a morte, que separa os amantes mais sinceros, os separou” (“A princesa com a roupa de couro”).

“Eles”, na história mencionada, eram uma princesa e um príncipe. Por que a realeza tem um papel tão proeminente na ficção que entretém as pessoas comuns? Imagino que pela mesma razão que a família real britânica tem tanto destaque nos tabloides: glamour. Reis e rainhas são sempre incrivelmente ricos, príncipes são extraordinariamente belos, princesas indescritivelmente encantadoras — embora possam morar num palácio geminado, o que faz supor que o contador de histórias não

conhecia muito bem o estilo de vida da realeza. “O palácio tinha muitas salas, e um rei ocupava metade delas, e o outro a outra metade”, segundo uma história grega que não consta desta antologia.

Susie Hoogasian-Villa, cujas histórias provêm de imigrantes armênios numa região (republicana) dos Estados Unidos pesadamente industrializada, relativiza a realeza que figura nos contos de fadas: “Muitas vezes os reis são apenas chefes de suas aldeias; as princesas fazem o trabalho doméstico”. Juleidah, a princesa com roupa de couro, é capaz de assar um bolo e limpar a cozinha com uma habilidade democrática, embora ao se vestir faça Lady Di parecer modesta. “Esguia como um cipreste, com um rosto que era uma rosa, sedas e joias dignas da noiva de um rei, ela parecia iluminar a sala.” Trata-se aqui de uma realeza e de um estilo imaginários, com criações fantasiosas e satisfação de desejos, motivo pelo qual a frouxa estrutura simbólica dos contos de fadas os torna tão abertos à interpretação psicanalítica, como se eles não fossem invenções formais mas sonhos informais, sonhados em público.

Essa característica de sonho público é uma característica da arte popular, ainda que bastante mediada por interesses comerciais, como é atualmente, em suas manifestações nos filmes de terror, no romance barato e nas melodramáticas séries de televisão. O conto de fadas, como narrativa, tem muito menos em comum com as formas burguesas do romance e do longa-metragem do que com as formas populares, principalmente com os romances ditos “femininos”. Na verdade, a alta posição social e a grande riqueza de algumas personagens, a pobreza absoluta de outras, as formas extremadas de sorte e de fealdade, de inteligência e de estupidez, de vício e de virtude, beleza, glamour e fraude, a tumultuosa pletera de acontecimentos, a ação violenta, as intensas e desarmoniosas relações pessoais, o amor da disputa pela própria disputa, a invenção de um mistério pelo amor ao mistério — todas essas são características do conto de fadas que o relacionam diretamente às séries de televisão dos dias de hoje.

A já antiga série americana *Dinastia*, cujo sucesso constituiu grande fenômeno no começo da década de 1980, fez desfilar uma série de personagens que derivavam, com uma transparência quase desdenhosa, das personagens dos irmãos Grimm — a madrasta má, a noiva

maltratada, os sempre obtusos marido e irmão. As inúmeras tramas secundárias de *Dinastia* apresentavam crianças abandonadas, viagens sem motivo, desgraças despropositadas — todas características do gênero. (A maravilhosa coletânea de histórias da Grécia organizada por R. M. Dawkins, algumas das quais bem recentes, da década de 1950, muitas vezes mostra uma Mamã Gansa no auge de seu espírito melodramático.)

Vê-se também, em “A batalha dos pássaros”, como uma história pode desembocar em outra, quando se dispõe de tempo e de ouvintes entusiastas, da mesma forma que a narrativa das séries televisivas se move incansavelmente para a frente e para trás, como as marés — ora avançando em direção a algum tipo de encerramento, ora voltando astuciosamente sobre os próprios passos, como se tivesse sido lembrada de que não existem finais, felizes ou não, na vida real, e de que “Fim” é apenas um artifício formal da arte.

O ritmo da narrativa é potencializado pela pergunta: “O que aconteceu então?”. O conto de fadas não cria dificuldades: sempre responde a essa pergunta. O conto de fadas precisou oferecer essas facilidades para sobreviver. Ele sobrevive nos dias de hoje porque se transformou num meio para o mexerico, a anedota, o boato. Continua sendo “artesanal”, mesmo nesta época em que a televisão vulgariza as mitologias das sociedades industriais avançadas em todo o mundo, onde quer que existam aparelhos de televisão e eletricidade para fazê-los funcionar.

“Os povos do Norte estão perdendo suas histórias junto com sua identidade”, diz Lawrence Millman, fazendo eco ao que J. F. Campbell disse nas Highlands há um século e meio. Mas desta vez Millman deve estar certo: “Perto de Gjoa Haven, fiquei numa barraca de inuítes que, embora não tivesse calefação, era equipada com os últimos lançamentos em engenhocas áudio e videoeletrônicas”.

Agora temos máquinas que sonham por nós. Mas nessas engenhocas videoeletrônicas pode estar a fonte de uma continuidade, e mesmo transformação, da arte de contar e representar histórias. A imaginação humana é infinitamente flexível e sobrevive à colonização, ao deslocamento, à servidão involuntária, à prisão, às restrições feitas à língua, à opressão das mulheres. Entretanto, o último século assistiu à

mais fundamental mudança da cultura desde a Idade do Ferro — a separação final da terra. (John Berger descreve isso em termos ficcionais em sua trilogia *Into their labours*.)

Sempre imaginamos que a época em que vivemos é única, que nossa experiência haverá de empanar tudo que veio antes. Às vezes essa crença é correta. Quando Thomas Hardy escreveu *Tess*, há um século e meio, descreveu uma mulher do campo, a mãe de Tess, cuja sensibilidade, percepção do mundo, senso estético, pouco haviam mudado em duzentos anos. Com plena consciência do que estava fazendo, ele descreveu um estilo de vida no instante mesmo em que se anunciavam profundas mudanças. A própria Tess e suas irmãs são arrancadas daquela vida rural profundamente enraizada no passado e lançadas num mundo urbano sacudido por contínuas mudanças vertiginosas, onde tudo — inclusive, ou principalmente, nossos conceitos a respeito das características de homens e mulheres — estava no *melting pot*, porque a própria ideia do que constitui a “natureza humana” estava no *melting pot*.

As histórias deste livro, praticamente sem exceção, têm suas raízes no passado pré-industrializado e em concepções arcaicas a respeito da natureza humana. Nesse mundo, o leite vem da vaca, a água vem do poço, e só a intervenção do sobrenatural pode mudar as relações entre homens e mulheres e, acima de tudo, a atitude das mulheres em relação à própria fertilidade. Não ofereço estas histórias movida pela nostalgia; o passado foi duro, cruel e especialmente hostil para as mulheres, por mais desesperados que tenham sido os estratagemas que usamos para fazer as coisas um pouco à nossa maneira. Eu as ofereço, isso sim, como quem se despede, para que lembrem quão sábias, inteligentes, perspicazes, ocasionalmente líricas, excêntricas, às vezes totalmente loucas, eram nossas bisavós e suas bisavós; e para que lembrem também as contribuições, para a literatura, de Mamãe Gansa e seus gansinhos.

Há anos, o falecido A. L. Lloyd, etnomusicologista, folclorista e cantor, ensinou-me que não preciso saber o nome do autor de uma obra para perceber que é fruto do trabalho de um artista. Este livro é dedicado a essa frase e, pois, a sua memória.

LONDRES,