

PARA QUE SERVEM AS HISTÓRIAS QUE METEM MEDO?*

PEDRO EIRAS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
peiras@letras.up.pt

1. Histórias de meter medo

Quando se lê contos populares, encontra-se decapitações, esfolamentos, queimaduras, condenações à morte, todo o género de criaturas fantasmagóricas, casas assombradas, feitiços, crianças abandonadas, aprisionadas, engolidas, enterradas vivas. O conto popular oferece um catálogo de experiências de terror. Que haja, por vezes, espantosos protagonistas incapazes de sentirem medo, é a prova *a contrario* de que esse mundo deve motivar o susto.

Este ensaio procura apenas lançar algumas questões; nasce de uma inquietação, a constatação repetida de situações assustadoras nos contos populares; e pretende iniciar uma investigação mais lata. A dúvida de partida pode ser formulada assim: para que servem as histórias que metem medo?

Estas histórias não se limitam ao universo do conto popular; devem incluir também, pelo menos, a tradição do romance gótico e da literatura de horror nos séculos XVII e XVIII, e ainda o filme de terror e os mitos urbanos contemporâneos; talvez seja possível entender uma continuidade fundamental nesse campo, com o conto popular a montante e o mito urbano a jusante. Aventada esta hipótese, adianto três consequências óbvias:

* Projecto «Interidentidades» do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

haveria uma continuidade na experiência do terror, que implica a permanência da sua necessidade; haveria uma especificidade em cada forma de terror, decorrente de novos contextos e técnicas (o mito urbano, por exemplo, dissemina-se preferencialmente em cidades muito informatizadas); finalmente, o conto popular seria uma forma fundadora da exploração do medo.

São premissas a mais para um ensaio tão breve: fiquem como hipótese e projecto. Regresso à pergunta: para que servem as histórias que metem medo? Por que lemos um *e-mail* capaz de nos tirar o sono? Por que vemos o filme de terror que nos agride? O espectador sabe que assiste apenas a uma sequência de imagens projectadas sobre uma tela; se houvesse um fantasma ou um assassino real, o espectador fugiria em pânico; mas então por que se assusta o espectador com o que sabe ser irreal? Suspensão da descrença, diria Coleridge. Mas por quê uma voluntária suspensão da descrença que mergulha o espectador no medo? Na linguagem do conto popular: por quê entrar na boca do lobo?

Um filme de terror dirige-se, supostamente, a adultos. O conto popular é entendido, hoje, como forma literária própria para crianças. É decerto uma compreensão moderna, imperante pelo menos desde o romantismo alemão, e justificada, de um ponto de vista pedagógico e científico, pela psicanálise. Mas sabemos que o conto popular nem sempre se dirigiu mais a crianças do que a adultos. Com as suas moralidades algo severas, os contos de Perrault, por exemplo, parecem mais próprios para uma juventude, digamos, pré-nupcial. Prefaciando uma edição italiana de contos recolhidos pelos irmãos Grimm, Ítalo Calvino lembra que no começo do século XIX não havia literatura infantil como a entendemos hoje; e acrescenta:

quem se preocupava em preparar livros infantis [baseando-se em tradições populares] achava os contos tal como os Grimm os tinham escrito demasiado cruéis e medonhos e bárbaros, e muitas vezes demasiado toscos e ilógicos, e preferia pôr antes em relevo a dose de sentimento ou até de sentimentalismo, e a dose de moral prática que a tradição ou os compiladores neles haviam depositado¹.

Curiosamente o próprio Calvino, nesta sua antologia, opta por uma breve censura: «evitámos, tal como o pior maneirismo patético dos Grimm, os numerosos meninos mortos que saem do túmulo»². Maneirismo patético, questão estética – ou sugestão de horror, questão emocional?

Resta enfatizar que a ideia de infância é um produto cultural sempre datado; não há contos mais ou menos prontos para as crianças, mas crianças criadas pelos próprios contos: a criança, os seus medos e coragem são também inventados pelas narrativas que

¹ CALVINO, 1999: 80.

² CALVINO, 1999: 84.

ouvem ou lêem. Não basta, em suma, designar o medo ou a infância, como entidades em si; se é necessário pensar a criança historicamente determinada, também as formas pelas quais ela conhece o medo merecem uma descrição histórica. Além do medo como reacção física espontânea, provocada pelo instinto de sobrevivência, penso aqui o medo como construção³ e experiência literariamente provocada. Nesse sentido, ele é plural e complexo; talvez possa ser sistematizado numa gramática, numa história, numa semiótica do terror; disciplinas a desenvolver urgentemente.

2. Medo e pedagogia

Em *Breves Notas sobre o Medo*, Gonçalo M. Tavares afirma:

Também nos sistemas de compreensão do mundo podem por vezes ver-se contracções e relaxamentos como os visíveis no vulgar músculo de um mamífero. Como é sabido, a contracção visa quase sempre a acção – o ataque e a defesa – e quando, pelo contrário, o músculo relaxa, é porque de nada tem medo, o meio que o envolve não o inquieta e por isso, no limite, pode até adormecer. Como o rápido estudo da fisiologia corporal mostra, relaxamentos sucessivos, sem tensões nem contracções intervaladas, provocam uma lenta, mas inequívoca, decadência dos tecidos⁴.

O medo serviria, pois, para reagir à agressividade latente do mundo; donde, secundariamente, uma juventude conservada do corpo: é jovem e capaz o corpo que (se) alimenta (d) o seu medo. O que seja um «sistema de compreensão do mundo» capaz de tais retracções musculares – porque os músculos são apenas metáfora, objecto de descrição que serve outro objecto – é mais difícil dizer. Mas eis as duas funções do medo: defesa imediata, juventude mediata. Mas a derrota preparada acaba por vencer o corpo, sugere Gonçalo M. Tavares; como mesmo a morte enganada acaba por enganar o homem astuto⁵. O que mata não é o medo, é a sua ausência.

Como se sabe, ao entender os sonhos enquanto satisfação de desejos⁶, Freud explica e desfaz a aparente anomalia que seriam os sonhos de angústia; considera o medo como resultado de um desequilíbrio entre a pulsão inconsciente e a instância censória, desequilíbrio capaz de acordar, e portanto frustrar, o sonhador; recorde-se a este propósito a análise de um sonho em *O Homem dos Lobos*⁷, análise que convoca precisamente a tradição de contos populares.

³ Cf. SANTOS, 2003.

⁴ TAVARES, 2007: 54.

⁵ Cf. COELHO (org.), 2008.

⁶ Cf. FREUD, 2009.

⁷ FREUD, 1954.

Noutro extremo, no ensaio sobre «O sentimento de algo ameaçadoramente estranho», Freud considera que esta forma muito particular de medo não é provocada pelos contos populares⁸. O «ameaçadoramente estranho» é experimentado quando uma sucessão de eventos, amiúde coincidências improváveis, leva o sujeito a atravessar estádios já ultrapassados da sua evolução mental, como o animismo infantil. Este retorno do recalcado deve ser despoletado por eventos reais, enquanto o conto popular se assume desde o início como ficção. Assim, é preciso não confundir a suspensão da descrença (e a aceitação da fantasia), em Coleridge, com a prova de realidade (e sua confirmação positivista do mundo), em Freud. Enquanto ficção, o conto popular talvez pareça então bastante pacífico.

Detenho-me, finalmente, no ensaio «Para além do princípio do prazer». A brincadeira da criança que faz desaparecer e reaparecer o brinquedo não implica pavor; mas provoca a angústia e, segundo Freud, domina-a. Cito algumas linhas célebres:

A princípio, [a criança; na verdade, o neto de Freud] estava numa situação passiva – estava subjogado pela experiência; mas, repetindo-a como jogo, por muito desagradável que fosse, ele passava a ter um papel activo. Estes esforços podem ser atribuídos a uma pulsão de dominação que agia independentemente de se tratar de uma recordação agradável ou desagradável em si própria. Mas pode tentar-se outra interpretação. Atirar com um objecto de modo a ele «desaparecer» podia satisfazer um impulso da criança, suprimido na sua vida real, para se vingar da mãe por ela se afastar dele⁹.

Com mais tempo, seria preciso ler estas frases como se se referissem à criança que ouve o conto popular. Diferença óbvia: o neto de Freud inventa soberanamente as regras do seu jogo, *ex nihilo*; a criança que ouve o conto popular recebe uma tradição e instruções pré-definidas. Contudo, também esta criança pode, pela identificação com o herói do conto, aprender a dominar a angústia: o conto permite-lhe, como decerto a tragédia segundo Aristóteles, satisfazer os desejos sem sofrer as consequências destrutivas que uma realização prática imediata acarretaria.

Freud lembra que a arte permite experiências dolorosas mas gratificantes: a angústia pode gerar o domínio do mundo. Em condições controladas, a experiência do medo leva à sensação de segurança: «a natureza desagradável de uma experiência nem sempre a torna imprópria para brincar»¹⁰. O jogo do medo torna-se, assim, pedagógico. Na economia da psique, a angústia serve um objectivo maior: a maturidade emocional. Será a leitura desenvolvida por Bruno Bettelheim.

Por ora, saliento apenas dois detalhes. Primeiro: Freud começa por descrever a passagem da criança de um estado passivo a um estado activo. Mas, logo depois, acrescenta

⁸ FREUD, 1994: 232.

⁹ FREUD, 2001: 235.

¹⁰ FREUD, 2001: 236.

uma leitura mais perturbadora: a criança emancipa-se pela vingança contra a mãe. Agora, a criança não é vítima nem reage em legítima defesa, como o herói no conto popular; assume a violência enquanto tal, a partir do egoísmo originário, pedra de toque da psicanálise. Seria preciso retomar a hermenêutica dos contos populares a partir desta gestão activa de uma vingança.

Passo ao segundo detalhe. Slavoj Žižek pergunta: «E se o carretel [com que brinca a criança] não fosse um substituto da mãe, mas daquilo que Lacan chama *o objecto pequeno a*, que é, em última instância, o objecto em mim, que a minha mãe vê em mim, que faz de mim o objecto do *seu* desejo? E se o neto de Freud estivesse a brincar ao seu próprio desaparecimento?»¹¹. Perturbadora inversão: o medo não eclode quando o brinquedo está ausente, o medo é a presença do brinquedo, ou seja, a criança como objecto de desejo da mãe. Se «A verdadeira angústia é estar aprisionado na *fruição* (gozo) do Outro»¹², então João e Maria só estão em segurança quando se perdem na floresta. Não é *Fort!* que apavora, é *Da!*

Mas avanço agora pela leitura de Bettelheim. Logo no início de *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, postula-se que os contos maravilhosos permitem à criança enfrentar graves dilemas existenciais, lidar com o mal ou a morte. Donde:

*Os profundos conflitos interiores, que têm origem nas nossas pulsões primitivas e nas nossas emoções violentas, são denegados na maioria da moderna literatura infantil, e desta forma a criança não encontra aí apoio na sua elaboração desses sentimentos. Mas a criança é sujeita a sentimentos desesperados de solidão e abandono, e frequentemente sente uma angústia mortal. (...) Uma vez que reconhecer estas emoções nos filhos cria mal-estar nos pais, eles tendem a ignorar ou a minimizar esses receios, com base na sua própria angústia, pensando que isso acalmará o medo manifestado pelas crianças*¹³.

Como não concordar? Dir-se-ia que a «moderna literatura infantil» tem medo do medo. Contra uma censura politicamente correcta, e pela possibilidade de a criança perlaborar a partir da angústia, Bettelheim propõe o conto popular como laboratório. Recolho um exemplo do autor: «Se o nosso medo de sermos devorados toma a forma tangível de uma bruxa, podemos ver-nos livres dela queimando-a num forno!»¹⁴. Como numa vacina, a criança contacta com o mal, mas em condições que permitem reagir-lhe. Assim, tanto o mal como a cura são igualmente dados. Se na vida a criança deve fazer escolhas, no conto a história escolhe pelos seus ouvintes. Apesar das semelhanças, no caso de «Para além do princípio de prazer» a criança pode decidir não recuperar o brinquedo ausente; mas o

¹¹ ŽIŽEK, 2006: 75.

¹² ŽIŽEK, 2006: 76.

¹³ BETTELHEIM, 2002: 18.

¹⁴ BETTELHEIM, 2002: 155.

ouvinte do conto sabe que este termina inevitavelmente com o sucesso dos heróis, e nenhuma iniciativa sua pode alguma vez impedir esse desfecho.

Finalmente, Bettelheim sintetiza: «O desagrado inicial da ansiedade transforma-se num grande prazer em virtude de aquela ter sido enfrentada e vencida com êxito»¹⁵. Não contradirei este argumento por si próprio. Mas questiono a validade da premissa que afirma simplesmente um «desagrado inicial da ansiedade». Não pode haver um gozo da ansiedade ou do medo, mesmo na infância? O fascínio com que as crianças querem ouvir o conto mais assustador (e observar a ilustração mais terrível) explicar-se-á apenas por uma sensação de prazer final, uma vez vencidos os obstáculos? Ou o medo pode ser o objecto de gozo? Regresso ao exemplo do filme de terror: acaso o filme só gera prazer porque, no desfecho, os heróis escapam ilesos? E não há gozo masoquista quando os heróis, precisamente, *não* escapam ilesos?

Ao fazer da ansiedade um mal unidimensional a ser curado, receio que *Psicanálise dos Contos de Fadas* descure a complexidade dos elos entre medo e prazer; receio que, de algum modo, também Bettelheim possa ter medo do medo. Coloco como hipótese, então, que o medo seja uma forma de gozo, mesmo entre crianças (obviamente, não me refiro a situações traumáticas; mas a própria fronteira entre estas diversas experiências de medo são ambíguas). A ser assim, não há unidade simples do medo e pluralidade de soluções encontradas pelos heróis dos contos; também o medo é plural, ambivalente, e – por que não? – delicioso.

3. As estruturas do medo construído

A investigação que me limito a esboçar neste ensaio deve prosseguir numa análise concreta de contos populares: deve, por um lado, interrogar a ambivalência do medo, perturbação a resolver e gozo a aprofundar; por outro lado, entender o medo como determinado pelo conto, produzido através de mecanismos narrativos, como construção.

Adianto apenas um exemplo: a história de Barba-Azul. Antes de Perrault, é provável que esta estória circulasse oralmente; e que tivesse como referente distante algumas figuras históricas ou míticas particularmente sanguinárias, incluindo o célebre Gilles de Rais¹⁶. Ora, Barba Azul é um homem tão assustador que «não havia mulher ou donzela que não fugisse ao vê-lo»¹⁷. O masculino é, imediatamente, medonho; se considerarmos que o medo está nos olhos da donzela, é na ambivalência entre fascínio passional e horror da sexualidade que surge – ou é fantasiado, portanto criado – Barba Azul. Ignoro, na versão seminal de Perrault, o casamento, a partida de Barba Azul, a proibição de entrar em determinado gabinete, para chegar depressa à transgressão realizada pela donzela, agora casada:

¹⁵ BETTELHEIM, 2002: 157.

¹⁶ Cf. OPIE & OPIE, s/d.

¹⁷ PERRAULT, 1997: 101.

A princípio nada viu, pois as janelas estavam fechadas. Mas daí a pouco começou a ver que o soalho estava todo coberto de sangue coagulado e que, nesse sangue, se espelhavam os corpos de várias mulheres mortas, amarradas ao longo das paredes: eram as mulheres que o Barba-Azul desposara e que estrangulara uma após outra. Sentiu-se morrer de medo, e a chave do gabinete, que acabava de tirar da fechadura, caiu-lhe da mão¹⁸.

Antes de comentar este episódio, lembro a moralidade com que Perrault fecha o conto: «Aprazível embora, a curiosidade / Traz muita vez contrariedade, / Como com mil exemplos é possível provar»¹⁹. A culpa é da mulher desobediente, que transgrediu o poder patriarcal; a curiosidade surge como um vício. E contudo, se esta mulher venceu a sua própria repulsa por um homem de barba azul, a ponto de casar com ele, não terá havido já curiosidade nesse gesto? Perrault quase não explica esse casamento; mas seria preciso relativizar os juízos sobre a curiosidade. Em suma: pergunto-me se a curiosidade não será uma virtude, e se o casamento da heroína com Barba Azul não terá implicado um gozo do medo.

Bettelheim lembra que, antes de a mulher explorar o gabinete, dá uma festa; depois da descoberta do terrível gabinete, a chave fica irreversivelmente manchada; e conclui que a heroína terá sido infiel ao marido e está apavorada com o castigo que vai sofrer. Curiosamente, esta interpretação volta a definir a mulher como culpada. Demasiado curiosa, em Perrault, demasiado promíscua, em Bettelheim; decerto nenhum destes autores pretende justificar Barba Azul, mas ambos encontram um vício na mulher.

Será preciso descrever a heroína como infiel? Sabemos, desde o início do conto, que Barba Azul terá tido outros casamentos; ninguém sabe o que aconteceu a essas mulheres. Se focalizarmos o conto pela visão da heroína, e não pelo juízo patriarcal, essa situação pode ser parafraseada assim: enquanto a donzela permaneceu sempre virgem, Barba Azul teve muitas namoradas, que foi abandonando; se a donzela receia os homens (que têm barbas assustadoras), então pode pensar que essas namoradas não foram abandonadas mas mortas; e porque ela sangra na primeira experiência sexual, então elas foram mortas de modo sangrento: há sangue no chão do gabinete. A donzela é curiosa, mas nenhuma moralidade deveria ver nessa curiosidade mais do que o fantasma que a criança desenvolve em torno da sexualidade; e não é adúltera, mas tem de explicar a si mesma a pluralidade de namoros que Barba Azul – ele, não ela – teve ao longo do tempo.

Há horror em Perrault. Há «o soalho (...) todo coberto de sangue coagulado» e «os corpos de várias mulheres mortas, amarradas ao longo das paredes», «que o Barba-Azul (...) estrangulava uma após outra». Mais: a própria heroína «Sentiu-se morrer de medo»; tal como ela sabe que será a próxima vítima, sugiro que o leitor ou ouvinte se identifica

¹⁸ PERRAULT, 1997: 103-104.

¹⁹ PERRAULT, 1997: 108.

com as vítimas e se sente ameaçado. Contudo, arrisco dizer que o mais assustador – a libido – é também o mais apelativo; o medo construído no conto não se deve só aos *topoi* de romance gótico *avant la lettre*, mas também a uma ambivalência mais inquietante que leva a desejar tanto o erotismo quanto a tortura. Defendo que há também no leitor e no ouvinte uma vontade de despedaçamento, aquele desejo de imolação que Bataille encontra, ou projecta, nos sacrifícios humanos. Por outras palavras: perante os cadáveres estrangulados, nós sentimos uma horrível vontade de estrangulamento.

A versão popular portuguesa recolhida por Adolfo Coelho em *Contos Populares Portugueses*, intitulada «O Colhereiro», é menos generosa em pormenores:

*Logo que [a filha mais velha do colhereiro] chegou, [o mouro] deu-lhe as chaves de todas as salas do palácio e deitou-lhe ao pescoço um cordão de ouro fino com a chave de uma sala, proibindo-a de entrar nela, pois se lá fosse morreria. Um dia em que o mouro tinha saído a infeliz rapariga, cheia de curiosidade, quis ver o que estava na tal sala. Entrou e viu muita gente com as cabeças cortadas; ela, toda horrorizada, fechou a porta e pôs outra vez a chave ao pescoço; mas o mouro, quando voltou ao palácio, foi ver a dita chave e viu que ela tinha uma mancha de sangue. Então, sem dar uma só palavra, cortou a cabeça à pobre rapariga e foi deitá-la na mesma sala aonde ela tinha entrado*²⁰.

Seguem-se, em igual rapidez, as histórias das segunda e terceira filhas; só esta última vencerá a aparente crueldade do «mouro», aliás por uma astúcia cómica, que nega o tom trágico e solene em Perrault. Mas regresso ao medo: como em Perrault, também aqui a heroína é curiosa, e também ao descobrir o segredo do marido fica «horrorizada»; desta vez, sem o episódio da festa, tão importante para fundamentar a hipótese de Bettelheim. Curiosamente, já antes de entrar na sala o narrador descreve a filha do colhereiro como «infeliz rapariga», anunciando uma desgraça que ainda não tem razão de ser. De resto, apesar da iniciativa de entrar na sala proibida, ela é quase desprovida de protagonismo; o próprio mouro descobre sozinho que ela transgrediu a lei e «sem dar uma só palavra» corta-lhe a cabeça. Perrault não explica como há sangue no chão se Barba Azul mata por estrangulamento, tal como não explica por que quer matar a última esposa com um «enorme facalhão»²¹; na versão recolhida por Adolfo Coelho, a filha do colhereiro morre da mesma decapitação que matou as anteriores mulheres – eu diria: namoradas – do mouro.

A terceira donzela vingará as duas anteriores: «A rapariga entrou na sala e viu as irmãs degoladas, mas notou que elas ainda estavam quentes e teve desejos de as tornar à vida.»²². A psicanálise permite supor que as três donzelas sejam três estádios do mesmo sujeito

²⁰ COELHO (org.), 2008: 161.

²¹ PERRAULT, 1997: 106.

²² COELHO (org.), 2008: 161.

feminino, a transitar de um medo adolescente perante a sexualidade para um estado de maturidade emocional. Em todo o caso, em Perrault a heroína acabará por, uma vez morto Barba Azul, casar com um «homem de bem»²³; em Adolfo Coelho, as três filhas do colheireiro investem toda a energia em enganar o mouro, e o conto terminará com a humilhação do marido, talvez catártica para o receptor, mas sem qualquer solução erótica. Como se o medo fosse falsamente resolvido: apenas recalçado.

Último exemplo, última versão: Angela Carter, «O quarto dos horrores», do livro homónimo²⁴. O andamento da narrativa é tão veloz e sumário em Adolfo Coelho quanto pausado e luxuriante em Angela Carter; além disso, contra a narração heterodiegética em Perrault e no conto popular português, a narração é agora assumida pela própria heroína, o que permite uma cosmovisão livre das moralidades dos *Contes et Histoires du Temps Passé*. Assim, esta nova versão de Barba Azul é menos a exploração ficcionada de uma tese moral, ou a vingança jocosa de três irmãs, do que a análise em focalização interna de medos e desejos de uma heroína complexa.

Um breve comentário, apenas. No episódio que me interessa aqui, a protagonista suspende a narração dos factos para introduzir uma chave hermenêutica, com este comentário: ««Há uma semelhança notória entre o acto do amor e o ofício de um torturador», era a opinião do poeta favorito do meu marido; [eu] tinha aprendido alguma coisa da natureza dessa semelhança no meu leito nupcial»²⁵. *Et pour cause*: a câmara dos horrores é uma câmara de torturas: não só o estrangulamento ou a decapitação, mas todos os tipos de sevícias. Entre vítimas embalsamadas e caveiras com véus de noiva, a protagonista encontra o corpo da condessa romena, última mulher do seu actual marido:

*Ela estava perfurada, não por uma, mas por várias lanças, esta filha da terra dos vampiros que parecia ter acabado de morrer, tão cheia de sangue... oh, meu Deus!, há quanto tempo é que ele ficou viúvo? Quanto tempo é que ele a guardou nesta cela obscena? Teria sido durante todo o tempo em que ele me cortejou, na luz clara de Paris?*²⁶

Angela Carter pode assim corrigir Bettelheim: infiel não é a donzela, mas o marido. Ele encerrava a condessa romena *enquanto* seduzia a actual protagonista; nesse caso, o sangue na chave não é a marca da infidelidade feminina, mas o resto mnésico e traumático da perda da virgindade. Seja como for, pela terceira vez encontramos a instrução do medo. Uma revisão da moralidade, entre patriarcado e feminismo, não impede o terror – pelo contrário, parece acentuá-lo na abundância de detalhes, no retardamento do ritmo narra-

²³ PERRAULT, 1997: 107.

²⁴ CARTER, 1991.

²⁵ CARTER, 1991: 37.

²⁶ CARTER, 1991: 39.

tivo. E sem uma simples descrição da protagonista como vítima; se Angela Carter descreve num ensaio sobre Sade o heroísmo de Juliette, sublinha em «O quarto dos horrores» o gozo do medo pela protagonista, o seu masoquismo, o prazer que sente em tornar-se objecto²⁷.

Para encerrar aqui a análise desta história de meter medo – encerrar, interromper decerto cedo de mais –, seria preciso dizer também que nenhum leitor ou ouvinte ficaria satisfeito se a heroína acatasse a proibição de Barba Azul e não entrasse no quarto interdito. Mal a narrativa introduz uma proibição, o receptor, ainda que horrorizado, exige a transgressão. Seja esta, pois, uma conclusão provisória: a curiosidade que nos cabe, a nós, leitores, é mais insustentável do que o medo. Só este desequilíbrio de forças e desejos, de resto, torna o conto legível: porque nós somos a rapariga que abre a porta proibida. Ler é uma experiência do medo.

Bibliografia

- BETTELHEIM, Bruno (2002) – *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand [1975].
- CALVINO, Ítalo (1999) – *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa: Teorema [1970].
- CARTER, Angela (1991) – *O Quarto dos Horrores*. Lisboa: Caminho [1979].
- COELHO, Adolfo (org.) (2008) – *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote [1879].
- FREUD, Sigmund (1954) – *Extrait de l'histoire d'une nevrose infantile (L'homme aux loups)*. In «Cinq Psychanalyses». Paris: Puf, pp. 325-420 [1918].
- (1994) – *O sentimento de algo ameaçadoramente estranho*. In «Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise». Mem Martins: Publicações Europa-América, pp. 209-242 [1919].
- (2001) – *Além do princípio do prazer*. In «Textos Fundamentais da Psicanálise», vol. 1, «O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional», 3.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, pp. 227-278 [1920].
- (2009) – *A Interpretação dos Sonhos*. Lisboa: Relógio d'Água [1899].
- OPIE, Iona; & OPIE, Peter, s/d – *The Classic Fairy Tales*. New York e Toronto: Oxford University Press [1974].
- PERRAULT, Charles (1997) – *Contos*, 2.ª ed. Lisboa: Estampa [1697].
- SANTOS, Luciana Oliveira dos (2003) – *O medo contemporâneo: abordando suas diferentes dimensões*. In «Psicologia, ciência e profissão», vol. 23, n.º 2. Brasília: Conselho Federal de Psicologia. Disponível em <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci-arttext&pid=S1414-98932003000200008&lng=pt&nrm> (consultado em Outubro de 2009).
- SHEETS, Robin Ann (1991) – *Pornography, fairy tales, and feminism: Angela Carter's «The Bloody Chamber»*. In «Journal of the History of Sexuality», vol. 1, n.º 4. Universidade do Texas, pp. 633-657.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007) – *Breves Notas sobre o Medo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006) – *A Marioneta e o Anão*. Lisboa: Relógio d'Água [2003].

²⁷ SHEETS, 1991: 651, *passim*.