



O MAL NA NARRATIVA PARA CRIANÇAS E JOVENS: OLHARES DA LITERATURA E DO ENSINO



MARIA ZILDA DA CUNHA | REGINA MICHELLI | RITA DE CÁSSIA SILVA DIONÍSIO SANTOS
(ORGS.)

**O MAL^{NA} NARRATIVA
PARA CRIANÇAS E JOVENS:
OLHARES DA LITERATURA
E DO ENSINO**

**MARIA ZILDA DA CUNHA | REGINA MICELLI | RITA DE CÁSSIA SILVA DIONÍSIO SANTOS
(ORGS.)**



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Ricardo Lodi Ribeiro

Vice-Reitora

Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS

Coordenadores

Darcilia Simões

Flavio García

Conselho Editorial

Estudos de Língua

Darcilia Simões (UERJ, Brasil)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)

Estudos de Literatura

Flavio García (UERJ, Brasil)

Karin Volobuef (Unesp, Brasil)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua

Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)

Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)

Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)

Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)

Maria João Marçal (UÉvora, Portugal)

Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)

Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)

Tania Shepherd (UERJ, Brasil)

Estudos de Literatura

Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)

Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)

Júlio França (UERJ, Brasil)

Magali Moura (UERJ, Brasil)

Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)

Rosalba Campra (Roma 1, Itália)

Susana Reisz (PUC, Peru)



DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D

Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-900

<http://www.dialogarts.uerj.br/>

Copyright© 2020 Maria Zilda da Cunha; Regina Michelli; Rita de Cássia Silva
Dionísio Santos (Orgs.)

Capa

Raphael Ribeiro Fernandes

Diagramação

Raphael Ribeiro Fernandes

Revisão

Maria Zilda da Cunha

Regina Michelli

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório
Multidisciplinar de Semiótica



CATALOGAÇÃO NA FONTE

O mal na narrativa para crianças e jovens: olhares da literatura e do ensino.

C972 Organização: Maria Zilda da Cunha; Regina Michelli; Rita de Cássia

M623 Silva Dionísio Santos

S237 Edição: Flavio Garcia

Capa: Raphael Fernandes

Diagramação: Raphael Fernandes

Rio de Janeiro: Dialogarts

2020, 1ª ed. (digital)

800 – Literatura

ISBN 978-65-5683-004-9

Estudos Literários. Gótico. Fantástico. Insólito.

ÍNDICE

A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA EM BARBAZUL, DE ANABELLA LÓPEZ	08
Gisele Gemmi Chiari	
JOÃO, MARIA E A BRUXA DAS NARRATIVAS INFANTIS	21
Isabelle Rodrigues de Mattos Costa	
DARTH VADER E LORD VOLDEMORT: MONSTROS DO NOSSO TEMPO E OS ECOS DA INFÂNCIA	34
Laís de Almeida Cardoso	
DIFERENTES REFIGURAÇÕES DA PERSONAGEM RAINHA DA NEVE, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN: REPRESENTAÇÕES DO MAL	50
Lígia Regina Máximo Cavalari Menna	
TRANSFIGURAÇÃO DO MEDO COMO HUMANIZAÇÃO: DE <i>O BARBA AZUL A CHAPEUZINHO AMARELO</i>	78
Lívia Fernandes Nunes	
REESCREVENDO O GÓTICO: O MONSTRUOSO EM “BERENICE”	89
Manuela Dias Santos	
Juliana Cristina Salvadori	
O CONTO DE FADAS EM JOGO DE LUZ E SOMBRA	104
Maria Zilda da Cunha	
Maria Auxiliadora Fontana Baseio	
REPRESENTAÇÕES DO MAL NA NARRATIVA <i>LITTLE RED RIDING HOOD</i>, DE DAVID KAPLAN	127
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos	

A LEITURA DE BESTIÁRIO NAS ESCOLAS: O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS, DE JORGE LUIS BORGES	139
Sarah Miranda da Silva	
Graciane Cristina Mangueira Celestino	
A SOMBRA MATERNA: A MADRASTA MÁ NOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM	152
Simone Campos Paulino	
DE METAMORFOSES E REDENÇÕES: UMA ANÁLISE DO CONTO “O PRÍNCIPE SAPO” E DA VERSÃO CINEMATOGRAFICA “A PRINCESA E O SAPO”	171
Aila do Carmo Sant’ Anna	
Regina Michelli	
“CABEÇA DE BÚFALA”: O MONSTRO E O APRENDIZADO NAS FÁBULAS ITALIANAS, DE ITALO CALVINO	189
Ana Maria Gonçalves Claro	
A FIGURA MONSTRUOSA DO OGRO COMO CORPO SOCIAL	209
Bárbara Gouvêa da Rocha	
Regina Michelli	
REPRESENTAÇÕES DA MONSTRUOSIDADE NO CONTO “BARBA AZUL”, DE PERRAULT	226
Elen Lima	
Vinícius Figueredo	
Regina Michelli	
UM LOBO É UM LOBO: A VERTENTE MONSTRUOSA E PREDADORA DE UM VILÃO EM PELE DE CORDEIRO	244
Glauce Viviane Ferreira da Rocha	

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DO MONSTRO NOS LIVROS PARA CRIANÇAS	257
Flávia Côrtes de Alencar	
A METAMORFOSE COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM MONSTRUOSA EM <i>CORALINE</i>, DE NEIL GAIMAN	272
Nathan Sousa de Sena Regina Michelli	
MONSTRUOSIDADES CONTEMPORÂNEAS E MEDO EM <i>SEIS VEZES LUCAS</i>, DE LYGIA BOJUNGA	285
Regina Michelli	
A REPRESENTAÇÃO DO MAL NOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM	311
Severina J. de Amorim Silva Cima Regina Michelli	
A BRUXA CANIBAL: UMA IMERSÃO À PROFUNDIDADE LITERÁRIA E FÍLMICA DO CONTO “JOÃO E MARIA”, DE JACOB E WILHELM GRIMM	323
Tuane Silva Mattos	

A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA EM *BARBAZUL*, DE ANABELLA LÓPEZ

GISELE GEMMI CHIARI

Nosferatu – does this word not sound like the deathbird
calling your name at midnight? Beware you never say it — for
then the picture of life will fade to shadows, haunting dreams
climb forth from your heart and feed your blood.

(Henrik Galeen, Nosferatu)

A obra adaptada e ilustrada pela escritora argentina Anabella López, *Barbazul* (2017), ganhadora do Prêmio FNLIJ de 2018 de melhor tradução, adaptação/reconto, destaca-se pelo cuidado estético e a simbologia das ilustrações, as quais corroboram para a ressignificação da clássica história escrita por Charles Perrault em 1697. A mudança na grafia do nome do personagem principal chama a atenção do leitor, predispondo-o a inferir sobre as possíveis diferenças entre a versão contemporânea e a clássica. Conforme nota da editora, o amálgama, *Barbazul*, seria ‘uma escolha estética inspirada pela energia animalesca do protagonista, transmutado em entidade bicho-homem’ (2017, s/n). Dito de outra maneira, a renomeação do vilão implica um aspecto semântico que vai ser explorado, de maneira simbólica, em suas representações pictóricas ao longo da obra. Em entrevista concedida à Câmara Mineira do Livro em 22 de maio de 2018, a autora revela que:

Em relação à adaptação geral do conto, a principal alteração é que o Perrault nos *Contos da Mamãe Ganso* reconta quase todas as histórias fantásticas. Só o Barba Azul é um conto bastante concreto, real. O Barba Azul é um homem, segundo o Perrault, e mais, a origem do conto, segundo o que eu pesquisei, vem de uma história real, então é um conto que trata assim de uma história que bem poderia ter acontecido. Na minha versão o posicionamento é outro. Não que ele não faça paralelo com as pessoas reais e sim que o enfoque dele é mais fantástico, no sentido que esse homem na verdade é um homem animal, um monstro. Daí a alteração do título para *Barbazul*, todo junto. Na verdade ele é mais uma energia do que uma pessoa. Se vocês prestam atenção nas imagens, ele não tem um final, ele não tem um corpo definido, o corpo dele vai mudando. A barba dele também. É quase uma serpente, um animal. Um ser antropomórfico. (LÓPEZ, 2018, s/n)

Em consonância com as tendências editoriais dos livros destinados ao público infantil, o projeto gráfico de *Barbazul* resulta de uma elaboração em que os elementos gráficos, visuais e texto se articulam para garantir a boa recepção, a legibilidade e o encantamento da obra (ARANTES, 2009, p.12), bem como, nesse caso, a complexidade do texto sincrético. A ilustração de López se sobressai de forma a ganhar certa autonomia em relação ao texto verbal, destarte, cria relações intrincadas no processo de ler e ver (ARANTES, 2009, p.46-47), além de promover a alfabetização visual.

Nesse sentido, a autora e ilustradora ressalta a subjetividade de suas escolhas, inclusive no ritmo que imprime à história. Ela explica que a opção pelas páginas duplas em que há apenas desenhos, por exemplo, produziria interstícios de silêncio permitindo ao leitor refletir, devanear e dialogar com as imagens, as quais desencadeiam novas interpretações para o mito. Mesmo nas páginas duplas em que há uma delimitação entre texto e ilustração, geralmente, as palavras ocupam cerca de um terço ou

um quarto das páginas, levando o leitor a se deter nas imagens com mais vagar. Os planos de fundo escuros também contribuem para essa relação com as ilustrações, já que o leitor, assim como a protagonista, passa a perscrutar esse espaço obscuro e misterioso do castelo de Barbazul. Vale lembrar que a história tradicional do Barba Azul se caracteriza pelo enredo eivado de mistério e suspense, que a sutileza dos “silêncios”, em Lopez, faz recrudescer.

Anabella Lopez também menciona a importância das cores no aspecto visual do livro, principalmente a oposição entre o azul e o vermelho. A simbologia do azul, presente desde a capa do livro, provocaria uma sensação de retraimento, frio e vazio, coadunando-se ao protagonista e ao espaço do castelo. No *Diccionario de los símbolos* (1986, p.163-166), organizado por Chevalier, o azul é descrito como a mais profunda e imaterial das cores; nele, o olhar se entranharia, sem encontrar obstáculo, perdendo-se no indefinido, como na transparência das águas, o que implica a ideia de pureza bem como a de frieza. A profundidade do azul manifestaria um cunho solene e supraterrâneo evocando a ideia de morte. É digno de nota que tanto a noção de profundidade como a de vacuidade são realçadas na segunda e terceira capas do livro, espécie de *zoom* da barba do protagonista, que prenuncia o destino que aguarda a heroína, seduzida pelas aparências e riqueza de Barbazul.

Por um espaço de tempo, a garota se perde nessa fundura, no sorvedouro da sedução enredada pelo vilão, mas, felizmente e diferentemente das vítimas anteriores, ela se utiliza de um estratagema que garante a sua sobrevivência. É interessante comparar como é feita a descrição do vilão na versão de Clarissa Pinkola Estés em *Mulheres que correm com os lobos*, que ressalta, justamente, a relação entre azul, água, profundidade e abismo: “Ela diz que a barba é azul, da cor do índigo, para ser exata. É tão azul quanto o gelo escuro no lago, tão azul quanto a sombra de um buraco à noite” (1994, p.33).

Há outros detalhes importantes presentes na interpretação da autora argentina para a ressignificação da clássica história. Esses detalhes podem ser notados, principalmente, no plano das ilustrações. Vale lembrar que a assimetria entre palavra e imagem confere ao livro um caráter desafiador para o leitor (ARANTES, 2009, p.31), que deve considerar, simultaneamente, as duas leituras.

No texto, a maldição do protagonista se resume em sua barba azul, porém, a representação pictórica nos apresenta uma personagem inumana, cujo corpo, colossal e ondulante, configura-se como monstruoso. A sua barba volteia como uma serpente, envolvendo a vítima para depois lhe dar o bote fatal, simbolizando-o, dessa forma, como sedutor e assassino.

A autora optou por representar o castelo cercado por um jardim gelado, em que há apenas um tipo de vegetação, o que valoriza a ilustração do desfecho e a simbologia das flores vermelhas como vida, contrapondo-se ao azul abismal da morte. Outra mudança operada pela autora é a direção do quarto proibido, pois, enquanto na versão de Perrault a heroína tem que descer as escadas para alcançá-lo, em sua interpretação, a jovem esposa ascende, representando o seu processo de amadurecimento.

No conto tradicional, o elemento maravilhoso fica por conta da chave, que denuncia a desobediência da esposa; já o personagem Barba Azul, afora o estranhamento de possuir pelos azuis no rosto e o mistério sobre o seu passado, é retratado de forma realista. Na versão de López, ela opta por retratar o poderoso protagonista com traços antropomórficos na escrita, mas ressalta, no plano da imagem, os rasgos monstruosos de seu caráter, materializando, dessa forma, o mal. Ao desconsiderar a anatomia realista, fazendo uso de um jogo de analogias ao combinar traços animais e inumanos, a ilustradora delinea uma criatura híbrida e bestial.

Tomás de Aquino na Suma Teológica, I, 39, define o belo como algo em que se dá uma correta proporção, luminosidade ou clareza, bem como *integridade*. Assim, não se considerava feio somente aquilo que

fosse desproporcionado no plano visual, o defeito de inteireza também se apresenta por excesso (ECO, 2007, p.15-16). A inadequação dos meios para representar a imperscrutabilidade do mal, sobre a qual a filosofia ainda se empenha em compreender, confere ao discurso narrativo e, principalmente à metáfora, primazia no desvelamento dos mistérios da perversidade (JEHA, 2007, p.6). Ou, como observa Bataille (1989, p.10 e 22), somente a literatura poderia desnudar a transgressão da lei, sem, contudo, responsabilizar-se por criar uma ordem. A tarefa literária é comunicar, compartilhar o conhecimento do mal, intensificando o diálogo com o leitor.

Para Machado, na interpretação da autora argentina, Barbazul seria uma encarnação do mal perpetrado pela tirania, pelo estado patriarcal e terrorista, onde a violência é burocratizada e os partícipes tornam-se meras engrenagens do processo, desumanizando-se (ARENDRT, 1999, p.312-3). A ressignificação da violência do estado de terror argentino por meio da metáfora desnaturalizaria o fenômeno, já que a repetição pode dar um cunho de normalidade ao horror, velando o seu cunho hediondo. Assim, por meio da narrativa, a autora traria à tona o horror da experiência como memória dinamizada para que tais fatos não voltem a se repetir.

Diríamos que es un hombre común y corriente, si no fuera por sus rasgos más conocidos: la riqueza, el ejercicio de un poder absoluto, la maldad, la fealdad y la barba azul, además del pasado oscuro que lo rodea en relación con la desaparición de sus esposas. En esta versión, a mi entender, Barbazul reviste la condición de un símbolo: es el monstruo patriarcal estatista, es la encarnación del horror dictatorial históricamente real. (MACHADO, 2013, s/p)

Ao subverter a realidade nas imagens, a ilustradora amplia as leituras, bem como quando faz uso da intertextualidade, pois, para a construção imagética da obra, López também se valeu da estética do expressionismo alemão, sobretudo do cinema.

Se eu tiver que marcar uma referência puramente visual, seria o movimento expressionista, mais precisamente o expressionismo alemão. Sobretudo a sua manifestação dentro do cinema, a dança e o teatro. Referências dos filmes *Metrópolis* do Lang, *Nosferatu* do Murnau, o *Gabinete do Doutor Caligari* do Wiene. Filmes desta estética, do expressionismo alemão que fascina na expressão dos rostos, na expressão das formas, na expressão dos corpos. Eu acho que isso me ajudou muito. Era justamente isso que eu queria transmitir na minha versão. Esses personagens bizarros, assustadores, essa distorção da imagem para criar uma sensação, para criar uma expressão. Não foi o naturalismo, ou o poder da imagem enquanto referência ao real, muito pelo contrário. O que queria era uma imagem que não fizesse menção ao que pode acontecer neste mundo. Eu queria uma imagem muito aberta, uma imagem que provocasse o leitor, uma imagem que demandasse um esforço. (LÓPEZ, 2018, s/p)

Nesse sentido, é possível vislumbrarmos as janelas deformadas e as formas alongadas de *O gabinete do Dr. Caligari* no castelo de Barbazul, a fusão entre homem e animal de *Nosferatu* na imagem monstruosa do personagem principal, e o desespero representado em *O grito* de Edvard Munch na descoberta dos corpos das esposas assassinadas no quarto proibido. Tais referências colaboraram para criar uma atmosfera onírica em que a distorção das formas arquitetônicas, a deformação dos corpos e a expressão dos rostos se articulam com o texto na tentativa de delinear a experiência do horror, que o naturalismo não daria conta.

O cinema expressionista alemão se origina em um contexto em que a Alemanha se encontrava em relativo isolamento. Em 1916, o governo baniu a exibição de produções estrangeiras. Com o aumento da demanda das salas de cinema por mais filmes, a indústria cinematográfica doméstica avolumou-se e ganhou popularidade, inclusive em outros

países. Absorvidos pelos horrores da guerra e a devastação econômica, os produtores do cinema expressionista buscavam expressões pungentes e vigorosas. Inspirados pelos pintores expressionistas que rejeitavam a representação naturalista de uma realidade objetiva, e retratavam figuras humanas, prédios e paisagens de maneira distorcida e estilizada, queriam, dessa forma, transmitir emoções subjetivas por meio das perspectivas diferenciadas, do uso do claro e do escuro, da desproporcionalidade das formas e expressões, conseguidas por meio da criação de cenários imaginativos e de maquiagem expressivas, além, é claro, da interpretação dos atores. Considerado macabro, sinistro e mórbido, o cinema alemão desse período consegue, mesmo com todo o seu virtuosismo, integrar narrativa, cenário, atores e iluminação, de modo a construir uma estética em consonância com a complexidade dos efeitos de sentido, resultado que pode ser estendido à obra em questão.

A escolha de tal referencial pela autora parece não ter sido aleatória, principalmente se levarmos em conta a observação feita por Machado, pois as películas que servem como intertexto problematizam a voracidade autoritária do governo alemão. O roteiro de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), por exemplo, dirigido por Robert Wiene e escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer exprimia toda a descrença dos autores em relação às autoridades alemãs depois da experiência da Primeira Guerra Mundial. Embora o argumento inicial tenha sido alterado, a personagem de Caligari não deixou de representar o autoritarismo ilimitado que desrespeita os valores e direitos humanos para satisfazer a sua ânsia de poder: “Caligari es una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para imponer a su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propuesto, al manejo del alma que Hítler sería el primero en practicar a gran escala.” (KRACAUER, 1985, p.73). Aliás, o tema da tirania perpassa todo o filme, basta atentarmos para a imagem dos servidores públicos municipais em suas altas cadeiras giratórias ou para as íngremes escadas

de acesso aos que ocupam uma posição hierárquica mais alta. López também parece ter se inspirado na atmosfera opressora que a ambiência fantasmagórica, escura e oblíqua do filme retrata.

Outrossim, *Nosferatu* (1922), dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, trata de uma figura tirânica e sedenta de sangue. A face rígida e pálida, as mãos esqueléticas e longilíneas do Conde Orlok parecem ser referenciadas no livro de Anabella López. Aliás, a maneira como o personagem Barbazul compõe os espaços se assemelha às cenas em que o conde aparece no filme expressionista, mostrando uma figura que emerge da escuridão, sem, contudo, revelar todos os detalhes. A face do vilão da ilustradora argentina é tão angular e rígida que parece ser feita de pedra, o que adensa o seu caráter frio e cruel, outrossim, retomando a ideia de algo inumano e funesto. Barbazul, como *Nosferatu*, parece espreitar a escuridão ou fazer parte dela para de repente surgir e tomar conta do espaço eclipsando todo o resto com sua figura colossal e horrenda. Há uma espécie de simbiose com o ambiente, os seus domínios revelam seu poderio e oprimem as vítimas. Vale lembrar que a figura aristocrática e tradicional do vampiro, sugerida em López pela escolha das roupas da personagem e do espaço do castelo, representaria o medo da irrupção do atraso, da incivilidade e do barbarismo. Dito de outra maneira, é a corporificação da escuridão que põe em risco as luzes da civilidade. O castelo com suas torres, labirintos e portas em profusão simboliza esse poder patriarcal dominador e insaciável.

Outro diálogo possível entre o livro e o cinema expressionista alemão seria com o filme *A morte cansada* (*Der müde Tod*) dirigido por Fritz Lange em 1921. Diferentemente dos outros filmes, nessa película a tirania não se expressa em uma figura, mas no próprio destino. No entanto, as cenas que parecem ter inspirado López são aquelas em que se abre uma outra possibilidade para a heroína, ou melhor, a ilustração mostra-se ambígua, pois ao mesmo tempo que representa um perigo, aponta para uma saída.

Quando a esposa de Barbazul sobe as escadas — ilustração que retomaria a belíssima cena do filme alemão em que a protagonista vai ao encontro da morte alçando-se por uma imensa escadaria — embora ela esteja se colocando em perigo, há, nessa ação, uma possibilidade de alteração de destino. Os degraus e a janela iluminada aludem a uma ideia de ascensão, de mudança de estado. Afinal, é com a abertura da câmara secreta que a personagem passa da inocência para a consciência de sua situação e posterior tomada de atitude. A chave e as portas seriam símbolos complementares nesse sentido, pois, referem-se ao mistério de penetrar, de resolver e descobrir. (CHEVALIER, 1986, p.670). Vale lembrar que a porta simboliza a passagem de um estado para outro: do conhecido para o desconhecido, é uma abertura para o mistério, um convite para desvelá-lo (CHEVALIER, 1986, p.855). Para Estés:

A porta no conto é descrita como uma barreira psíquica, uma espécie de guarda colocado à frente do segredo. Esse guarda que reside na pedra ou na madeira nos lembra novamente a reputação do predador como mago — uma força psíquica que nos envolve e confunde como se por mágica, impedindo que tomemos conhecimento do que já sabemos. As mulheres reforçam essa barreira ou porta quando caem num tipo de estímulo negativo que as adverte para não pensar ou mergulhar fundo demais, pois ‘você pode ter uma surpresa desagradável’. Para derrubar esse obstáculo, é preciso que se aplique o antídoto mágico correto. E o que se aplica encontra-se no símbolo da chave. (1994, p.41)

Conforme Machado (2013, s/p), a versão de López seria uma figuração simbólica do horror vivido na Argentina durante a ditadura militar (1976-1983), da banalidade do mal perpetrada por um modelo de Estado fundamentado em aparatos coercitivos terroristas, simbolizada na figura monstruosa de Barbazul, e serviria como forma de trazer à luz e à memória o genocídio argentino que somou 30.000 desaparecidos, cifra que

representa a crueldade do plano sistemático para disciplinar o conjunto social pela via do terror. Nesse sentido, o quarto secreto remeteria aos centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio.

Pero más fundamentalmente, así lo entiendo, refuerza la idea de que Barbazul es la representación de algo que aún hoy nos resulta difícil de definir: el mal, la banalidad del mal, lo inefable del mal absoluto, que como tal ha sido instrumentado en nuestras sociedades, décadas atrás, mediante el terrorismo de Estado y sus prácticas de tortura y desaparición forzosa. (MACHADO, 2013, s/p)

O estado argentino ditatorial fingia respeitar os direitos fundamentais diante do mundo, mas de maneira clandestina criou uma aparelhagem para cercear a oposição ao governo. De forma simbólica, Barbazul, a princípio, esconde suas intenções assassinas e seduz a vítima empunhando uma máscara adequada aos padrões sociais. Com a recuperação da democracia constitucional no governo de Raúl Alfonsín, houve um esforço, em conjunto com as organizações de direitos humanos, de lutar contra a impunidade dos responsáveis pelos crimes de lesa humanidade. Para isso, foi necessário trazer à luz a verdade e a dimensão do estado de terror a fim de planejar as políticas públicas reparatorias e perpetuar a memória.

Na versão de Perrault, a protagonista se beneficia com a herança que recebe após a morte do vilão, inclusive, auxiliando seus irmãos e irmã, e casa-se novamente, desta vez, com um homem honesto. Assim também se dá na versão da autora argentina, porém, ela inclui um adendo, uma homenagem às mulheres assassinadas que estavam no quarto proibido. A viúva enterra todas aquelas que, como ela, viveram o horror, mas não sobreviveram a ele, plantando uma flor vermelha para cada uma delas. Nesse trecho, a ilustração compreende duas páginas onde as cores escuras se dissipam, mas ainda estão presentes. É visível na figura da protagonista uma metamorfose em sua figuração, representando as mudanças sofridas após a experiência da violência. A sua transformação

interior se revela na diferença das cores da sua vestimenta, que passa do branco para o preto, nos cabelos soltos e naturais, na expressão de pesar e no gesto de afetividade. A reparação simbólica é uma homenagem, mas também uma restituição da memória. Nesse sentido, o desfecho introduzido na clássica história do homem de barba azul por López, pode ser interpretado como uma reverência aos desaparecidos que tiveram seus corpos subtraídos aos seus e uma ação emblemática que aludiria ao processo de construção da memória pública na Argentina, como no caso dos marcadores em espaços públicos.

Honrar a los muertos es un mandato histórico que cada uno de nosotros tiene en todo tiempo y lugar. Máxime, cuando como en este caso, aquellos han perdido sus valiosas vidas fruto del accionar feroz y homicida de quienes los acallaron desde el Estado usurpado dentro de una acción masiva y sistemática contra quienes representaban los elementos más activos de la sociedad en sus prácticas políticas, sociales, intelectuales y culturales. (DUHALDE, 2013, p.26)

O esforço para trazer à luz a verdade sobre o genocídio da última ditadura argentina e manter a memória desses lugares tem como escopo garantir que os sujeitos individuais e coletivos sejam capazes de analisar o terrorismo de Estado e todas as consequências dos crimes cometidos durante o período de repressão clandestino para que ele jamais se repita na história, criando estratagemas contra a barbárie.

Com base no exposto acima, acreditamos que *Barbazul* contribui para a reflexão sobre a tirania e a barbárie, presentes no conto em questão, nas películas alemãs e na história argentina e, portanto, na intersecção desse diálogo intertextual. Na interpretação coetânea, a monstruosidade do protagonista é deslocada e ressignificada, corporificando um momento cultural particular e um sentimento de uma época (COHEN, 2000, p.25-28). Outrossim, com a magnífica ilustração e composição gráfica dessa obra, o

leitor experencia o terror e o grotesco dos traços e dos sentidos inerentes a esse texto sincrético, o que o diferencia das versões pasteurizadas dos contos de fadas

REFERÊNCIAS

ARANTES, Rita de Cássia Batista (2009). *O processo ilustrador do livro infantil à luz do diálogo palavra e imagem em obras de Eva Furnari: concepções e práticas possíveis*. São Paulo. Dissertação de mestrado. PUC. 105p.

ARENDDT, Hannah. *Einchmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1999). São Paulo: Companhia das Letras.

BATAILLE, Georges (1989). *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM.

CHEVALIER, Jean (dir.) (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica.

DUHALDE, Eduardo Luis (2013). *El estado terrorista argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.

ECO, Umberto (2007). *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record.

ESTÉS, Clarissa Pinkola (1994). *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.

JEHA, Julio (2007). Monstros como metáforas do mal. In: *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG.

KRACAUER, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelo: Paidós.

LÓPEZ, Anabella (2017). *Barbazul*. Belo Horizonte: Aletria.

_____. (2018). *O Barbazul: uma entrevista com Anabella López*. Belo Horizonte - Entrevista concedida à Câmara Mineira do Livro. In <http://camaramineiradolivro.com.br/noticias/o-barbazul-uma-entrevista-com-anabella-lopez/> Acesso em 01.Set.2018.

MACHADO, Germán (2013). *¿Y si Barbazul fuera argentino?* Notas sobre una versión ilustrada de Barba Azul. In <https://machadolens.wordpress.com/2013/09/23/y-si-barbazul-fuera-argentino-notas-sobre-una-version-ilustrada-de-barba-azul/>. Acesso em 02.Set.2018.

PERRAULT, Charles (1697). *Histoires ou contes du temps passé*. In [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_pass%C3%A9_\(1697\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_pass%C3%A9_(1697)). Acesso em 01.Set.2018.

JOÃO, MARIA E A BRUXA DAS NARRATIVAS INFANTIS

ISABELLE RODRIGUES DE MATTOS COSTA

Devemos ter em mente que entre os séculos XV e XVIII, as pessoas realmente acreditavam que bruxas existiam. Assim, não é de se estranhar que algumas narrativas possuam bruxas como vilãs, refletindo o terror evocado por esta figura. Entre os contos de Grimm em que há bruxas, podemos citar os seguintes: João e Maria; Pássaro achado; Crianças douradas; João Cascata e Gaspar-Cascata; A luz azul; A velha na floresta.

Sempre considero importante falarmos da bruxa como figura histórica antes de analisarmos as personagens literárias. Considerando a maior parte das bruxas que aparecem nos consagrados contos de fadas, a vilã de João e Maria talvez seja a figura que mais influenciou a bruxa-vilã de estórias infantis como a conhecemos hoje em dia. Desse modo, antes de falarmos da versão deste conto que os irmãos Grimm publicaram na Alemanha, acho interessante considerar os casos de bruxaria que foram registrados na Alemanha.

Os inquisidores alemães que escreveram o *Malleus Maleficarum* (1457) relataram diversos casos que, segundo eles, ocorreram na Áustria e na Alemanha como exemplos da tese que defendiam, ilustrando assim o modo de agir das bruxas com supostos casos reais. Segundo eles, as bruxas matavam e comiam crianças, e também podiam beber seu sangue. Além disso, usavam a gordura das crianças para fazer um unguento que lhes daria a capacidade de voar.

Consultei também alguns livros de Lindal Roper, que relata crenças e acusações de bruxaria ocorridos na Alemanha do final do século XVI (circa 1585-1620). Tais leituras são essenciais para tentar compreender como o povo alemão imaginava a figura da bruxa. Cito, por exemplo:

Frequently, those interrogated described seeing mysterious midwives at the ghoulish feasts where child flesh was consumed, or reported how, in a grisly parody of birth, witches dug up the corpses of dead children from graveyards to cook and eat. This was an idea so strongly connected with women that the Devil was often described as standing by rather than actively participating in the exhumation himself. (ROPER, 2012, p.28)

Os casos relatados por Lindal Roper revelam como a figura da bruxa era frequentemente ligada à ideia do canibalismo:

Nordlingen was certainly not the only place where witches confessed to cannibalism: similar admissions are found in trials in Wurzburg, Marchtal and elsewhere. [...] Yet each stereotype, like all profound myths, found its local variant. (ROPER, 2004, p.71-72)

Quando lemos relatos desse tipo, é importante lembrarmos que a Alemanha foi o berço da Reforma Protestante. Desse modo, é importante repararmos como a congregação do sabá das bruxas (onde estas devoram o corpo de crianças) simula e parodia a eucaristia católica (em que os devotos ingerem o “corpo de Cristo”), rito que era mal visto pelos protestantes, que não consideravam que aquele fosse o corpo de Cristo.

É importante lembrar que os casos relatados que nos mostram um suposto canibalismo não necessariamente ocorreram, pois muitas dessas confissões eram formuladas em meio à tortura – o que quero dizer com isso é que muitas mulheres confessavam crimes que não haviam cometido apenas para tentarem escapar do seu sofrimento, de modo que falavam exatamente o que os torturadores queriam ouvir.

Desse modo, as ideias do *Malleus Maleficarum* alimentavam as suspeitas das pessoas reais, e vice-versa, pois quanto mais “bruxas” confessavam canibalismo, mais as pessoas acreditavam que existiam de fato bruxas canibais. Há algumas imagens da Idade Moderna representando cenas de canibalismo: pinturas e ainda imagens que eram impressas nos panfletos da época, que circulavam falando sobre as acusações.

Hoje, sabemos que mesmo que não tenham existido “bruxas de verdade” (somente pessoas acusadas de bruxaria) e mesmo que essas pessoas não tivessem **de fato** cometido canibalismo, apenas dito terem cometido, essa ideia se imortalizou na fantasia da bruxa canibal, uma figura ficcional que viria a inspirar diversas personagens, pois se a bruxa canibal não existiu na vida real, certamente existiu na imaginação das pessoas.

Desse modo, a análise da bruxa como personagem de narrativas ficcionais nos revela uma frequente evocação desse caráter canibal da bruxa, como veremos mais adiante.

Em muitas estórias e contos antigos, as principais vilãs são figuras maternas más (mães, madrastas e sogras). Essas mulheres às vezes são também bruxas, e enfeitiçam suas enteadas ou suas noras nessas estórias.

Essa correlação já foi investigada por alguns teóricos, como por exemplo Marina Warner, para quem “O pavor das bruxas [...] retorna [...] no poder perverso da madrasta malvada (WARNER, 1999, p.240). Vemos essa relação da bruxa com a madrasta não apenas nos contos de fadas, mas também em outras narrativas da Idade Média, revelando quão antigo é esse tema (BREUER, 2009). Além disso, na vida real, muitas acusações de bruxaria irrompiam de conflitos familiares, com filhos acusando suas próprias mães de praticarem magia (PURKISS, 2010).

Trata-se de uma relação que conseguimos identificar no conto João e Maria, pois uma vez que a madrasta e a bruxa são figuras correlatas, pois

a morte de uma implica o desaparecimento da outra: após derrotarem a bruxa, as crianças retornar ao lar e descobrem que a esposa do pai (que ordenara seu abandono) também desaparecera.

Uma ferramenta importante para a análise comparativa de contos de fadas é a classificação de contos de fadas de Aarne-Thompson-Uther, que reúne contos de diferentes países e épocas de acordo com seu conteúdo, classificando-os por tema e concedendo um número a cada tipo de conto. Essa ferramenta, assim, reúne contos que parecem ser derivados¹ uns dos outros, por sua similaridade temática. O tipo 327, onde se encontra João e Maria, traz outros contos sobre crianças abandonadas, como por exemplo “Nennillo e Nennella”, de Basile (1893), que antecede a publicação dos Grimm por quase 200 anos.

Bem no início do conto de Basile, “Nennillo e Nennella”, o narrador nos avisa sobre o mau caráter das madrastas, afirmando que nenhuma delas é capaz de amar os enteados. Iniciado o conto após a morte da mãe de Nennillo e Nennella, a segunda mulher com quem seu pai se casa é, logicamente, uma bruxa mal-humorada, que vivia reclamando das crianças e das condições em que ela vivia. O pai, como amava muito sua nova esposa e queria vê-la feliz, resolveu abandonar as crianças na floresta no dia seguinte. Porém, o próprio pai espalhou cinzas pelo caminho e avisou seus filhos para seguirem o rastro de volta para casa (ou seja, ele queria agradar a esposa, mas não queria desfazer-se dos filhos também). A esposa, indignada, disse que o marido não a merecia nem o dote que recebera com o casamento, e ameaçou voltar para a casa dos seus pais, pois não queria morar com crianças que não fossem suas.

O pai, novamente tentando apaziguar a mulher, leva os filhos para a floresta e deixa um rastro de farelo – mas as crianças não conseguem

1 Parto aqui do princípio de que os contos de fadas eram narrativas orais, sem um único autor, de modo que as histórias possuíam várias versões diferentes, que iam se modificando ao longo do tempo e espaço, conforme iam sendo recontadas pelo povo.

voltar para casa, pois os animais da floresta comem o farelo. Assim, perambulam dois dias na floresta.

Até aí, o conto de Basile é de fato bem parecido com “João e Maria” de Grimm, mas divergem a partir desse ponto, pois a estória de Basile não fala nada sobre uma bruxa que mora na floresta. A única bruxa da estória é na verdade a madrasta que casara com o pai – embora ela aparentemente não tenha praticado nenhuma magia, o que indica que provavelmente foi chamada assim apenas pela sua personalidade perversa e sua condição de segunda esposa.

Em vez de se confrontar uma bruxa canibal (como nos Grimm), as crianças se assustam com um príncipe que estava caçando e Nennillo se esconde numa árvore, enquanto sua irmã corre até o mar e é levada por piratas. O príncipe encontra Nennillo e o leva para a corte, onde ele cresce recebendo comida e educação.

Já os piratas sofrem um naufrágio, e Nennella foi a única sobrevivente pois um peixe mágico a engoliu. A partir daí a estória fica cada vez mais maravilhosa, beirando o inverossímil, Nennella consegue ver o irmão (no terraço do príncipe) de dentro da garganta do peixe e chama por ele. Algum tempo depois, Nennillo e o príncipe a resgatam, e o príncipe manda anunciar pelo reino se alguém havia perdido dois filhos. Quando o pai aparece arrependido, o príncipe lhe dá uma bronca por ter cedido aos caprichos da nova esposa, e em seguida mandaram chamar a madrasta das crianças, que foi colocada num barril e jogada montanha abaixo para ser castigada.

A moral de Basile não poderia ser mais óbvia, pois a madrasta má que desejava a morte dos enteados acabou ela mesma sendo morta. Sua punição foi tão cruel quanto a da madrasta da Branca de Neve, que dançara em sapatos de ferro quente. Desse modo, essas mulheres más eram punidas pelas maldades que cometeram.

O final feliz dos irmãos foi casarem-se com nobres da corte do príncipe, para que nada mais lhes faltasse pelo resto da vida – esse afinal é o final feliz com que sonha toda criança que vive na fome e na pobreza.

O ponto interessante do conto de Basile é que a bruxa e a madrasta são uma figura só (embora ela não faça mágica em momento algum), enquanto no conto dos Grimm são figuras separadas, porém, correlatas (pois quando uma morre, a outra morre também, conforme já havia comentado anteriormente).

A mágica casa de doces dos Grimm, por sua vez, replica a fartura que as crianças encontraram na corte do príncipe – mas aqui não é uma fartura como recompensa, mas uma fartura como armadilha. Sendo desse ponto de vista um conto bem mais tenebroso que o de Basile, pois as crianças são feitas prisioneiras por uma bruxa canibal.

É interessante refletir se o conto que inspirou Basile foi difundido oralmente pela Alemanha, modificando-se ao longo dos anos e transformando-se na versão dos Grimm. Esta é uma “evolução” impossível de ser traçada, pois não deixou registros escritos justamente por se dar na oralidade. Mas podemos inferir que se um conto deixa-se influenciar pelas particularidades do povo que o conta (cultura, momento histórico) podemos suspeitar que o tema da fome e do canibalismo refletia alguma época de fome que assolara a Alemanha, marcando sua impressão nessa estória (TATAR, 1987).

Assim, uma família faminta que abandona suas crianças por ser incapaz de alimentá-las pode ter sido um acontecimento comum em determinada época. O tema da fome permeia toda a estória: pois a casa de doces era uma armadilha para a gula das crianças, e a própria bruxa era guiada por sua fome, desejosa de devorar crianças em vez de seus próprios doces.

Na primeira versão de “João e Maria” (publicada em 1812 pelos irmãos Grimm), não existe madrasta: é a mãe de sangue que decide abandonar os

filhos, pois não quer dividir com eles o pouco pão que possui. É portanto egoísta, pois, ao contrário do pai, não parece sentir amor pelos filhos, e não demonstra sentir pena nem remorso ao abandoná-los, muito menos felicidade quando eles retornam para casa sãos e salvos. E não dera apenas uma sugestão ao marido, mas literalmente ficara atazanando-o até ele concordar com seu plano.

Na floresta, as crianças não encontram a bruxa por acaso. Feita de pão, bolo e açúcar, a casa da bruxa era uma armadilha construída com o intuito de atrair crianças:

Mas a velha era uma bruxa má que armava emboscadas para crianças e havia construído aquela casinha de pão apenas para atraí-las. Quando capturava uma, matava-a, cozinhava e a comia como se fosse em dia de festa [...] ficou feliz e pensou que seria um belo banquete. (GRIMM, 2012, p.89)

Essa escolha de palavras (festa e banquete) sugere que seu canibalismo não era um instrumento para sobrevivência (afinal ela tinha muita comida disponível em sua casa, que dava para alimentar as crianças²). De fato, seu canibalismo era opcional, não uma necessidade: era um desejo, uma festa, um banquete, um prazer... era um pecado delicioso alimentar-se de criancinhas.

O medo sentido pelas crianças não é por morrerem e serem devorados, mas sim pela maneira com que a bruxa os tratava: pois preferiam ser devorados pelos animais da floresta do que por aquela bruxa horrível. Fica claro aí que a maldade da bruxa não estava apenas no desejo de comê-los, mas no terror psicológico que impunha a Maria, obrigando-a a engordar o irmão enquanto ela mesma recebia pouca comida, apenas as cascas. Era Maria que acordava cedo para buscar água, pendurar o caldeirão e cozinhar – pois a bruxa era preguiçosa e explorava crianças, ecoando aqui o comportamento de algumas madrastas más que botavam as enteadas

2 Além dos doces usados na arquitetura, ela serviu ao irmãos: boa comida, leite, panquecas doces, maçãs e nozes (88).

para trabalhar, como em Cinderela e Branca de Neve. A bruxa má do Oeste, do Mágico de Oz, também explorava Dorothy, obrigando-a a fazer as tarefas domésticas.

Além de repleta de comida, a casa da bruxa estava repleta de pedras preciosas e pérolas, que depois as crianças levam para a casa do pai. Assim, a fartura e a riqueza são ideias correlatas, opostas à fome e a miséria que as crianças haviam conhecido na casa dos pais.

Esta bruxa cruel, como muitas outras, morreu queimada – mas no forno, não numa fogueira inquisitorial – o que de fato ressalta o caráter materno e doméstico, pois a cozinha é o domínio da mulher na casa. A correlação da bruxa com a madrasta aparece mais uma vez, pois a mãe (madrasta) é a autoridade doméstica no lar, e ali a bruxa é quem os governava.

É interessante consultar os escritos de Bruno Bettelheim para pensarmos o conto de João e Maria, pois, segundo ele “Na fantasia edípica da menina, a mãe é dividida em duas figuras: a mãe boa, maravilhosa, pré-edípica e a madrasta malvada edípica.” (BETTELHEIM, 2002, p.125). Bettelheim nos oferece assim uma explicação psicanalítica para a repetitiva relação da bruxa com a madrasta. De acordo com essa perspectiva, a bruxa representa a mãe má em relação à qual as crianças abrigam sentimentos negativos.

No conto de fadas, uma figura feminina pode ser tanto salvadora (como uma boa fada madrinha) como destruidora (a bruxa má). Geralmente são figuras separadas, como no caso de Cinderela, em que a madrasta é completamente má e a fada madrinha é completamente boa – embora as duas sejam figuras maternas que substituem a ausência da mãe biológica.

No conto da Branca-de-Neve também vemos uma mãe (posteriormente transformada em madrasta) que odiava a filha e, portanto, ordenara sua morte. Mas enquanto a madrasta-bruxa de Branca de Neve a principio só

fizera mal a uma única criança, assim como a bruxa de Rapunzel³, a bruxa de João e Maria construiu uma casa-armadilha especialmente para atrair crianças – quaisquer crianças, várias crianças – no intuito de devorá-las. Torna-se assim uma espécie de *serial killer*.

É este estereótipo de bruxa que provavelmente inspirou histórias como *O Mágico de Oz* (1900) e *A Convenção das bruxas* (1983), originalmente voltadas para o público infantil. Este último, escrito por Roald Dahl (autor da *Fantástica fábrica de chocolate*), é ainda bem explícito quanto ao caráter das bruxas: odeiam crianças e desejam matá-las, passam todo o seu tempo pensando em maneiras para matá-las, odeiam seu cheiro, o fato de serem sujas... enfim, o fato de serem crianças, pois uma vez que crescem e se tornam adultos não lhe incomodam mais.

Talvez pelo fato de a bruxa ser historicamente identificada como uma anti-mãe (Cf. PURKISS, 2010), essa antipatia por crianças e suas características infantis (falar alto, fazer bagunça, se sujarem...) seja um reflexo dessa negação à maternidade. Bruxas geralmente não têm filhos, mas não satisfeitas em recusarem-se a dar à luz, querem maltratar ou mesmo matar os filhos dos outros, livrar-se das crianças tal qual de uma peste que assola seu mundo perfeito – o mundo dos adultos.

É provavelmente esse caráter anti-maternal que a tornou a vilã perfeita das histórias infantis, pois enquanto uma mãe deveria proteger e alimentar seus filhos, uma bruxa busca destruí-los e alimentar-se deles, numa inversão canibal. Se uma criança sai do corpo da mãe e a partir daí contribui para seu cansaço e envelhecimento físico e mental, é natural que no caso da bruxa, como anti-mãe, as crianças retornem ao seu corpo e contribuam para seu rejuvenescimento e sua regeneração – seja física ou mágica.

3 E mesmo assim a madrasta de Branca de Neve só quis matá-la porque ela era mais linda do que ela, e a bruxa de Rapunzel a expulsara da torre porque ela havia se comportado mal. Ou seja, nenhuma dessas bruxas agiu sem motivo – por mais mesquinho que fosse o motivo, ao contrário de João e Maria, que não conheciam a bruxa e, portanto, jamais poderiam ter lhe feito algum mal.

Esgotando aqui a interpretação do conto de João e Maria, que foi nosso ponto de partida, podemos agora falar sobre infanticídio e canibalismo em outras histórias de bruxas.

No filme de 1990, *A Convenção das Bruxas*, baseado no livro de Roald Dahl, as bruxas odeiam crianças e desejam se livrar delas – não há canibalismo por trás do seu infanticídio, apenas um ódio profundo. Curiosamente, em vez de sua carne lhes parecer apetitosa, ocorre o oposto: o cheiro das crianças causa nojo nas bruxas.

Inspiradas na casa de doces de João e Maria, as bruxas de *A Convenção das Bruxas* criam uma fórmula mágica para utilizarem em doces – quando as crianças comerem seus doces enfeitiçados serão transformadas em ratos e assim facilmente mortas, pois seus próprios pais poderiam matá-las pisando nos roedores. O plano dessas bruxas é comprar as maiores lojas de doces da Inglaterra e assim enfeitiçar o maior número de crianças possível.

Podemos concluir que doces são a armadilha perfeita, já que a casa de doces da bruxa é o que atrai João e Maria. As crianças dificilmente resistem aos doces, tanto na vida real quanto nas narrativas infantis. Em *As Crônicas de Nárnia* (1950), a feiticeira branca convence Edmundo a trair seus irmãos em troca de guloseimas, dando-lhe doces e bebidas em troca de informação e da promessa de que Edmundo os entregaria a ela.

A bruxa de João e Maria, além de atrair as crianças com doces, também passa a alimentá-las fartamente para engordá-las como animais de abate. Embora em João e Maria não haja uma razão explícita para a bruxa comer crianças, podemos deduzir que o canibalismo (se não fosse por puro prazer) talvez tivesse uma razão mística, não explicada no conto. Talvez a bruxa de fato se alimentasse de crianças porque qualquer outro tipo de comida não a manteria viva, ou jovem, ou poderosa. Ela era afinal muito velha e decrépita, e enxergava mal (por isso João a enganava mostrando-lhe um osso de galinha em vez de seu próprio dedo). Essa bruxa então não

possuía mais força física para dominá-los. Quem sabe talvez se tivesse conseguido devorá-los não teria restabelecido assim sua juventude? Essa é uma hipótese que parece alimentar outras estórias sobre bruxas.

No filme *Abracadabra* (1993), temos 3 bruxas velhas que sequestram criancinhas para se alimentarem de sua energia vital e assim rejuvenescerem. Quanto mais jovens as crianças, melhor para as bruxas, por isso elas não parecem interessadas em adolescentes nem em adultos. A explicação parece ser obviamente matemática: uma criança de 8 anos teria muito mais anos de vida sobrando do que um adolescente ou adulto – não importa se a expectativa média seja 40 ou 80 anos, nos dois casos uma criança com menos de 10 tem muito mais anos a viver do que alguém que já tenha 18 ou 30 anos de idade.

Não há aqui um canibalismo explícito (pois as bruxas de *Abracadabra* não consomem carne), apenas sugam a “juventude” das crianças, sua energia vital. É essa energia que torna essas três bruxas jovens novamente, restaurando sua força e aparência.

Como predadoras, é interessante mencionar que uma das três bruxas desenvolveu um olfato apurado, sendo capaz de sentir o cheiro de crianças a distância. Outra delas aprendeu a cantar docemente para atrair crianças para longe de seus lares e para o interior da floresta, onde seriam capturadas. É a evolução das espécies, aprimorando as habilidades dessas bruxas para torná-las mais aptas a capturarem suas presas.

Em *Stardust* (2007) as bruxas também sugam energia vital para recuperarem juventude e beleza. Mas em vez de crianças, alimentam-se de uma determinada criatura sobrenatural – uma estrela, que nesta estória trata-se de uma mulher, parecida com pessoas comuns, porém muito mais radiante (loira e capaz de emanar o brilho das estrelas em determinadas situações). Assim como em *Abracadabra*, nessa estória temos 3 irmãs bruxas, e uma delas parte para caçar e capturar a estrela,

devendo trazê-la de volta para casa de modo que suas irmãs também devorem o coração da mulher-estrela.

É interessante reparar que a energia vital (roubada da estrela) é convertida em energia mágica, utilizada para se praticar magia. Em outras palavras, quanto mais feitiços uma bruxa lança, mais rápido ela envelhece, e vemos no filme como a bruxa vai perdendo sua juventude ao passo que usa magia para capturar a estrela, até finalmente readquirir a aparência decrépita que tivera antes de devorar a energia sobrenatural de uma estrela.

Percebemos então como a figura da bruxa-canibal, em suas diversas manifestações, ainda é um tema muito atual. Tais estórias preservam em seu cerne muito do que se acreditava nas Idades Média e Moderna, e preservam assim o estereótipo da bruxa ficcional como uma mulher que odeia e maltrata crianças, que lhes extrai sua juventude e vitalidade em benefício próprio. Através dos séculos a bruxa se modifica e se moderniza, ela abandona a choupana na floresta e agora compra lojas de doces, rendendo-se à industrialização. Em constante mudança, ela permanece essencialmente a mesma.

REFERÊNCIAS:

- ABRACADABRA (1993). Direção de Kenny Ortega. Los Angeles: Walt Disney Pictures.
- BASILE, Giovanni (1893). *Il Pentamerone*. Sir Richard Burton (Trad.). Londres: Henry & Co.
- BETTELHEIM, Bruno (2002). *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BREUER, Heidi (2009). *Crafting the Witch: Gendering Magic in Medieval and Early Modern England*. New York: Routledge.
- CONVENÇÃO DAS BRUXAS (1990). Direção de Nicolas Roeg. Lon Angeles: Warner Bros.
- FRANZ, Marie-Louise (1990). *A interpretação dos contos de fadas*. São Paulo: Paulinas.

GOULD, Joan (2007). *Fiando palha, tecendo ouro: o que os contos de fada revelam sobre as transformações na vida da mulher*. Rio de Janeiro: Rocco.

GRIMM, Irmãos (2012). *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Christine Röhrig (Trad.). São Paulo: Cosac Naify. Tomos 1 e 2.

PURKISS, Diane (2010). *The Witch in History: early modern and twentieth-century representations*. New York: Routledge.

ROPER, Lyndal (2004) *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. New Haven: Yale University Press.

_____ (2012). *The witch in the western imagination*. Virginia: University of Virginia Press.

STARDUST (2007). Direção de Matthew Vaughn. London: Paramount Pictures.

TATAR, Maria (1987). *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.

WARNER, Marina (1999). *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras.

DARTH VADER E LORD VOLDEMORT: MONSTROS DO NOSSO TEMPO E OS ECOS DA INFÂNCIA

LAÍS DE ALMEIDA CARDOSO

INTRODUÇÃO

Desde épocas remotas, em que as narrativas se construíam por meio da oralidade e de representações pictóricas, personagens sobre-humanas ou monstruosas vêm exercendo um grande fascínio sobre crianças e adultos. Não por acaso contos populares e contos de fadas que trazem monstros como protagonistas, como *A Bela e a Fera*, por exemplo, encontram espaço para serem revisitados ainda hoje, especialmente em produções cinematográficas.

Um exemplo é a produção franco-alemã *La Belle et la Bete*, inspirada no conto de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. Escrito e dirigido por Christophe Gans, o filme foi lançado na França em fevereiro de 2014, chegando ao Brasil em setembro daquele ano. Três anos depois uma nova versão da narrativa ganhou o selo da Disney Produções. *Beauty and the Beast*, musical baseado na animação homônima de 1991, estreou em março de 2017 nos Estados Unidos e logo ganhou os cinemas de todo o mundo, combinando as conhecidas canções da Broadway a um elenco de renomados atores e uma série de efeitos especiais.

De fato, especialmente neste século, o cinema tem sido um suporte muito favorável à exploração da figura do monstro. Seja resgatando

personagens da mitologia, como gigantes, elfos ou ogros, ou ainda dos contos de fadas – como o exemplo citado acima –, o certo é que nas telas de todos os tamanhos, dos cinemas aos celulares, temos notado o fenômeno da multiplicação dos monstros. Essa figura também tem aparecido de forma constante e generosa na transposição das histórias em quadrinhos para a indústria cinematográfica. Basta fazer uma rápida pesquisa na internet para perceber como a última década foi profícua na proliferação de filmes de super-heróis, culminando com a série *Os Vingadores (The Avengers)*, trazendo uma sucessão de monstruosidades como antagonistas. Somente em 2018, além de *Os Vingadores – Guerra infinita*, foram lançados *Pantera Negra*, *Aquaman*, *Deadpool*, *Venom*, *Homem-formiga e a vespa*, apenas para citar alguns. E todos eles apresentando – de uma forma ou de várias – a figura do monstro.

Porém é necessário fazer aqui uma breve distinção entre o “monstro” na acepção de ser disforme, ameaçador, deformado ou descomunal – que recebe essa rotulação especialmente por suas características morfológicas –, e o “monstro” por derivação de sentido, cujo comportamento anormal e “monstruoso” é capaz de assombrar mais que seu aspecto físico; ou seja, aquele cujas características revelam tanta crueldade, maldade e falta de “humanidade” que não lhe resta outra denominação.

Enquadrando-se dentro do primeiro caso, temos um rol de personagens que nada têm de vilão, incluindo até alguns heróis dos quadrinhos, como, por exemplo, o incrível Hulk e “o Coisa”, do Quarteto Fantástico. Para ficar no campo do cinema, podemos lembrar alguns enredos que apresentam o monstro como ser desconhecido, incompreendido ou até mesmo injustiçado. É o que encontramos em clássicos como *E.T. (The Extra-Terrestrial, 1982)*, de Steven Spielberg, como também no recente *The shape of water (A forma da água, 2018)*, que se tornou um dos filmes mais aclamados de 2018, recebendo vários prêmios, incluindo o Oscar de melhor filme e de diretor para Guillermo

del Toro. Como ponto em comum em ambos os filmes apresenta-se o caráter “humanizado” do monstro, sua afetividade e sua capacidade de envolvimento emocional com um personagem humano que, apesar das diferenças, ama-o como se fosse um igual. Em *E.T.*, o garoto Elliot, vivido pelo ator Henry Thomas, encontra o pequeno extraterrestre escondido no quintal de sua casa. Passado o susto inicial e o estranhamento de ambos, o menino desenvolve com o alienígena uma história de amizade, cumplicidade e respeito. Já em *A forma da água*, a faxineira muda Eliza Esposito (Sally Hawkins) apaixona-se pela criatura anfíbia (também muda), e com ela aprende a comunicar-se por meio de gestos e da música. Em ambos os filmes, os protagonistas humanos arriscam-se para manter o monstro a salvo dos policiais e de cientistas que querem apenas estudá-lo ou usá-lo em experimentos, para depois descartá-lo. Durante as tramas, tanto o menino como a moça colocam-se em situações de perigo e alteram suas rotinas para esconder o monstro e protegê-lo, até o momento em que conseguem “devolvê-lo” ao seu ambiente – ao espaço e à água, respectivamente –, uma vez que ele não pertencia ao “nosso” mundo. E tanto Elliot como Eliza são bem-sucedidos em suas tarefas.

Já como exemplos do segundo caso, do monstro como derivação de sentido (ser cruel, “desumano”), teríamos um elenco possivelmente muito maior a analisar, uma vez que são incontáveis os vilões que figuram nos filmes e narrativas envolvendo, principalmente, super-heróis.

Assim, pertencem a esta segunda acepção de monstro os dois personagens que escolhemos para desenvolver este trabalho: Darth Vader e Lord Voldemort, vilões das séries *Star Wars* (*Guerra nas Estrelas*) e *Harry Potter*, respectivamente. Esses “monstros” do nosso tempo são assim considerados tanto por sua índole e caráter, como por sua infinita maldade, embora sua monstruosidade ainda seja reforçada por um aspecto físico desagradável, sobretudo deformado.

É interessante notar que ambos os “monstros” pertencem a obras que trazem uma infinidade de outras personagens monstruosas ou disformes, fisicamente até mais assustadoras que os próprios vilões.

Em *Star Wars* a relação dessas figuras estranhas é vasta: temos desde personagens extremamente asquerosas e gigantescas como Jabba, o Hutt, até figuras mais carismáticas e cativantes, como Chewbacca, Jar Jar Binks e até mesmo o Mestre Yoda. E seres no mínimo esquisitos (se não monstruosos) figuram tanto no lado maligno da trama (Darth Maul, Darth Sidious), como no lado dos aliados (Utapau, Cerean).

Já em *Harry Potter*, os seres monstruosos aparecem sobretudo na forma animal ou híbrida, remetendo-nos a personagens mitológicos, como o cão de três cabeças, o trasgo (*troll*) e o centauro (*Harry Potter e a pedra filosofal*); o basilisco (cobra gigante) e a aranha Aragogue (*Harry Potter e a câmara secreta*); o hipogrifo, o lobisomem e os dementadores (*Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*), apenas para citar alguns.

Porém o que torna Darth Vader e Lord Voldemort bem diferentes de todas essas outras criaturas citadas é o modo como se dá a construção desses personagens. E, principalmente, o fato de eles serem humanos.

Em ambas as narrativas, tanto George Lucas como J. K. Rowling mostraram grande interesse e preocupação em resgatar fragmentos da infância de seus vilões para nos mostrar como eles se transformaram com o passar do tempo. Enquanto a autora britânica vai fornecendo indícios sobre a infância de Voldemort ao longo dos sete livros da série, por meio de narrativas em *flashback* ou visitando a memória de personagens como Dumbledore, por exemplo, o cineasta americano vai além: constrói uma nova narrativa contada em três filmes para explicar a transfiguração de seu vilão, a partir dos seus dias de garoto.

Desse modo, seguindo as pistas deixadas pelos autores e analisando os caminhos que levaram esses vilões a trilhar seus próprios rumos,

percebemos como eles perderam suas características mais humanas e adquiriram os aspectos monstruosos que marcaram seus destinos.

LUZ E TREVAS, O BEM E O MAL

Antes de passar à análise dos personagens em questão, é interessante observar nas obras estudadas – os seis filmes iniciais da saga *Star Wars* e os sete livros da série *Harry Potter* – como se dá a dualidade entre o bem e o mal, traduzidas em ambas, genericamente, como “o lado da luz” e “o lado da obscuridade”.

Em *Star Wars*, narrativa cinematográfica criada por George Lucas na década de 1970, existe um elemento chamado “a Força”, traduzido como “uma energia que interliga todos os seres vivos da Galáxia” (LUCAS, 1976, p.78). Como todo tipo de poder, a Força pode ser usada tanto para o bem como para o mal. Aqueles que a usam para o bem, os chamados cavaleiros Jedi, lutam pelo bem-estar da população interplanetária e pela diplomacia entre os diversos reinos e sistemas estelares. Os cavaleiros Jedi são seres dotados de altruísmo, caracterizados pela bondade e pela humildade. Porém existe a tentação do “lado sombrio” (*Dark Side*), representado na saga pelos cavaleiros Sith, capazes de seduzir e atrair aqueles que seriam “mais fracos” emocionalmente e, por consequência, mais facilmente tomados por sentimentos negativos, como o medo, o ódio, a inveja, a ganância.

Para William Stephens, entender o significado e o papel da Força na trama é fundamental para a compreensão do universo de *Star Wars*, “uma vez que o modo como a Força é concebida, usada ou ignorada pelos personagens é muito importante para determinar suas identidades, alianças e metas” (2005, p.31).

A Força terá papel crucial na construção do vilão Darth Vader. No Episódio IV, que em 1977 dá início à série *Star Wars*, Vader é apresentado ao público como a maldade em pessoa, característica que se aprofunda

nos episódios seguintes, *O Império contra-ataca* (1980) e *O retorno de Jedi* (1983). Porém somente cerca de vinte anos depois, com o lançamento da segunda trilogia (1999-2005), é que o espectador começará a compreender como se deu sua trajetória.

Já em *Harry Potter*, o leitor vai construindo o perfil do vilão aos poucos. Apesar de seu nome e apelido (Voldemort/“Você-Sabe-Quem”) serem mencionados já no primeiro capítulo do primeiro livro, passamos a compreender melhor o comportamento desse bruxo das trevas somente quando o protagonista, Harry Potter, toma conhecimento de sua existência, por meio do gigante Hagrid. Na definição de Hagrid, Voldemort (cujo nome ele prefere não pronunciar) era um bruxo que “virou... mau. Tão mau quanto alguém pode virar. Pior. Pior do que o pior” (ROWLING, 1997, p.52). Ao longo dos sete livros da série, esse “lado das Trevas” renasce e ganha força juntamente com o vilão Lord Voldemort e seus comandados, os Comensais da Morte (*Death Eaters*).

Porém mesmo o herói Harry Potter por vezes duvida da sua própria índole. Para David e Catherine Deavel, “um dos mais assustadores aspectos da visão do mal apresentados por Rowling é que as pessoas podem optar por ele, e o fazem” (2004, p.147). Essa premissa é corroborada por Dumbledore em *A câmera secreta*: “São nossas escolhas, Harry, que revelam o que realmente somos, muito mais do que nossas qualidades” (ROWLING, 1998, p.280). Desse modo, são as escolhas que fazem com que herói e vilão tomem caminhos opostos na narrativa e, apesar das semelhanças entre eles, é isso o que realmente os diferencia (DEAVEL, 2004, p.147-150).

“HÁ MUITO TEMPO, EM UMA GALÁXIA MUITO DISTANTE...”¹

Darth Vader, o vilão inaugural da franquia *Star Wars*, é apresentado ao público no primeiro filme da trilogia original, realizada nos anos 1970-1980 (Episódio IV – *Uma nova esperança*, 1977). Em uma de suas primeiras cenas, ele já mostra poder e austeridade, ameaçando e asfixiando um subalterno devido a um fracasso e à sua inabilidade para resolver um problema. A partir de seu modo de andar, de falar e até mesmo de respirar, constrói-se uma tensão no ambiente, um temor que paira sobre seus interlocutores. Ameaçador para os inimigos (rebeldes) e temido pelos próprios aliados (tropas imperiais), o monstro chama toda a ação inicial da trama para si.

Da seguinte forma é descrito em palavras o personagem que nasceu de modo visual, nas telas dos cinemas:

Dois metros de altura. Bípede. Um manto negro o seguia, seu rosto eternamente mascarado respirava por uma tela preta metálica bizarra, ainda que funcional – um Lorde Negro dos Sith era uma presença aterrorizante, intimidando com seus passos largos pelos corredores da nave rebelde. (LUCAS, 2014, p.19)

Neste outro trecho suas características físicas não são o bastante para explicar “a maldade que emanava”:

O medo caminhava junto com todos os Lordes Negros. A nuvem de maldade que emanava deste em particular era intensa o suficiente para fazer as tropas imperiais recuarem, ameaçadora o suficiente para deixar a tropa imperial nervosa, murmurando entre si. Os outrora determinados membros da força rebelde pararam de lutar e correram em pânico ao avistarem a armadura negra – armadura que, negra como era,

1 “*A long time ago, in a galaxy far away*” – Todos os filmes da série *Star Wars* têm início com esta frase escrita em branco sobre um fundo preto, o que remete o expectador ao “Era uma vez” dos contos de fadas.

não se aproximava da escuridão dos pensamentos que vagavam pela mente daquele que a vestia. (LUCAS, 2014, p.19)

Ao longo do filme, o personagem vai-se mostrando cruel e vingativo. Castiga e tortura tanto colaboradores como prisioneiros; dá a ordem para que se destrua um planeta inteiro (Alderaan); executa o personagem Obi-Wan Kenobi, seu antigo mentor e companheiro.

No segundo filme desta série (Episódio V – *O império contra-ataca*, 1980), mostra-se ainda mais aterrorizante. No embate com seu próprio filho, o herói Luke Skywalker, o vilão o mutila, amputando seu antebraço. Somente no terceiro e último filme dessa trilogia (Episódio VI – *O retorno de Jedi*, 1983), após assistir à tortura de Luke pelo Imperador, Vader revolta-se, redime-se e recebe o perdão do jovem, antes de morrer.

Curiosamente, a segunda trilogia, realizada de 1999 a 2005, é cronologicamente anterior à primeira, e foi criada especialmente para contar como essa história começou, mas não do ponto de vista do herói, Luke Skywalker, mas do vilão, seu pai. Assim, por meio dos três filmes, o espectador vai sendo apresentado à infância, à adolescência e à juventude do personagem, e acompanha as escolhas e os caminhos que levam o menino Anakin Skywalker a transformar-se no monstro Darth Vader.

No primeiro episódio da nova série (*A ameaça fantasma*, 1999), conhecemos Anakin Skywalker, um menino doce e prestativo, inteligente e corajoso, mas ao mesmo tempo sensível e instável emocionalmente. Vivendo como escravo e mostrando-se muito habilidoso naquilo que se propunha a fazer (consertar, construir e pilotar naves), ele consegue sua liberdade, com a ajuda de um cavaleiro Jedi, mas se entristece ao perceber que ele iria embora enquanto a mãe continuaria vivendo como prisioneira. Após a morte de seu protetor, Anakin é levado para ser criado longe do planeta onde nasceu. Cresce sua insegurança, e sua presença entre os cavaleiros Jedi é motivo de discórdia.

No segundo episódio (*O ataque dos clones*, 2002), vemos Anakin Skywalker como um adolescente rebelde, audacioso e inquieto, que se considera superior aos demais. Contraria regras, desafia seu mestre, apaixonou-se. O ponto central da trama é a perda da mãe, que fora sequestrada por uma tribo. Apesar de Anakin conseguir resgatá-la, ela morre em seus braços. Para vingar sua morte, o jovem mata toda a tribo, incluindo mulheres e crianças.

O terceiro e derradeiro filme da segunda trilogia (*A vingança dos Sith*, 2005), mostra um rapaz perturbado, ambicioso, inseguro e violento. Para não correr o risco de perder a mulher amada (assim como acontecera com a mãe), alia-se ao “lado negro” da Força, em busca de mais poder, obedecendo cegamente às ordens do Imperador, exterminando antigos aliados. No final da saga, ao lutar contra seu mestre, Obi-Wan Kenobi, o vilão tem os braços e as pernas decepados, e a maior parte do corpo queimada. O Imperador resgata das cinzas o que sobrou de seu aprendiz e refaz os órgãos danificados com peças de metal. Anakin perde seu rosto, sua voz, sua humanidade. Assim nasce o monstro.

COMO EM O RETRATO DE DORIAN GRAY²

Lord Voldemort é apresentado ao público no primeiro livro da série *Harry Potter* como “Aquele que não deve ser nomeado” ou, simplesmente, “Você-Sabe-Quem” (ROWLING, 1997). Porém quando temos conhecimento da existência desse personagem, ele é tratado apenas como uma lembrança ruim. A “era de ouro” na história de vida do vilão havia passado, e o Lorde das Trevas, inexplicavelmente, tinha sido derrotado por um mero bebê (Harry Potter, que mesmo sem saber como ou por quê, foi o responsável por aniquilar os poderes do bruxo

2 *O retrato de Dorian Gray* (1890), romance do poeta e dramaturgo irlandês Oscar Wilde (1854-1900), em que, o personagem-título continua sempre jovem e belo enquanto seu retrato vai revelando a deformidade de sua alma.

mais poderoso do mundo quando este tentava matá-lo). Mas apesar de aparecer somente como um “espírito”, que vaga sem corpo e sem forma, Voldemort mostra-se vivo, insinuante e presente tanto nas ações malignas que se desenrolam na narrativa como na memória de todos que com ele conviveram. Por isso, paira no ar o eterno receio de sua volta.

Para o menino Harry Potter, que acabara de completar onze anos de idade e de descobrir que era, na verdade, um bruxo (e não um garoto esquisito), Hagrid descreve o vilão desta maneira:

Esse bruxo, faz uns vinte anos agora, começou a procurar seguidores. E conseguiu, alguns por medo, outros porque queriam ter um pouco do poder dele, sim, porque ele estava ficando poderoso. Dias funestos, Harry, ninguém sabia em quem confiar, ninguém se atrevia a ficar amigo de bruxas ou bruxos desconhecidos... Coisas horríveis aconteciam. Ele estava tomando o poder. É claro que algumas pessoas se opuseram a ele, e ele as matou. Terrível. (ROWLING, 1997, p.52).

No final de *A pedra filosofal*, o mago Dumbledore afirma a Harry que Voldemort poderia voltar a qualquer momento, uma vez que seu espírito continuava solto “[...] por aí, em algum lugar, talvez procurando outro corpo para compartilhar... sem estar propriamente vivo, ele não pode ser morto [...]” (ROWLING, 1997, p.254).

Já no segundo livro da série, *Harry Potter e a câmara secreta*, o vilão aparece como um adolescente de dezesseis anos, de nome Tom Riddle, na forma de uma lembrança conservada em um diário enfeitiçado (ROWLING, 1998). Aproveitando-se da ingenuidade de uma aluna mais nova (Gina Wesley), o vilão controla as ações da menina, provocando pânico na escola de bruxaria, até que Harry Potter, com a ajuda de seus amigos, consegue libertá-la, destruindo o diário e a memória maléfica nele contida. Esta é a primeira vez que vemos o Lorde das Trevas não como a lembrança de um bruxo adulto, mas como o espectro de um adolescente cruel e vingativo.

Apenas no quarto livro da série, *Harry Potter e o cálice de fogo* é que Voldemort recupera sua forma, seu corpo e seu poder, renascendo depois de executar um plano perfeito, com a ajuda de seus seguidores, por meio de uma poção de magia negra (ROWLING, 2001). É assim que o narrador o descreve, pelo olhar de Harry Potter:

Mas, através da névoa à sua frente, ele viu, com um assomo gelado de terror, a silhueta escura de um homem, alto e esquelético, emergindo do caldeirão. [...] Mais branco que um crânio, com olhos grandes e vermelhos, um nariz chato como o das cobras e fendas no lugar das narinas... Lord Voldemort acabara de ressurgir. (p.511)

Porém, Lord Voldemort nem sempre apresentou esse aspecto. O adolescente Tom Riddle, que encontramos em *A câmara secreta*, é definido como “um garoto alto, de cabelos negros”, dono de uma risada “aguda e fria” (ROWLING, 1998, p.259-261), mas sem traços deformados, como o que vemos na descrição acima. Também em *O cálice de fogo* o jovem Voldemort é citado apenas como um “adolescente estranho, de cabelos negros e rosto pálido” (ROWLING, 2001, p.9). Então, como se teria dado essa transformação?

Diferentemente do cineasta George Lucas, de *Star Wars*, J. K. Rowling não dedicou um único capítulo para contar de forma linear a vida pregressa de seu vilão. Pelo contrário, fragmentou-a em vários excertos e espalhou-a em seus sete livros de modo a deixar para o leitor a montagem de sua história.

Em *Harry Potter e o enigma do príncipe*, ao visitar suas lembranças, Dumbledore rememora o tempo em que conheceu o garoto Tom Riddle, no orfanato em que ele fora criado (ROWLING, 2005). E esta primeira imagem do menino já é a de uma criança perturbada, especialmente quando ele confessa ao mago que sente vontade de fazer algumas

maldades com as crianças que o incomodam: “Sei fazer coisas ruins acontecerem a quem me aborrece. Sei fazer as pessoas sentirem dor, se quiser” (p.213).

Uma das funcionárias do orfanato, a Sra. Cole, que acolhera a mãe de Tom quando ela ainda estava para dar à luz, assim o define: “É um garoto engraçado. [...] Foi um bebê engraçado também. Quase nunca chorava, sabe. Depois, quando foi crescendo ficou... esquisito [...]”. Em seguida a Sra. Cole enumera algumas das ações estranhas do menino, sugerindo que ele propositalmente “metia medo às outras crianças” (ROWLING, 2005, p.209-210).

Tom Riddle torna-se órfão no seu nascimento, quando sua mãe morre no parto, após sofrer uma desilusão amorosa (é abandonada pelo pai do garoto, quando este descobre que ela era uma bruxa). Com a esperança de que o menino pudesse ser educado na escola de bruxaria onde lecionava, Dumbledore o convida e lhe dá todas as instruções e condições para que ele possa frequentá-la. Na escola, porém, sua má índole e seu caráter malévolos logo se manifestam. O garoto dedica-se a estudar feitiços “do mal”; descobre como partir sua alma em várias, para tornar-se imortal, e torna-se mais poderoso e frio. Ainda adolescente mata várias pessoas, inclusive o próprio pai e avós “trouxas”. Após sair do colégio acaba se tornando o bruxo mais temido da sociedade. Entre suas ações mais cruéis, estão a morte de pessoas e animais, mutilações, torturas e incitação ao crime.

Em *Harry Potter e o cálice de fogo*, o próprio Voldemort confessa o crime que cometeu quando tinha quinze anos de idade:

Você está vendo aquela casa lá na encosta do morro, Potter? Meu pai morava ali. Minha mãe, uma bruxa que vivia no povoado, se apaixonou por ele. Mas foi abandonada quando lhe contou o que era... ele não gostava de magia, meu pai... Ele a abandonou e voltou para os pais trouxas antes de eu nascer, Potter, e ela

morreu me dando à luz, me deixando para ser criado em um orfanato de trouxas... mas eu jurei encontrá-lo... vinguei-me dele, desse idiota que me deu seu nome... *Tom Riddle...* (ROWLING, 2001, p.513, grifo da autora)

Aos poucos o jovem Tom perde a forma humana e seu corpo vai adquirindo o aspecto monstruoso que o caracteriza como Lord Voldemort. Abandona de vez o nome de que não gostava. Impera como Lorde das Trevas até o dia em que tenta matar Harry Potter e, estranhamente, perde seu corpo e seus poderes.

Para Jennifer Weed, após o assassinato dos pais de Harry, “uma transformação física ocorre em Voldemort, que é ao mesmo tempo deformadora, terrificante, e parece ser o resultado de suas ações malignas”. Ainda para a autora, “embora as deformidades de Voldemort não aliviem o sofrimento de Harry, elas podem dar uma certa garantia de que Voldemort é negativamente afetado por seus crimes” (2004, p.153).

Desse modo, como um “retrato de Dorian Gray”, as transformações físicas de Tom Riddle e a monstruosidade que se revela tanto no momento em que ele perde seu corpo quanto na ocasião em que o obtém de volta acabam por representar toda a maldade de sua alma.

OS VILÕES E SEUS PROCESSOS DE DESUMANIZAÇÃO

Embora sejam retratados em universos bastante distintos dentro do campo da ficção, Darth Vader (*Star Wars*) e Lord Voldemort (*Harry Potter*) trazem características comuns, entre as quais destacamos algumas das mais proeminentes: ambos são cruéis; matam sem demonstrar qualquer remorso, e veem esse ato até com certo orgulho e prazer; torturam e humilham tanto subalternos como seus inimigos; eliminam com frieza aqueles que não servem mais aos seus propósitos (inclusive aliados); desejam o poder a qualquer custo; nunca estão satisfeitos com o que já têm; mostram-se obsessivos, vingativos e egoístas.

Porém mais que as semelhanças de seus vilões, chama a atenção nessas duas obras a preocupação de seus autores em tentar “explicar” ou “justificar” a origem da maldade desses personagens, por meio de uma viagem ao passado. Para George Lucas, isso se torna ainda mais evidente, quando ele dedica toda uma trilogia destinada a contar a trajetória de vida de seu vilão.

Desse modo, outras afinidades podem ser encontradas no retrospecto das histórias de vida dos personagens, quando percebemos que ambos apresentam: problemas de infância mal (ou não) resolvidos; um profundo sentimento de perda, de abandono, de injustiça; uma forte carência afetiva devido à ausência ou presença insuficiente de familiares em sua criação; um lar desfeito ou a ausência de um lar; falta da figura paterna; orfandade e desejo de vingar a morte da mãe; rebeldia adolescente.

Além disso, ambos vivem processos de metamorfose: Anakin Skywalker, um menino prestativo e afetuoso, embora inseguro, torna-se com o passar do tempo – especialmente após a morte da mãe – um adolescente ambicioso, rebelde e vingativo. Na luta final contra seu antigo mestre, é derrotado, e pouco resta do seu corpo mutilado e queimado, mas sua alma deformada permanece intacta. Transportado a uma nova estrutura física, mais mecânica que humana, o jovem incorpora de vez o mal, e transforma-se no temido Darth Vader.

Já Tom Riddle não teve a oportunidade de desenvolver, durante a infância, qualquer sentimento positivo ou laço de afetividade. Criado em um orfanato sem sequer ter conhecido a mãe, o menino cresce sem raízes e sem uma família. Quando contrariado ou aborrecido, isola-se e vingase dos outros garotos por meio de ações desprezíveis, como furtos de objetos e outras maldades. Ao entrar na escola de bruxaria, desenvolve seu potencial e aprende a usar seu poder para o mal. Aos poucos vai perdendo a humanidade, até adquirir a forma ofídica de Lord Voldemort.

Tanto no caso de Anakin Skywalker como no de Tom Riddle, os garotos tinham opções e fizeram suas escolhas. Fosse outros os caminhos traçados, suas vidas poderiam ter tomado rumos diferentes. Não é à toa que seus destinos e comportamentos se comparam – em certos momentos de ambas as narrativas – aos destinos e comportamentos dos respectivos heróis: Luke Skywalker e Harry Potter. Reside, portanto, no processo de desumanização dos vilões aquilo que os diferencia da trajetória de seus antagonistas – e que abre espaço para que, neles, os monstros se revelem.

REFERÊNCIAS

DEAVEL, C.; DEAVEL, D. (2004). “Um reflexo distorcido: a natureza do mal”. In: IRWIN, William (org.). *Harry Potter e a filosofia*. Marcos e Martha Malvezzi Leal (Trad.). São Paulo: Madras.

LUCAS, G.; GLUT, D. F.; KHAN, J. (2014). *Star Wars: a trilogia*. Antonio Tibau, Alexander Matias e Peterso Rissatti (Trad.). Rio de Janeiro: DarkSide Books.

LUCAS, G. (1976). *Star Wars: a new hope*. New York: Del Rey Book.

_____ (1999). *Star Wars: Episode I. The phantom menace*. New York: Ballantine.

ROWLING, J. K. (1997). *Harry Potter e a pedra filosofal*. Lia Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

_____ (1998). *Harry Potter e a câmara secreta*. Lia Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

_____ (2001). *Harry Potter e o cálice de fogo*. Lia Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

_____ (2005). *Harry Potter e o enigma do príncipe*. Lia Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

STEPHENS, William O. (2005). “Estoicismo nas estrelas: Yoda, o Imperador e a Força”. In: IRWIN, William (Org.). *Star Wars e a filosofia*. Marcos Malvezzi (Trad.). São Paulo: Madras, p.31-41.

WEED, Jennifer Hart (2004). "Voldemort, Boécio e os efeitos destrutivos do mal".
In: IRWIN, William (Org.). *Harry Potter e a filosofia*. Marcos e Martha Malvezzi
Leal (Trad.). São Paulo: Madras, p.153-161.

DIFERENTES REFIGURAÇÕES DA PERSONAGEM RAINHA DA NEVE, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN: REPRESENTAÇÕES DO MAL

LÍGIA REGINA MÁXIMO CAVALARI MENNA

A personagem Rainha da Neve, do conto homônimo de Hans Christian Andersen (*Snedronningen, The Snow Queen, 1844*), tem sido revisitada nas mais variadas produções culturais, inclusive em nossa atualidade, permanecendo viva no imaginário de muitos escritores, roteiristas e seus públicos, em diferentes contextos de produção. Tomemos como base, dentre as várias acepções do imaginário, o que Wunenburger propõe:

Imaginário (é) um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados. (2007, p.11)

A partir do exposto, julgamos importante observar que a simbologia depreendida dessa misteriosa personagem antecede a produção andersiana, já que se sustenta sobre a mitologia grega e nórdica, em personagens como Perséfone e Skadi, remetendo, dentro do imaginário popular, à própria representação da morte¹.

1 Esse tema foi abordado no artigo “O mito de Perséfone, A Rainha da Neve, de Hans

A partir das imagens linguísticas construídas por Andersen, a bela e platinada rainha adquire sobrevidas tanto em animações como em filmes ou séries. Em citações diretas ou em meras analogias, é apresentada em múltiplas e por vezes contrastantes refigurações, reconhecida não só por seu poder congelante, mas também por seu mistério, magia, beleza e sedução. Ora um ser divino, por vezes maléfico, ora um ser humano, complexo e ambivalente.

Quando nos referimos à figuração e refiguração da personagem, é preciso enfatizar que esses termos são polissêmicos, assim como próprio termo “figura”. Para nossas análises, vamos considerar que figura é, segundo Carlos Reis,

toda entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados. A manifestação mais evidente da entidade designada como figura é a personagem[...] (2018, p.163)

Assim, mesmo havendo a possibilidade de o narrador ser uma figura, focaremos este estudo na personagem, mais especificamente em a Rainha da Neve, figurada por Andersen e refigurada por outros, em outros contextos:

A figuração designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem enquanto personagens. (REIS, 2018, p.164)

Vale acrescentar que a figuração, segundo Reis, é um processo dinâmico, gradual e complexo; não se esgota em um lugar específico do texto, pois vai sendo construída ao longo da narrativa, além do que, não

Christian Andersen e a animação Frozen: uma aventura congelante: A morte revestida de beleza”. Anais Congresso Abralic, 2018.

se restringe à descrição e não pode ser confundida simplesmente com a caracterização da personagem.

Da noção de figuração decorre o conceito de refiguração, o qual se reporta ao

processo de reelaboração narrativa de uma figura ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens. Pressupõe-se, deste modo, que as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu. (REIS, 2018, p.161)

Devido a essas refigurações, as personagens podem adquirir sobrevidas, como ocorre com a Rainha da Neve. Nós a vislumbramos como Jadis, a Feiticeira Branca, ao lermos *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, mas também a “vemos” na representação da atriz Tilda Swinton no filme *Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o guarda-roupa*. (Disney, 2005)

Além disso, a rainha é imaginada por diferentes ilustradores para as versões em livros, ou como Rainha da Neve, da animação *O Reino Gelado* (*Snezhnaya korolev*, Wizart animation, Rússia, 2012); ou a rainha Elsa, de *Frozen: uma aventura congelante* (*Frozen*, Disney, EUA, 2013); ou Elsa e Ingrid, as Rainhas da Neve da série *Once Upon A Time*, 4ª temporada, 2014, interpretadas pelas atrizes Georgina Haig e Elizabeth Mitchell, respectivamente.

Sobre o que seriam essas sobrevidas, referenciamos o que diz Carlos Reis, que exemplifica o termo com a personagem Afonso da Maia, de *Os Maias*, de Eça de Queirós, que aparece na série brasileira de Maria Adelaide do Amaral e no filme de João Botelho:

Afonso da Maia vai ganhando não apenas novos rostos (o de Walmor Chagas e o de João Perry), mas também novas vidas ou sobrevidas; essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do

romance em que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da recepção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração. (2017, p.130)

Isso posto, consideramos que analisar a personagem Rainha da Neve e suas sobrevidas torna-se bastante instigante e desafiador, principalmente se considerarmos que a personagem é bastante enigmática, pouco presente na narrativa de Andersen e com poucas falas, o que leva o leitor a se questionar a respeito da identidade dessa rainha. Seria ela um ser divino, uma entidade da natureza, uma bruxa má, um ser humano amaldiçoado? Ela pode ser vista como uma representação do mal, já que consideramos que sua presença simboliza a morte? Ela pode ser considerada a vilã da trama?

Em nossas pesquisas, intentamos refletir sobre esses questionamentos e procuramos identificar, a partir de um estudo comparado, como esses mistérios de desvelam, ou não.

Apresentaremos, a seguir, algumas figurações da personagem Rainha da Neve, observando como o mal se manifesta em diferentes produções, levando em consideração diferentes contextos e públicos-alvo.

QUEM É A RAINHA DA NEVE?

O conto *A Rainha da Neve* é um dos mais longos de Andersen, que o dividiu em sete partes devidamente intituladas, as quais correspondem a uma sucessão de aventuras da protagonista Gerda em meio a uma diversidade de personagens e locais. A saber: “Primeira história: que trata do espelho e dos cacos”; “Segunda história: um rapazinho e uma menina”; “Terceira história: O jardim da mulher que sabia fazer feitiços”; “Quarta história: Príncipe e Princesa”; “Quinta história: A pequena salteadora”; “Sexta história: A mulher da Lapônia e a mulher da Finlândia” e “Sétima história: O que aconteceu no palácio da Rainha da Neve e o que se passou depois.”

No início, o narrador faz um preâmbulo contando-nos a história de um duende mau, o próprio diabo, “da espécie mais malvada”, que inventou um espelho mágico para depois quebrá-lo em mil fragmentos, sendo que alguns desses iriam atingir o jovem Kay em seus olhos e coração, somente na segunda história:

Um dia, o Diabo estava de muito bom humor porque tinha acabado de fazer um espelho com um poder muito peculiar: tudo de bom e belo que se refletia nele parecia reduzir-se a quase nada, enquanto tudo que não tinha valor e era feio tornava-se mais proeminente e feio do que nunca. (ANDERSEN, 2017, p.104)

A Rainha não é mencionada nesse capítulo e, ao longo da narrativa, não se explicita qual seria a relação dela com o espelho ou com o Duende. Ela aparece somente na segunda e sétima história, com poucas falas e pouca ação. Vejamos como ela é figurada lenta e metaforicamente, inicialmente vislumbrada, nem mesmo denominada. Tanto o menino Kay, como os leitores, conhecem a Rainha aos poucos.

Na segunda história, o narrador nos apresenta Gerda e seu vizinho Kay, sua amizade, sua vida cotidiana. Em seguida, ao observar a neve por uma janela, ouvem da avó que os flocos de neve se assemelhavam a abelhas brancas. O menino pergunta se essas abelhas também tinham uma rainha, ao que a avó responde que sim: “*Em muitas noites de inverno, ela voa pelas ruas e espreita pelas janelas. Depois elas gelam de maneira estranha, como se estivessem cobertas de flores*” (ANDERSEN, 2017, p.107). Gerda se assusta e pergunta se a Rainha da Neve poderia entrar na casa, ao que o jovem Kay responde: “*Bem, ela que entre[...]Eu a colocava no fogão quente e a derretia*” (ANDERSEN, 2017, p.108).

Após essa cena, provavelmente como uma resposta a Kay ou um prenúncio da morte, a Rainha aparece, mas ainda não é nomeada:

Esse floco foi ficando cada vez maior, até que se transformou numa mulher vestida com o mais fino algodão branco e parecia ser feita de milhões de flocos em forma de estrela. Ela era bela e graciosa, mas era de gelo, de gelo brilhante e cintilante. Mas mesmo sendo de gelo, estava viva, e os seus olhos brilhavam como estrelas, mas neles não se via serenidade e nem paz. Depois acenou com a cabeça e com a mão para a janela. (ANDERSEN, 2017, p.108)

O fato de a Rainha da Neve simbolizar a morte é-nos revelado pelo próprio Andersen, conforme podemos constatar no excerto em que narra a noite da morte de seu pai, de seu livro *O conto de fada da minha vida*:

Na terceira noite, meu pai morreu. O cadáver permaneceu sobre o leito, eu e minha mãe nos deitamos por terra, fora. E por toda a noite um grilo cantou continuamente. “Ele está morto”, disse minha mãe. “Não precisa que cantes, a virgem do gelo veio buscá-lo”.; eu entendi a que ela se referia; lembrei que no inverno precedente, meu pai nos tinha mostrado que as janelas estavam geladas e sobre o vidro havia um desenho de uma jovem que estendia os braços. “Certamente, quer me tomar consigo!”, tinha dito brincando; agora que jazia ali morto, e minha mãe havia se lembrado (daquela ocasião). Isso que ele havia dito me ocupava a mente. (ANDERSEN, 2015² Apud OLIVEIRA NETO, 2017, p.204)

Kay também morrerá, mas não literalmente. Ao ser atingido pelos fragmentos do espelho, torna-se um menino ríspido e insensível, indispõe-se com Gerda e, quando brincava sozinho com seu trenó, acaba por ser levado pela rainha para seu gélido castelo onde permanecerá enfeitado. Eis o primeiro momento em que a Rainha da Neve é nomeada: “*O manto de pelo e o gorro eram feitos de neve, e era uma mulher, alta, elegante e ofuscadamente branca; ela era a Rainha da Neve em pessoa* (ANDERSEN, 2017, p.111)

2 ANDERSEN, H C. *La fiaba della mia vita*. Trad. Bruno Berni. Roma: Donzelli, 2015. Trecho traduzido pelo autor da tese.

A Rainha coloca Kay em seu trenó e observamos a primeira vez em que o autor lhe dá voz: *Andamos muito rápido!* Disse ela. *“Será possível que esteja tremendo de frio? Abrigue-se no meu casaco de pele de urso!”* (ANDERSEN, 2017, p.111)

A fala da personagem transmite zelo, um cuidado quase que maternal para com o menino que, na verdade, está sendo raptado. Entre as várias publicações que consultamos, A Rainha da Neve é muito pouco retratada, cabendo o protagonismo a Gerda, inclusive nas ilustrações. Consideramos os desenhos de Katharine Beveley e Elizabeth Ellender, de 1929, em tons branco, vermelho e preto, reproduzidos na publicação da editora Taschen (2017), bastante significativas.

A ilustração que se refere ao trecho citado (Fig. 2) é representativa, e reforça o que foi dito no conto, colaborando para a imagem de bondade e carinho da Rainha, ao aconchegar Kay sob seu casaco de pele de urso. Contudo, a sensação do menino é como se estivesse afundando em um monte de neve.



Figura 1: Rainha da Neve e Kay

Em seguida, ela pergunta se ele ainda sente frio e o beija na testa:

Brrr! Aquele beijo foi mais frio que o gelo. Sentiu-o até no coração, metade do qual já era um pedaço de gelo. Ele sentiu-se como se estivesse morrendo, mas apenas por um instante. Sentiu-se muito confortável e deixou de sentir frio (ANDERSEN, 2017, p.112)

Interessante observar o uso do discurso indireto livre e a onisciência do narrador, que nos revela os pensamentos e sentimentos conflitantes do jovem Kay, criando empatia com os leitores, também propensos ao encantamento.

Em seguida, após beijá-lo duas vezes, a Rainha fez com que o menino se esquecesse de sua família e de Gerda, e revelou que não poderia mais beijá-lo, pois poderia matá-lo com seus beijos:

“Não vou beijá-lo mais”, disse ela, “porque se o fizer, você morre. Kay olhou para ela. Era tão bela! Ele não conseguia imaginar um rosto mais inteligente e belo. Já não parecia feita de gelo como parecera antes, quando lhe acenou amistosamente à janela. Aos olhos dele, ela era perfeita, e Kay já não tinha medo nenhum. (ANDERSEN, 2017, p.112)

Observamos como, aos poucos, Kay não tem mais medo, tudo é natural, e a rainha se torna cada vez mais bela. Eis que o rapaz se encontra enfeitiçado, impossibilitado de qualquer ação. Esses trechos denotam, simbolicamente, o medo dos primeiros contatos sexuais e o prazer em conhecê-los, ou simplesmente vislumbrá-los. Mas Kay precisa ser resgatado por Gerda, já que está sendo iludido, comprometido pelo feitiço do espelho e pelos beijos da Rainha. Vale ressaltar que A Rainha, mesmo não sendo um ser humano, é um adulto, e Kay ainda é uma criança, o que torna a situação instigante.

A Rainha da Neve e Kay voltarão a aparecer somente na última e sétima história. Nesse longo espaço narrativo, o que se destaca são as aventuras e desventuras de Gerda à procura do amigo.

Ao final, tomamos conhecimento de onde estaria o rapaz. A Rainha da Neve o havia aprisionado como um morto-vivo em seu castelo, em uma ambiência gélida e artificial, imprimindo-lhe um desafio: “*Se você conseguir formar essa palavra (Eternidade), será dono do seu próprio destino, e lhe dou o mundo inteiro e um novo par de patins*” (ANDERSEN, 2017, p.146). Curioso e insólito trecho, que compara um simples par de patins a um mundo inteiro. Aqui, nos parece, Kay é tratado como a criança que realmente é. O desafio é imenso, já que Kay não raciocina, não sabe mesmo quem é. Mesmo ao final, continuamos sem saber por que a rainha o raptou.

Em sua ambiguidade, destruidora e criadora, a Rainha priva Kay de sua liberdade, mas também é responsável por gelar as montanhas e produzir a aurora boreal com seus clarões azuis. Como uma deusa, uma entidade da natureza, administra a neve e as gélidas paisagens, tão necessárias para a harmonia terrestre:

Agora vou voar até os países quentes, quero ir ver os grandes caldeirões negros”. Ela se referia aos vulcões Etna e Vesúvio. “Tenho de embranquecê-los um pouco. Eles precisam, e ficarão tão bem com os limões amarelos e as uvas púrpuras. (ANDERSEN, 2017, p.146)

Essa é a última fala e aparição da Rainha da Neve. Quando Gerda chega ao castelo e salva Kay com suas mornas lágrimas e beijos, a Rainha já havia partido. Não há, portanto, um conflito final entre as protagonistas. Como um duplo, em um espelho, a Rainha e Gerda de contrapõem, entre o invernal e o solar, entre o divino e o humano, entre o sonhado e o vivido, o imaginário e o real, respectivamente.

Como relação ao Bem, observamos as constantes referências ao Menino Jesus, a anjos e a solar Gerda, cujas lágrimas e beijos mornos quebram o feitiço da Rainha. A ambiência para esses momentos é o do verão, quando há alegria, os campos estão abertos, as rosas florescem e as personagens encontram-se em harmonia, já adultos, mas ainda crianças

em seu coração, como no desfecho, em um clássico final feliz, não tão comum a Andersen:

Kay e Gerda se olharam e por fim perceberam o significado do seu antigo salmo: “Onde as rosas florescem no vale tão docemente/ Lá encontrarás o Menino Jesus certamente”. E ali permaneceram sentados, crescidos, mas ainda crianças, crianças de coração. E era verão, quente e glorioso verão. (ANDERSEN, 2017, p.149)

As estações do ano aparecem bem detalhadas e demarcadas no conto. Em uma perspectiva metafórica, o inverno simboliza a morte, enquanto a primavera ou mesmo o verão simbolizam fertilidade, sexualidade, renovação, ressurreição e amadurecimento, sendo o conto, portanto, um rito de passagem, de uma estação a outra, no qual temos representações da morte, das primeiras experiências sexuais ou amorosas, do embate feminino, o duplo solar que enfrenta seu reflexo espelhado, seu lado gélido e sombrio. Morre-se para renascer. A redenção pelo amor, tão cultuada pelos escritores românticos, assume um nível metafísico, constituindo-se na própria ressurreição de Kay.



Figura 2- O Diabo e o espelho

A partir do exposto, consideramos que a Rainha não representa “o mal”, mas sim os embates e desafios necessários para o amadurecimento. O diabo, citado na primeira história, representa o maléfico com maior clareza. Inclusive, em várias versões do conto, as ilustrações do diabo são mais frequentes do que as da própria Rainha, conforme já podemos observar no conto original de 1844, (Fig. 2), ilustrado por Vilhem Pedersen.

JADIS, A FEITICEIRA BRANCA

Jadis, A Feiticeira Branca, das *Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, é notadamente baseada em *A Rainha da Neve*, de H C Andersen. Em comum, além de transformarem o mundo que as cerca em eterno inverno, são belas e misteriosas. Por outro lado, muito se diferenciam, principalmente como representações do mal.

Jadis surge no primeiro livro, *O sobrinho do Mago*, que precede à criação de Nárnia, e lá estava presente, como um obstáculo para a paz, um mal eminente que se revelaria em breve, comprometendo a existência de um bem maior, representado pelo leão Aslan.

Ela era é uma feiticeira de um mundo sombrio e foi desperta por Digory, o sobrinho do Mago, no caso o tio André, e trazida para o mundo real e cotidiano. Perde seus poderes e se autoproclama Imperatriz e não perde a oportunidade de se manifestar cruel. Mesmo assim, encanta o tio André: “*Moça valente! Que pena o temperamento dela! Mas que mulher, que mulher danada*” (LEWIS, 2009, p.63).

No livro “O leão, a feiticeira e o guarda-roupa”, Jadis é chamada de a Feiticeira Branca, mas se autoproclama a “Rainha de Nárnia” e mantém seus “súditos” imersos em um feitiço congelante:

Estava também envolta em peles brancas até o pescoço, e trazia, na mão direita, uma longa varinha dourada, e uma coroa de outro na cabeça. Seu rosto era branco

(não apenas claro), branco como a neve, como o papel, como o açúcar. A boca se destacava, vermelhíssima. Era, apesar de tudo, um belo rosto, mas orgulhoso, frio, duro[...] (LEWIS, 2009, p.115)



Figura 3 Jadis, Feiticeira Branca, em *As crônicas de Nárnia*. Filme.

Podemos observar que a refiguração cinematográfica de Jadis (Fig. 3), com a interpretação de Tilda Swinton (*Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o guarda-roupa*: Disney, 2005), corresponde à apresentada no livro, com destaque para a brancura e beleza da personagem. A redundância descritiva com ênfase na brancura do rosto (“Seu rosto era **branco** (não apenas claro), **branco como a neve, como o papel, como o açúcar**”) colabora para construção de uma personagem não-humana, insólita e enigmática. Apesar de tão branco, frio, orgulhoso, duro, “era um belo rosto”. Esse orgulho, dureza e rigidez não são explicitados no conto de Andersen. A rainha andersiana não é descrita como má, apesar de suas atitudes com relação a Kay. É uma representação da morte revestida de beleza e a ela não são atribuídas marcas negativas, ao contrário do que ocorre com a personagem de Lewis. Exemplificando, destaca-se a fala de Lúcia que, após encontrar o sr. Tummus, relata o que sabe sobre a Feiticeira Branca:

Uma pessoa horrorosa. Diz que é a rainha de Nárnia, embora não tenha o direito de ser rainha. É odiada por todos os faunos e dríades (...). É capaz de transformar as pessoas em pedra e de fazer mil coisas horríveis. É por causa de um encantamento dela que é sempre inverno em Nárnia, sempre inverno, mas o Natal nunca chega. Ela anda num trenó puxado por duas renas, tem uma varinha na mão e uma coroa na cabeça. (LEWIS, 2009, p.119)

Consideramos que Jadis mantém o reino em um inverno constante e transforma seus inimigos em pedra como uma forma de demonstrar sua crueldade e se manter no poder, adquirindo autoridade pelo medo. Para a Rainha da Neve, o controle do inverno faz parte de sua natureza divina. Os vulcões precisam ser congelados, o ciclo do natural, de inverno a inverno, precisa ser mantido para o equilíbrio vital da Terra.

Assim como a Rainha da Neve rapta Kay, Jadis também rapta Edmundo, mas o enfeitiça pelo estomago, com o manjar turco, e não por seus beijos. Os objetivos da Feiticeira são bem claros, ela precisa eliminar os filhos de Adão e as filhas de Eva para se manter no poder e conquistar Nárnia para sempre. Assim, ela representa o próprio Mal, uma ameaça a Aslan e à harmonia de Nárnia.

A RAINHA DA NEVE, DE O REINO GELADO

O Reino Gelado (*Snezhnaya korolev, The Snow Queen*, Wizart, Rússia, 2012) é uma animação que merece destaque. Dirigida por Maxim Sveshnikov, Vlad Barbe e com produção anterior ao sucesso americano *Frozen*, de 2013, essa versão russa, com divulgação em língua inglesa, apresenta duas sequências: *Reino Gelado 2* (*Snezhnaya koroleva 2. Perezamorozka*, 2014) e *O Reino Gelado: fogo e gelo* (*Snezhnaya koroleva 3. Ogon i led*, 2016), dirigidas por Aleksy Tsitsilin.

O título em russo faz uma referência direta ao conto de Andersen e o enredo se desenvolve a partir de episódios semelhantes, como o da Pequena Ladra, por exemplo. Há ainda os personagens Kay e Gerda, aqui

irmãos, e a própria Rainha da Neve, mas o conto se distancia do original por meio de outra trama, outras motivações e principalmente pela composição do caráter da Rainha, explicitamente má, como uma típica vilã.

Sua representação não é humanizada, sendo composta em tom azul gelo, desprovida de beleza natural (Fig. 4). Às vezes assemelha-se a uma mulher pela altura, em outras é uma gigante, como um reflexo nas paredes de gelo. Ela é uma feiticeira, como Jadis, com sede de poder e destruição. Seu principal desejo é criar um mundo novo, gelado e livre das artes, as quais abomina.

Os únicos que poderiam ameaçar seus planos seriam o mestre-vidreiro Vegard, o qual ela destrói, e seus filhos Gerda e Kay, separados após a morte dos pais e criados em orfanatos. Esse mago havia inventado um espelho mágico, capaz de revelar a alma das pessoas e esse era um dos maiores medos da rainha. O Diabo do conto original, que produz o espelho maligno e a quebra em infinitos fragmentos, é substituído por Vegard, um mágico do bem. De seus espelhos, sobrara apenas um, guardado por Gerda.

A Rainha sabia somente da existência de Kay e o aprisiona para destruí-lo, congelando seu coração, não com beijos, mas com seu cetro mágico. Ao saber de Gerda, passa também a persegui-la, usando o rapaz como isca.



Figura 4: A Rainha da Neve, de O Reino Gelado (Snezhnaya korolev, The Snow Queen)

Como no conto de Andersen, Gerda passa por diversos desafios até encontrar Kay e salvá-lo. Também tira forças de seu amor, não só pelo irmão, mas também pelos pais falecidos. Ela é inteligente, carinhosa e a todos conquista, inclusive Orm, um troll bem atrapalhado, laçao da rainha, cuja missão era prender Gerda, mas que acaba por se tornar seu amigo.

Inclui-se na trama outro elemento que não existe no conto de Andersen. Uma feiticeira do Norte relata a Gerda a história da menina chamada Irma, filha de um poderoso mago e também repleta de poderes. Incompreendida e hostilizada pelos que a cercavam, não pode ficar no mundo real, acabou cedendo ao mal, tornando-se a perversa e vingativa Rainha da Neve.

Há um embate final, a corajosa Gerda e o troll, metamorfoseado em urso polar, lutam com um enorme mostro de gelo e criaturas rasteiras congeladas. A heroína enfrenta e derrota a Rainha, confrontando-a ao espelho de Vegard, o único que restara. No reflexo da Rainha, surge Irma. Com um carinhoso abraço, Gerda liberta a pequena feiticeira e repele a rainha, que desaparece. Nessa versão, é Irma quem salva Kay com seus poderes mágicos, ressuscitando-o.

Assim, apesar de ser retratada como um ser maligno ao longo da narrativa, essa refiguração da Rainha da Neve, ao final, é apresentada como um ser humano, ambíguo e consumido pelo ódio.

ELSA , DE *FROZEN* E *ONCE UPON A TIME*

Figura 5: Elsa, Frozen e Elsa, OUAT

Frozen, a versão da Disney, distancia-se ainda mais do conto de Andersen, mantendo apenas reminiscências à rainha de cabelos platinados com poderes de transformar tudo em gelo. Para a bela e jovem Elsa, princesa e futura rainha, o poder congelante pesa como uma maldição. O amor fraternal, os conflitos íntimos de Elsa, afastada por seus pais de sua irmã Ana, para protegê-la, e sua vontade de prosseguir, apesar dos obstáculos, dão o tom à narrativa, tornando a animação um grande sucesso de público.

Essa refiguração da Rainha da Neve andersiana é bastante humanizada, física e psicologicamente. Elsa não é má ou vilã nesse enredo, pois suas atitudes mais polêmicas, como congelar todo o reino, ou mesmo de machucar sua irmã, são fruto de sua inabilidade de lidar com seus poderes e seus sentimentos. Além de se sentir rejeitada, ser chamada inclusive de “monstro”, Elsa teme pela vida de sua amada irmã Ana e resolve se isolar cada vez mais.

Na série *Once Upon a Time (OUAT)*, na quarta temporada em 2014, inclui-se, na embaralhada e fragmentada trama, Elsa e sua irmã Ana. A

versão fílmica de Elsa, interpretada pela atriz Georgina Haig, reproduz a imagem da animação (Fig. 5), destacando-se o estereótipo da princesa/rainha jovem, bela, loira e magra. A construção psicológica também se iguala, com destaque para os conflitos pessoais de Elsa, sua inabilidade de lidar com seus poderes e um constante complexo de rejeição.

Elsa de OUAT surge em *Storybrooke*, cidade fictícia da série, à procura de sua irmã Ana. Lá torna-se grande amiga de Emma, a protagonista da série. Ambas rivalizam com outra Rainha da Neve, Ingrid, e compartilham os mesmos sentimentos e angústias, pois Emma também teme que seus pais não a amem e a rejeitem por seus poderes, com os quais também não sabe lidar.

Vale esclarecer que, nessa série, diferentes personagens dos clássicos infantis convivem entre si, aprisionadas em um mundo cotidiano, sendo que algumas estão alheias a suas histórias. Emma, em questão, é filha de Branca de Neve e do Príncipe Encantado.

Segundo Sandra T Valenzuela, ao se referir à primeira temporada da série,

a ideia norteadora dos roteiristas de OUAT é de criar um novo mundo dos contos clássicos, valendo-se de personagens de domínio público, advindos da tradição oral e, posteriormente, fixados literariamente por escritores de fábulas, contos populares e contos de fada, propiciando ao espectador elementos novos que teriam ocorrido para além dos fatos conhecidos. (VALENZUELA, 2016, p.22)

Curioso notar que em outras temporadas, personagens de outros clássicos infantis da Disney, como os de *Frozen* e dos *101 Dálmatas*, por exemplo, passam a ser incluídos na trama. Dessa forma, a Disney, também produtora da série, passa a se retroalimentar com suas versões e criações, além da tradição oral e literária.

INGRID, A RAINHA DA NEVE DE OUAT

Ingrid, a Rainha da Neve, de *Once Upon a Time* (Fig. 6), interpretada por Elizabeth Mitchell, seria a tia de Elsa e de Ana. Caracteriza-se como uma mulher adulta, misteriosa, bela e maléfica, uma verdadeira vilã, com a qual as heroínas mantêm um embate ao longo dos quatorze episódios na quarta temporada.



Figura 6: Ingrid, Rainha da Neve, OUAT

Diferentemente das outras personagens da série, Ingrid entra em *Storybrooke* por vontade própria e sabe porque está lá. Seu significativo disfarce é ser dona de uma sorveteria.

Ao longo dos episódios, essa refiguração da Rainha da Neve também vai se humanizando. Descobrimos aos poucos que se tornou uma pessoa má pela rejeição, pelo medo e pelo remorso. Podemos considerá-la não mais uma vilã, mas uma pessoa doente e atormentada. Por não dominar seus poderes, acabou por matar uma de suas irmãs, Helga, e por ser aprisionada por outra, Gerda, a mãe de Elsa e Ana. Quando foge de Arendelle, cidade fictícia da animação *Frozen*, Ingrid passa a viver no mundo real e chega a ser mãe adotiva de Emma. Seu grande objetivo é ter uma família novamente, tendo Emma e Elsa como substitutas de suas irmãs. Para isso, precisa eliminar Ana e destruir *Storybrooke*.

No contexto dessa trama, quem assume a vilania é o senhor Gold, Rumpelstiltskin, que chega a aprisionar Ingrid e deseja destruí-la. Ele seria a própria versão do mal, como o Diabo no conto original de Andersen.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto do século XIX, entre o Realismo cotidiano e o Romantismo, o conto, *A Rainha da Neve* carrega fortes influências do maravilhoso pagão, com raízes mitológicas, e do espiritualismo cristão. Insolitamente paradoxal e harmonioso, no estilo de Hans Christian Andersen, lúdico e didático, a obra tem sido revisitada nos séculos XX e XXI, em diálogos intertextuais explícitos ou não, nos quais a rainha andersiana adquire sobrevidas até nossa atualidade.

Pudemos constatar que a Rainha andersiana, mesmo quando vista como um prenúncio da morte, não representa “o mal”, mas sim uma etapa do ciclo vital, necessária para o amadurecimento e a harmonia do universo. Ela é um ser etéreo que controla a natureza, inspirada em deusas mitológicas, como Perséfone e Skadi.

No conto em questão, a representação do mal se constitui no imaginário cristão na figura do Diabo, que se diverte ao construir e disseminar um espelho capaz de refletir o lado mais sombrio dos seres humanos.

Personagens mais contemporâneas como Irma, encapsulada pela Rainha da Neve (O Reino Gelado), Elsa (Frozen e OUAT) e Ingrid (OUAT) são configuradas como seres ambivalentes e seus atos de maldade se justificam por sua humanidade. Personagens femininas empoderadas que são movidas pela vingança ou pelo medo e encontram no amor sua redenção.

A Rainha da Neve da animação russa é composta inicialmente como uma típica vilã, que encontra prazer em ser má. Contudo, ao final da narrativa, conhecemos seu duplo humano, a poderosa maga Irma, sua faceta humanizada, consumida pelo ódio.

Elsa, diferentemente, não é retratada como uma vilã. Ao prejudicar as pessoas, congelando o reino ou ferindo sua irmã, demonstra dificuldades em se aceitar e ser aceita, refletindo, enfim, conflitos humanos.

Já Ingrid, ao contrário, põe em prática sua vilania e dá vazão ao seu lado maléfico. Contudo, ao final, percebemos que se tornou uma pessoa má pela rejeição, pelo medo e pelo remorso. Repleta de conflitos humanos, configura-se como uma pessoa carente e atormentada.

Dentre essas sobrevidas da Rainha da Neve, a maléfica é Jadis, a Feiticeira Branca de Nárnia. Composta a partir do ideário cristão, a Rainha de Nárnia representa o próprio Mal, liberto pela curiosidade dos homens, como a serpente no episódio de Adão e Eva. Em seu reinado há o inverno eterno, sem Natal, sem cristandade. Para se manter no poder, precisa destruir não somente os homens, mas o próprio Aslan, o Bem maior.

Ao finalizarmos este texto, ratificamos a ideia inicial de que a misteriosa rainha de cabelos platinados, construída a partir de imagens linguísticas e uma intrincada rede mitológica, adquire sobrevidas e passa a ser refigurada em diferentes contextos e linguagens, permanecendo ainda viva no imaginário de autores, roteiristas ilustradores e público em geral.

Em comum, essas sobrevidas possuem beleza e mistério, mas diferem em sua vilania e atitudes maléficas. Entre o divino e o humano, apresentam-se muitas vezes como seres ambivalentes. Ora como seres amaldiçoados, ora como a pura representação do mal, femininas em sua essência.

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Hans Christian (2017). *Conto “A Rainha da Neve”*. In: *Os contos de Hans Christian Andersen*. Londres: Taschen.

_____. (1978). *Contos de Andersen*. Guttorm Hassen (Trad.). Ilustrações originais de Vilhem Pedersen e Lorenz Frolich. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BECKER, Udo (1999). *Dicionário de Símbolos*. Edwino Royer (Trad.). São Paulo: Paulus.

COELHO, Nelly Novaes (1991). *Panorama Histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Ática.

_____ (2006). *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, C. (2008). *As melhores histórias da mitologia nórdica*. 7.ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

LEWIS, C. S. (2010). *As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*. Trad. Paulo Mendes Campos. 4.ed. São Paulo. Martim Fontes.

OLIVEIRA NETO, Euclides Lins de. (2017). *Hans Christian Andersen e “O companheiro de viagem”*: Da narrativa mítica ao conto literário- um estudo em perspectiva comparatista. (Tese de Doutorado. FFLCH-USP).

REIS, Carlos (2017). “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 52(2), 129-136, abr.-jun.

_____ (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Lisboa: Almedina.

VALENZUELA, Sandra Trabucco (2016). *Once Upon A Time: da literatura para a série de TV*. São Paulo: Chiado editora.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2007). *O Imaginário*. São Paulo: Edições Loyola.

FONTE DAS FIGURAS

Figura 1- A Rainha da Neve e Kay. Ilustração de Katharine Berly e Elizabeth Ellender, 1929. In: ANDERSEN, Hans Christian (2017). *Os contos de Hans Christian Andersen*. Edição de Noel Daniel. Direção artística. Andy Disl e Noel Daniel. Londres: Taschen. p.114.

Figura 2- O diabo e o espelho. Ilustração de Vilhem Pedersen, 1844. In: ANDERSEN, Hans Christian (1978). *Contos de Andersen*. Guttorm Hassen (Trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.263.

Figura 3- Jadis, Feiticeira Branca (Tilda Swinton). *Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o guarda-roupa*: Disney, 2005. In <https://www.alamy.com/stock-photo/chronicles-of-narnia-tilda-swinton.html> . Acesso em 10.Mai.2018

Figura 4- *A Rainha da Neve*, de *O Reino Gelado*. *O Reino Gelado* (*Snezhnaya korolev, The Snow Queen*, Wizart, Rússia, 2012). In <http://www.cinemasemerros.com.br/2013/02/o-reino-gelado.html> Acesso em 10.Mai.2018

Figura 5- *Elsa*, *Frozen* e *Elsa*, *OUAT* (Georgina Haig). In <https://www.geekblast.com.br/2016/06/especial-once-upon-time-viloes.html> Acesso em 10.Mai.2018

Figura 6- *Ingrid*, *Rainha da Neve*, *OUAT*. (Elizabeth Michell). In <https://airfreshener.club/quotes/once-upon-black-queen-snow-time.html>. Acesso em 10.Mai.2018

TRANSFIGURAÇÃO DO MEDO COMO HUMANIZAÇÃO: DE O BARBA AZUL A CHAPEUZINHO AMARELO

LÍVIA FERNANDES NUNES

O MEDO É HUMANO

Tanto os indivíduos, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidos num diálogo permanente com o medo” (DELUMEAU, 2009, p. 12). O homem, diferentemente do animal irracional, supostamente ignorante de sua mortalidade, experiencia a variação e a multiplicidade desse sentimento, que, potencializado por mitos e lendas, funciona como controle social. Não é à toa que, na Idade Média e na Renascença, a plebe cultivava a terra por pavor e vergonha do cavaleiro, arquétipo de nobreza e coragem.

Em muitas culturas ocidentais, o medo foi considerado punição divina. Na mitologia grega, os deuses *Phobo* e *Deimos*, filhos de *Ares*, são adorados em troca de proteção na guerra e tormento aos inimigos; seus nomes significam, respectivamente, horror, sensação repulsória, e terror, isto é, o incômodo psicológico que da alma “subtrai o poder de resistir aos males que ela pensa estarem próximos” (DESCARTES, 1973, p.293). Na Roma Antiga, um regulador comportamental é a crença no submundo governado por Plutão e no julgamento dos mortos, conforme sua conduta em superfície, que os destina, eternamente, a Campos Elísios (céu) ou a Tártaro (inferno).

Entre os séculos XVIII e XIX, o medo foi o elemento-chave do estilo literário gótico, que opta por espaços, acontecimentos e seres macabros: o castelo sombrio, a masmorra, a morte, o demônio, o monstro, a bruxa etc. As obras a seguir, em maior ou menor grau, apresentam as características mencionadas: *Contos maravilhosos, infantis e domésticos* (1812), dos irmãos Grimm, *Frankenstein* (1816), de Mary Shelley, *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

Como o primeiro título indica, o período marca, também, o advento da literatura infantojuvenil. Esta decorre, sobretudo, da revisão de valores sociais e morais que as revoluções francesa e industrial motivaram, consolidando e difundindo o modelo familiar burguês-patriarcal (ARIÈS, 1981, p.32).

Os gêneros destinados à criança e ao jovem, até então considerados adultos em miniatura, foram, principalmente, o conto maravilhoso e a fábula, que, segundo Benjamin (1986, p.215), são os primeiros conselheiros da humanidade, orientando-a a enfrentar forças míticas com coragem, isto é, astúcia e arrogância. Semelhantemente, Coelho (1981, p.5) afirma que

todo aquilo que uma sociedade incorpora como código de valores ou desvalores a pautar o comportamento de seus cidadãos, e em relação ao qual cada indivíduo deve situar para conseguir ou não sua própria realização, está expresso (ou deve estar) na literatura que os adultos destinam aos jovens – para que estes conheçam tal “código” desde cedo e o incorporem (já que ele é a base, é o fundamento que sustenta toda a construção social).

Nesse trecho, a autora afirma que a literatura infantil expressa códigos sociais a serem incorporados pelas crianças. Em vista de sua temporalidade, eles são sintetizados em dois conjuntos: os tradicionais – caracterizados pelo individualismo, pela autoridade, pela estratificação social, pela moralidade, pelo sexismo, pelo pragmatismo, pelo racismo e pelo sentimentalismo – e os contemporâneos – marcados pelo espírito

comunitário, pela igualdade, pelo relativismo, pela intuição, pela mutabilidade e pela responsabilidade.

Embora toda época e grupo social possuam medos específicos, alguns são tão dinâmicos que fazem parte do imaginário universal. O mal – o canibalismo em momentos de miséria, a loucura, o abuso moral e sexual etc. – foi, geralmente, representado pela figura mítica do ogro, um ser meio humano e meio animal ou divindade (BOULOUMIÉ, 2000, p.756). Ele é retomado contemporaneamente sob outras perspectivas, mostrando que a monstruosidade se implica na própria existência humana, como é o caso da série de filmes *Shrek* (2001), dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jensen, e *O labirinto do fauno* (2006), dirigido por Guillermo Del Toro, e o livro *A verdadeira história dos três porquinhos* (1989), de Jon Scieszka.

Ademais, devemos ter em mente as três funções da literatura identificadas pelo crítico literário Antonio Candido (2004; 2012): realizar a necessidade universal de fantasia, educar pelo inconsciente e ser um objeto estético. Assim, o ser humano confirma e estimula sua humanidade por meio da experimentação de diferentes mundos e sentimentos, os quais se referem, dialeticamente, a alguma realidade transfigurada e deformada.

Em *Literatura e sociedade* (2006), o estudioso propõe a utilização de um método integrativo pelo qual se pode verificar a atuação de fatores extrínsecos (psicológicos, biográficos, sociológicos etc.) na estrutura textual. Aplicamo-lo na análise comparativa do conto *O barba azul* (1697), de Charles Perrault, na versão de 2015, traduzida por Leonardo Froés e ilustrada por Milimbo, e do poema narrativo *Chapeuzinho amarelo* (1979), de Chico Buarque, na edição de 2011, ilustrada por Zivaldo, com intenção de evidenciar como a forma linguística, condicionada pelo contexto de produção, pode contribuir para a formação humana. Para investigarmos o poder das ilustrações nos objetos de estudo, baseamo-nos nos livros *A qualidade na ilustração do livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador* (2008), de Ieda de Oliveira, e, principalmente, *A psicologia das cores* (2000), de Eva Heller.

O AZUL DA BARBA, O BRILHO DO REI

Além de precursor do conto de fadas, Charles Perrault foi advogado e superintendente de Luís XIV, o “rei sol”, conhecido pelo longo governo absolutista, cujo lema é a frase “o estado sou eu”. N’*O Barba Azul*, conta a história de uma mulher que desrespeita o marido – muito rico, mas rejeitado pelas moças da região por ter a barba azul – abrindo um gabinete proibido, onde descobre cadáveres de suas ex-esposas. Quando também seria assassinada, seus irmãos chegam e matam-no, sendo herdada por ela uma fortuna. Uma das múltiplas possibilidades de leitura desse conto baseia-se no pressuposto de que, por meio da transgressão do aspecto pedagógico e da moralidade fabular, o autor, criticamente, transfigura o modelo político da época.

Barba Azul “possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis ornamentados, carruagens inteiramente douradas”, mas “tinha a barba azul: isso o tornava tão feio, tão horroroso” (PERRAULT, 2015, p.1). Segundo Bouloumié (2000, p.761), trata-se de um ogro correspondente à figura do marido abusivo, que devora a personalidade da esposa e a detém sob seu poder.

É do feitio de criaturas mitológicas realizarem testes, seja com perguntas, como ocorre em *Rumpelstichen*, dos irmãos Grimm, ou enigmas, como a Esfinge em *Édipo Rei*, de Sófocles. No conto, a personagem feminina precisa passar por uma prova para ser recompensada ou punida, sendo os seus atos responsáveis pelo seu futuro:

– Aqui estão – disse a ela – as chaves dos dois depósitos de móveis, as chaves das baixelas de ouro e de prata, que não devem ser usadas todos os dias, as chaves dos meus cofres-fortes, onde estão o meu dinheiro e o meu ouro, as chaves das caixinhas com as minhas pedras preciosas e também a chave mestra de todos os apartamentos. Já esta aqui, esta chavezinha, é do gabinete no fim

do corredor do apartamento térreo; abra tudo, ande por todos os cantos, mas nesse pequeno gabinete eu a proíbo de entrar, e a proíbo de tal modo que, caso aconteça de abri-lo, você nem imagina o que serei capaz de fazer de tanta raiva. (PERRAULT, 2015, p.3)

Reiterada seis vezes, “chave” é como uma palavra mágica do encantamento, que faz a mulher se sentir obrigada a (des)obedecer. A simbologia do número seis, o emprego do diminutivo “chavezinha” e as ordens contraditórias “abra tudo” e “eu a proíbo” podem indicar a tentação (CHEVALIER, 1986, p.414), a hipocrisia do personagem e a afetividade que o objeto lhe desperta (MARTINS, 1997, p.114).

A Figura 1 é regida pelo princípio gestáltico. A imagem do canto inferior direito pode se referir tanto à mulher, menor do que ele, quanto a um buraco de fechadura. Em contrapartida, o ser que, provavelmente, representa Barba Azul ocupa $\frac{3}{4}$ do campo de visão e tudo vê: por um ângulo, está de perfil, virado para a chave; por outro, seu rosto está em uma posição frontal, ainda com os olhos disformes voltados para a chave; e, por um terceiro ângulo, seu ponto de vista parece ser total. O contraste da cor prateada, em uma espécie de capa, com o fundo preto, pode sugerir tanto riqueza quanto luz noturna, magia e invisibilidade (HELLER, 2000, p.457). O ser possui traços animais – dependendo da ótica, focinho e garras – a se contrapõem com pernas e vestimentas elegantes – a pena vermelha no chapéu, os sapatos e a calça.

Em latim, o deus da morte chama-se “orcus”, de onde advém “ogro”. Aludem ao canibalismo e ao submundo os trechos em que a mulher é atraída ao gabinete, que funciona como o caldeirão de bruxa, o lugar onde são depositadas as presas: “Ela desceu por uma escadinha secreta, e com tal precipitação que por duas ou três vezes achou que fosse quebrar o pescoço” (PERRAULT, 2015, p.5) e, antes de entrar, passou um tempo “refletindo que era bem possível que lhe acontecesse uma desgraça caso

ela o desobedecesse; mas a tentação era tão forte que ela não podia resistir: pegou portanto a chavezinha e, tremendo, abriu a porta do gabinete” (PERRAULT, 2015, p.5).

Na Figura 2, a mulher é ilustrada sem orelhas, boca, olhos e corpo: sem alguns de seus sentidos. Semelhante à Eva, que na Bíblia (Gn 3:1, 1990), é encorajada pela serpente a comer o fruto proibido, é retratada como se em transe ou possuída pelo demônio. No *Dicionário de símbolos*, estas cores são citadas na descrição de uma de suas formas:

O diabo tem [...] asas **azuis**, semelhantes, na forma, às de um morcego. Sua calça **azul** é presa na cintura por um cinto vermelho. [...] A cabeça é coberta por um gorro **vermelho** de onde saem dois chifres de cervo **preto** [...]. Sob os pés de dois diabinhos, o chão é **negro** como aquele em que a Morte passa sua foice. (CHEVALIER, 1986, p. 414, tradução nossa – grifo nosso)

Segundo Heller (2000, p.48), a cor azul sugere a ideia de fantasia e frieza – a índigo, como nas ilustrações, por muito tempo, foi conhecida como diabólica; a vermelha, desejo, sangue e amor-ódio; e a preta, elegância, morte e violência. O bem e o mal são contrastados por meio da tensão entre os tons azul e vermelho, psicologicamente contrários. Além desse contraste, a ilustração seguinte explora a agudez dos contornos, a profundidade e a técnica de colagem à moda de *Frankenstein*, apresentando uma mão de quatro dedos flutuando (veja a Figura 3).

A mesma chave – provavelmente, o quinto dedo – condena e enriquece a mulher, afinal quem enfrenta o ogro normalmente fica rico (BOULOMIÉ, 2000, p.759). A atração e a repulsa que sente pelo marido é obra do destino, que a recompensa pela audácia com a riqueza.

Dialeticamente, o conto antecipa o empoderamento popular e burguês contra a estratificação social e a tirania monárquica, o qual marca a Revolução Francesa no século XVIII. A ilustração de Milimbo

traduz e renova o texto, universalizando-o e intensificando-o por meio da suspensão do tempo e da desfragmentação do espaço.

O LOBO DO HOMEM

O estilo literário de Chico Buarque é dotado de musicalidade e criticidade, assim como suas letras de canção. O poema narrativo *Chapeuzinho Amarelo*, publicado em 1979, no período da ditadura militar no Brasil, retoma o conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault: ao encontrar seu pior pesadelo, o lobo, a protagonista descobre que ele não é tão medonho quanto pensava. A obra, condicionada pela busca pela liberdade de expressão e, ao mesmo tempo, por novas linguagens artísticas, marca o progresso da literatura infantojuvenil brasileira por meio da superação da função pedagógica.

A espinha dorsal de *Chapeuzinho Amarelo* é o uso libertador da palavra (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p.156). Tratando sobre o próprio fazer poético, o poema alude a histórias clássicas como uma espécie de prisão para Chapeuzinho: “Ouvia conto de fada/ E estremecia./ Não brincava mais de nada,/ nem de amarelinha.” (BUARQUE, 2011). Sua sombra evoca tanto a tradição literária, sobretudo textos moralizantes, quanto à tradição político-cultural brasileira, que subestima a criança e oprime o adulto.

A Figura 4 é dividida em duas páginas, que podem corresponder a dois tempos, o presente e o passado. Na esquerda, o vestido vermelho sugere a audácia da alter ego da protagonista, e o chapéu amarelo, cuja cor normalmente conota a jovialidade, o lúdico e o otimismo (HELLER, 2000, p.153), aliado aos tons frios dos cabelos, à posição corporal e à expressão facial, sugere a palidez, a fraqueza e o medo. Na direita, a sombra refrata uma imagem arquetípica do lobo mau, um dos avatares de ogro que, assim como Barba Azul, metaforiza formas de abuso (BOULOUMIÉ, 2000, p.761).

Segundo Bordini (1986, p.23), o ritmo da poesia infantil geralmente mimetiza o movimento do personagem ou do contador de história. A anáfora da palavra “não” e a pontuação ressaltam o tratamento destinado à protagonista, que, de tantas proibições, “Não ia para fora pra não se sujar./ Não tomava sopa pra não ensopar./ Não tomava banho pra não se molhar./ Não falava nada pra não engasgar./ Não ficava em pé com medo de cair.” (BUARQUE, 2011). Temendo algo distante, mira o além, calada (veja a Figura 5).

É perceptível uma constante mobilidade na ilustração de Ziraldo, como o fato de as mãos, os cabelos e a boca de Chapeuzinho variarem conforme seus sentimentos. Ao encontrar o lobo, surge, em seu cabelo, uma paleta de cores quentes, que, entre diversas perspectivas, podem expressar nervosismo e apreensão (veja a Figura 6).

Construindo, também, um sentido de mobilidade no texto poético, o autor se vale de recursos tipográficos para nivelar o medo do lobo. Assim como a reiteração da palavra “chave” no conto *O barba Azul*, as palavras “medo” e “lobo” são utilizadas para uma espécie de trava-língua, sugerindo que seus significantes se tornaram, ao longo do tempo, mais medonhos do que seus significados.

Mas o engraçado é que,
 assim que encontrou o LOBO,
 a Chapeuzinho Amarelo
 foi perdendo aquele medo,
 o medo do medo do medo
 de um dia encontrar um LOBO.
 Foi passando aquele medo
 do medo que tinha do LOBO.
 Foi ficando só com um pouco
 de medo daquele lobo.

Depois acabou o medo
e ela ficou só com o lobo. (BUARQUE, 2011)

Conhecendo o lobo, tons quentes e frios se unem (veja a Figura 7). O encontro do azul e do vermelho pode nos remeter à noção de estrangeiro e local, já que as cores produzem perspectiva e, por isso, são capazes de produzir uma ilusão de espaço: “uma cor parecerá tanto mais próxima quanto mais quente ela for; e tanto mais distante, quanto mais fria for”. (HELLER, 2000, p.48)

O lobo, magro e pequeno, difere-se da imagem clássica do animal faminto, que vive na solidão e no frio da floresta europeia. Em contrapartida, se veste de maneira colorida, como um artista famoso, o que, de certa maneira, é. Assim como Chapeuzinho, é apresentado com vestimentas em vermelho e amarelo e, em algumas páginas, possui olhos “vazios”, ressaltando sua essência fictícia (veja a Figura 8).

Ao inverter sílabas, a menina desmonstroa monstros: BRUXA se torna XABRU, TUBARÃO se torna BARÃO-TU e o LOBO se torna BOLO. Sendo bolo, ela poderia comê-lo? Para o lobo mau, ela não seria como um bolo?

Nesse poema, de significados múltiplos, Chico Buarque parece discutir, indiretamente, a ambiguidade do brasileiro em face da ditadura por meio da expressiva cor amarela. Trata, ainda, de um problema ético e estético, que a arte de Ziraldo intensifica pela metáfora: a noção de que o lobo do homem é o próprio homem, como assinala a sentença latina “Homo homini lúpus”, de Plauto.

UM CICLO

Tendo em vista que o medo é um sentimento natural do ser humano, analisamos a presença da monstruosidade em duas obras que, cada uma a sua maneira e medida, repercute o contexto de produção. Em *O Barba Azul*, de Charles Perrault, o relacionamento entre marido e mulher

alude à transfiguração de uma realidade conturbada pela autocracia. Em *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, o regresso do lobo “mau” evoca a sombra da tradição bloqueando a apreensão e o empreendimento de novas linguagens, e, ao mesmo tempo, ecoa a censura e a ferocidade da ditadura militar.

A interação entre texto e contexto evidencia uma auspiciosa dialética: se a literatura é condicionada pela sociedade, a realidade pode ser alterada pela leitura. As obras investigadas demonstram, pelo tecido textual e visual, que o medo salva, porque requer coragem. Desde as produções infantojuvenis clássicas, a luta contra forças míticas tanto oportuniza o adentramento em mundos fantásticos quanto inscreve, na história, a emancipação da humanidade. Há de se lutar, para que, na atualidade, em que a pós-verdade e o reaparecimento de governos autoritários desprezam o conhecimento, o acesso à literatura, e à arte em geral, seja um direito inalienável.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe (1981). *História Social da Criança e da Família*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Livros Técnicos e Científicos.
- BENJAMIN, Walter (1986). “O narrador”. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- BORDINI, Maria da Glória (1986). *Poesia infantil*. São Paulo: Ática.
- BOULOUMIÉ, Arlette (2000). “O ogro na literatura”. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio, p.754-764.
- BUARQUE, Chico (2011). *Chapeuzinho Amarelo*. Zivaldo (Ilustr.) 27.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CANDIDO, Antonio (2004). “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas cidades, p.169-191.

_____ (2012). “A literatura e a formação do homem”. *Remate de Males*, Campinas, SP, dez. In <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index-.php/remate/article/view/8635992/3701> Acesso em 21.Mar.2019.

_____ (2006). *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

COELHO, Nelly Novaes (1981). *Literatura infantil: história, teoria, análise* (Das origens orientais ao Brasil de hoje). São Paulo: Quíron; Brasília: INL.

DELUMEAU, Jean (2009). *A história do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras.

DESCARTES, René (1973). *As paixões da alma*. São Paulo: Abril Cultural.

HELLER, Eva (2000). *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: G. Gili.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina (1991). “Em busca de novas linguagens”. In: _____. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 5.ed. São Paulo: Ática, p.153-160.

MARTINS, Nilce Sant’anna (1997). *Introdução à Estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz.

OLIVEIRA, Ieda de (Org.) (2008). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra, o ilustrador*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2008.

PERRAULT, Charles (2015). Milimbo (Ilustr.). “O Barba Azul”. In: _____. *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. São Paulo: Cosac Naify.

ANEXOS



Figura 1¹: “abra tudo”

1 Crédito: Milimbo (2015).



Figura 2²: a tentação

2 Crédito: Milimbo (2015).

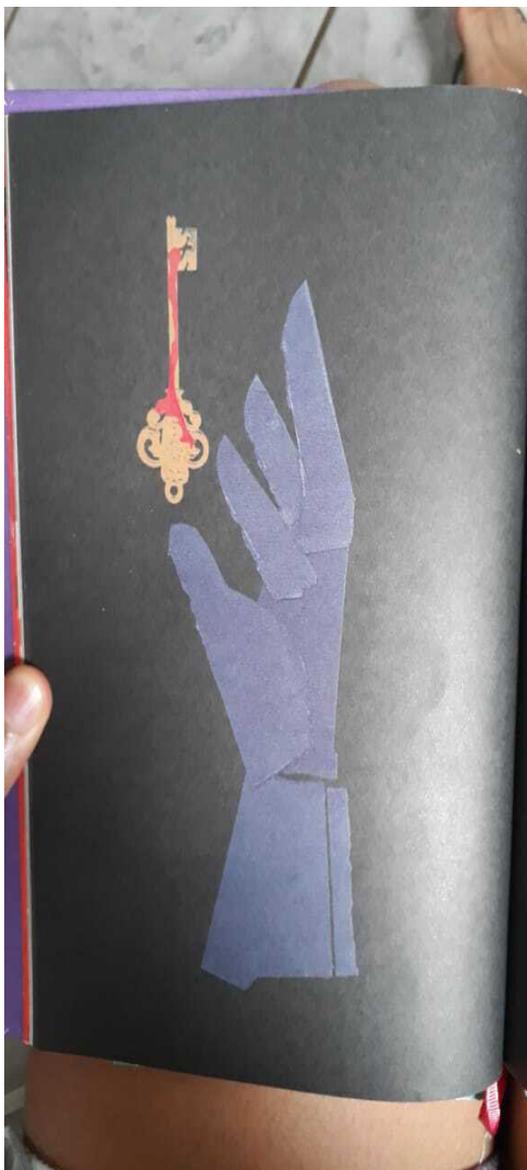


Figura 3³: o bem e o mal

3 Crédito: Milimbo (2015).

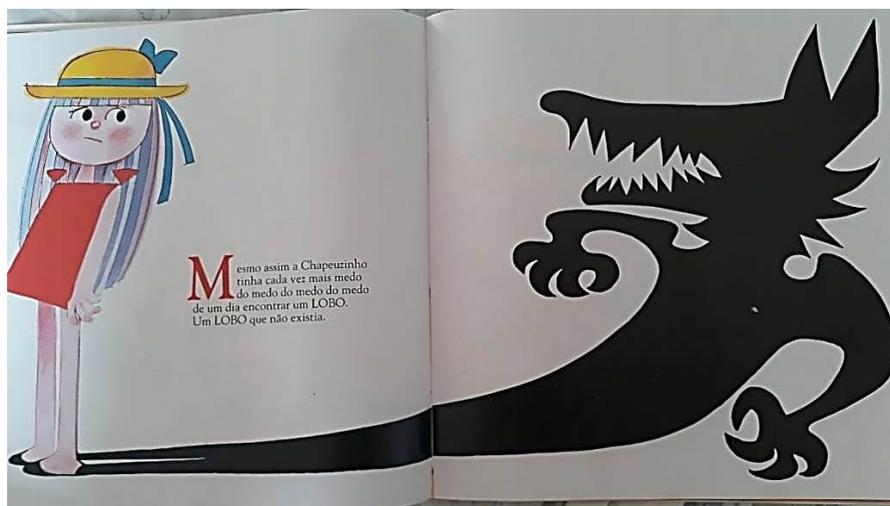


Figura 4⁴: a sombra



Figura 5⁵: o além

4 Crédito: Ziraldo (2011).

5 Crédito: Ziraldo (2011).



Figura 6^o: o medo tropical

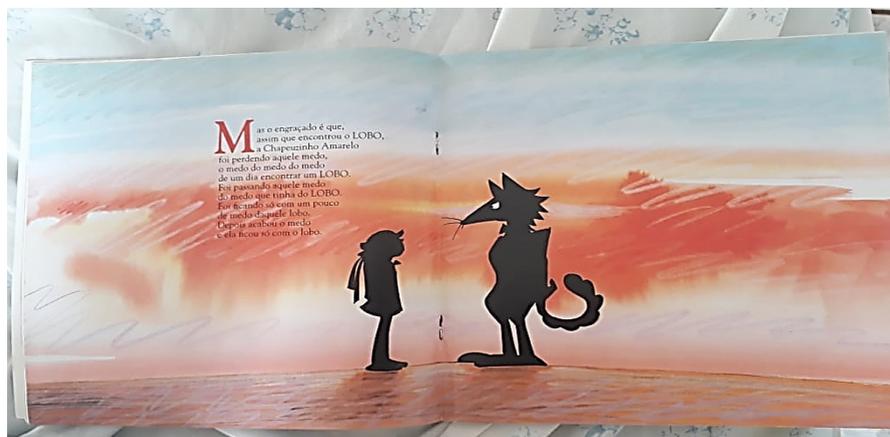


Figura 7^o: “ficou só com o lobo”

6 Crédito: Ziraldo (2011).

7 Crédito: Ziraldo (2011).

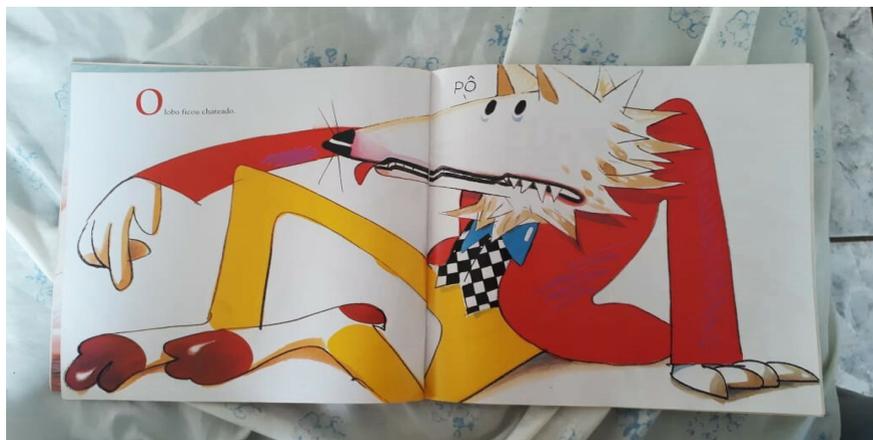


Figura 8^o: o lobator ou lobolo

8 Crédito: Ziraldo (2011).

REESCREVENDO O GÓTICO: O MONSTRUOSO EM "BERENICE"

MANUELA DIAS SANTOS
JULIANA CRISTINA SALVADORI

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa apresentamos um recorte do projeto de iniciação científica de título *Os contos góticos na literatura infantojuvenil: crítica das traduções/adaptações dos contos de Edgar Allan Poe*, em que analisamos duas traduções para português publicada no Brasil do conto "Berenice" de Edgar Allan Poe, uma delas voltada para o público infanto-juvenil, feita por Clarice Lispector e inserida na antologia *Histórias Extraordinárias* (2007), e uma tradução direcionada para o público geral, realizada por Lílian Soares na antologia *Assassinatos na Rua Morgue: e outras histórias* (2017). Neste artigo analisamos como os aspectos do monstruoso são reescritos nas traduções, a fim de entender de forma os tradutores supracitados reescrevem os textos de Poe para o público brasileiro.

As passagens selecionadas para a análise neste trabalho são as em que as diferentes vertentes da monstruosidade - monstruosidade apresentada pelo desconhecido, a monstruosidade sobrenatural e a monstruosidade moral - está presente, ou seja, selecionamos os trechos em que se apresentam descrições de medo, violência, repugnância, etc. A base teórica

utilizada neste trabalho são: Lefevere (2007) e o conceito de reescrita; Carroll (1990) e a discussão a respeito do subgênero horror; literatura infantojuvenil e suas características apresentadas por Coelho (2000).

Independentemente de seu público-alvo ser composto por crianças e jovens leitores (COELHO, 2000), e ainda que tenha optado por simplificar sentenças, compactar parágrafos e elucidar diálogos complexos na narrativa, a tradutora Clarice Lispector em seu projeto tradutório, preserva os aspectos principais da monstruosidade, conservando os elementos característicos das narrativas de horror - repulsa, medo, desgosto, nojo. A tradução realizada por Lílian Soares apresenta as características comuns do horror monstruoso do conto, uma vez que as escolhas narrativas e textuais do seu projeto tradutório asseguram e evidenciam as diferentes nuances da monstruosidade na narrativa.

O MONSTRUOSO EM “BERENICE”

Um dos contos mais conhecidos e adaptados de Edgar Allan Poe, “Berenice”, apresenta uma história de medo e horror característicos das produções góticas do autor. O conto relata a história de Egeu e Berenice, dois opostos que nos atraem pelas belezas e feiuras de suas diferenças. Ao longo do texto somos apresentados a diferentes estados de monstruosidades: o monstro estranho, a monstruosidade sobrenatural, ou horrível, e a monstruosidade moral.

“Berenice” foi publicado pela primeira vez em 1835 no *Southern Literary Messenger*, jornal em que Poe trabalhava como crítico e editor, e foi republicado em 1840 no livro *Tales of Grotesque and Arabesque*, coletânea de contos publicadas pelo autor. No ano de 1845 a narrativa passou por revisão e autoedição e foi publicado no livro *TALES*, a última publicação do autor em vida. A versão do conto publicada em 1840 apresenta pequena diferença quanto a estrutura e narrativa em relação

à versão anterior, de 1835, entretanto, a versão de 1845, a última versão, evidencia grandes alterações se comparada a edição antecedente, a de 1840. A estrutura do conto passa por alterações contundentes, uma vez que o autor remove sentenças e parágrafos da narrativa, acarretando em um total de 51 modificações - troca de palavras, remoção total ou parcial de conteúdo, mudanças de pontuação, inversão de posição de parágrafos e/ou frases - dentre estas, sequências imprescindíveis para a interpretação do leitor.

O conto “Berenice” foi traduzido pela primeira vez em 1856, para o francês, pelo poeta, tradutor e ensaísta Charles Baudelaire no livro *Histoires extraordinaires*. Nos anos seguintes, a narrativa foi traduzida para diferentes línguas, incluindo o português, vindo a ser publicada nos últimos dez anos num total de 17 vezes em antologias góticas ou de contos do autor no Brasil. As traduções aqui apresentadas foram escolhidas por serem recentes, e por se apresentarem como específicas para o público juvenil e para o público em geral, contribuindo para o nosso objetivo de analisar como estas narrativas são reescritas para o público brasileiro contemporâneo.

A antologia *Assassinatos na Rua Morgue: e outras histórias*, sob tradução de Lilian Soares, é uma edição ilustrada e em formato digital e-book, que traz sua composição sete contos do autor, entre eles “Berenice”, traduzido com o mesmo título do conto original em inglês. Nesta edição faz-se uso de material gráfico como imagens e gravuras, resultando em uma tradução próxima ao texto fonte, mas que possibilita a compreensão do leitor infantojuvenil, visto que a interpretação do mesmo é facilitada por conta da estratégia escolhida pela tradutora em seu projeto.

Conhecida popularmente como escritora e jornalista, Clarice Lispector atuou como tradutora durante um grande período de sua vida, iniciando suas atividades na área da tradução em 1941, publicando um total de quarenta e seis traduções para diferentes públicos e gêneros, entre eles o público

infantojuvenil. Os anos da década de 1970 foram os mais ativos de Lispector como tradutora, uma vez que a mesma realizou um total de 29 traduções, em sua maioria clássicos da literatura mundial. Destacamos aqui as traduções do contos de Edgar Allan Poe e antologizados em 1973 sob o título *7 de Poe e 11 de Poe*. Em 2012, essas duas antologias traduzidas e organizadas pela tradutora foram republicadas em uma edição intitulada *Histórias Extraordinárias*. Traduzido como “Os Dentes de Berenice” por Clarice Lispector, o texto apresenta diferenças estruturais e narrativas, uma vez que por ter o público alvo o leitor juvenil, Lispector opta por uma tradução compacta e simplificada, contrastando com o texto fonte e com a tradução de Soares.

O gênero literário conhecido como literatura infantojuvenil sempre foi objeto de discussão e questionamento por parte de escritores, críticos, estudiosos e leitores, já que para eles esses textos curtos e de narrativas simples não eram considerados relevantes um determinado sistema literário. A importância deste tipo de literatura para a formação literária de jovens leitores é inegável, uma vez que no Brasil o leitor infantojuvenil se apresenta como principal público consumidor de publicações em língua portuguesa no país, e, por esse motivo, podemos dizer que os textos, obras e autores de literatura infantojuvenil executam papel significativo para a inserção de tal público no campo da literatura.

O conto “Berenice” foi selecionado para análise por se apresentar como um dos contos mais traduzidos do autor nos últimos anos no Brasil, e por apresentar variações quanto a representação da monstrosidade. Analisaremos neste artigo os trechos em que o monstruoso se transfigura na narrativa, visando identificar se os tradutores, a partir das suas escolhas textuais e narrativas, reproduzem os diferentes aspectos deste em seus respectivos projetos tradutórios.

No livro *A Natureza do Horror* (1990), Noël Carroll descreve a monstrosidade como uma perturbação da normalidade, um subgênero gótico em que os sentimentos de repugnância, medo, aversão e atração

estão presentes em narrativas do gênero. Nesta pesquisa analisamos três diferentes aspectos do monstruoso: o monstruoso estranho, quando algo ou alguém perturba a normalidade, causando estranhamento e desconfiança por parte de personagens e/ou narrador; a monstruosidade horrível, representada pelo sobrenatural que desperta repugnância, repulsa e náusea, mas que ao mesmo tempo atrai; a monstruosidade moral, em que o ser humano ultrapassa os limites aceitáveis socialmente, e acaba se tornando o monstro que antes temia.

A seguir analisaremos os excertos que apresentam as diferentes nuances do monstruoso no conto de Poe, e para facilitar a interpretação, usamos os seguintes destaques: **negrito**, para simplificações; *italico*, para remoção de elementos; sublinhado, para adição de elementos e **sublinhado em negrito** para explicitações de componentes característicos do horror gótico. No excerto abaixo temos a descrição do momento em que Berenice começa a se transformar diante dos olhos de Egeu e sua figura começa a se tornar estranha e irreconhecível, perturbando a ordem natural das coisas pelo ponto de vista do mesmo. Esta é a primeira vertente monstruosa da narrativa: o monstruoso desconhecido, despertado pelo medo do estranho e antinatural.

POE (1845)	LISPECTOR (2012)	SOARES (2017)
<p>Disease — a fatal disease, fell like the simoom upon her frame; and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went! — and the victim — where was she? I knew her not — or knew her no longer as Berenice!</p>	<p>Um dia uma doença uma fatal doença atingiu-a como um vento maléfico. Mudou tudo. Uma transformação terrível se operou em seu físico e em seu espírito. Não havia mais a Berenice que eu conhecia. O mal tomara-lhe o caráter, a personalidade, os hábitos. <u>Eram ataques como os da epilepsia. lam e vinham. Destruidores cada vez mais.</u></p>	<p>Uma doença... uma doença - uma fatal doença - soprou como um simum sobre seu corpo. E precisamente quando a contemplava, o espírito da metamorfose arrojou-se sobre ela, invadindo-lhe a mente, os hábitos e o caráter e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando-lhe a própria personalidade. Ai! O destruidor veio e se foi, e a vítima... onde está ela? Não a conhecia... ou não mais a conhecia como Berenice!</p>

Quadro 1: O monstruoso desconhecido

Nos excertos acima percebemos que em sua tradução Lispector optou por traduzir “simoom” como “vento maléfico”, enquanto Soares mantém a tradução aproximada do original em inglês ao traduzir como “simum”. A definição de “Simum”, segundo o dicionário virtual de Português, significa “Vento quente e forte do deserto”. Ao optar por traduzir como “vento maléfico”, Lispector introduz uma carga sobrenatural a situação de Berenice, que se apresenta velada na tradução de Soares e no texto

de Poe. A tradutora Lílian Soares mantém seu projeto tradutório próximo ao texto fonte, visto que suas escolhas textuais reproduzem o todo o conteúdo da narrativa, e, conseqüentemente, conserva a caracterização do monstruoso estranho em sua tradução. Clarice Lispector simplifica o início da sentença, optando por compactar as frases do trecho, e introduz, em sublinhado, sentenças que não estão presentes no texto fonte. Apesar das supressões e simplificações, característicos da literatura infantojuvenil (COELHO, 2002), a tradutora mantém a estranheza e o medo manifestados no narrador por conta da aparência de Berenice, ou seja, apesar dos recortes e adições, Lispector preserva o efeito de estranheza despertada pela imagem da personagem.

A prática de omissão e simplificação efetuadas no texto de Lispector, e comumente praticada por editoras, é discutida por Lefevere (2007) em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, e apontada como um método em que o tradutor, ou editor, remove fragmentos, descrições e diálogos, para se ater a necessidade do leitor não-profissional, ou seja, se necessário tais alterações serão realizadas a fim de tornar o texto mais fluido e inteligível para o leitor juvenil em formação literária.

No excerto abaixo novamente encontramos estratégias de simplificação e compactação efetuadas por Lispector, no qual a mesma suprime alguns trechos da narrativa. Nelly Coelho (2002) considera esta técnica como característica básica de textos endereçados a jovens leitores, uma vez que, por estar em formação literária, este leitor não-profissional (LEFEVERE, 2002) necessita de textos práticos e simplificados.

Observemos agora a transição do monstruoso desconhecido para o monstruoso sobrenatural, ou seja, no trecho a seguir notamos de que forma a estranheza monstruosa causada pela aparência de Berenice se solidifica em um monstro de características sobrenaturais.

POE (1845)	LISPECTOR (2012)	SOARES (2017)
<p>The forehead was high, and very pale, and singularly placid; and the once jetty hair fell partially over it, and overshadowed the hollow temples with innumerable ringlets, now of a vivid yellow, and jarring discordantly, in their fantastic character, with the reigning melancholy of the countenance. The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupilless, and I shrank involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted; and in a smile of peculiar meaning, the teeth of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!</p>	<p><u>Escurecia, talvez tivesse sido essa razão</u> de a figura de minha noiva está envolto em roupas cinzentas. E muito incerto seu contorno. Calada. Imóvel. Excessivamente pálida. As faces encovadas. Os olhos sem vida e sem brilho pareciam não ter pupilas. <u>Um calafrio percorreu meu corpo é uma sensação de insuportável ansiedade tomou conta de mim. Permaneci, parado recostado na poltrona.</u> Os olhos presos na figura a minha frente. Preso nos olhos sem pupila. Afinal, desviei o olhar para os lábios finos e enrugados. Estes entreabrim num sorriso de especial significado. Então surgiram os dentes os dentes da modificada Berenice. Foram aparecendo, lentamente, diante de mim. Antes nunca houvesse Deus me deixado ver tal coisa. Ou tivesse morrido ali mesmo naquela hora</p>	<p>A fronte era alta e muito pálida, e de uma placidez singular. O cabelo, outrora negro, de azeviche, caía-lhe parcialmente sobre a testa e sombreava as fontes encovadas com numerosos anéis, agora de um amarelo vivo, em chocante discordância, pelo seu caráter fan-tastic, com a melancolia que lhe dominava o rosto. Os olhos, sem vida e sem brilho, pareciam estar desprovidos de pupilas. Desviei involuntariamente a vista daquele olhar vítreo para olhar-lhe os lábios delgados e contraídos. Entreabriram-se e, num sorriso bem significativo, os dentes da Berenice transformada se foram lentamente mostrando. Prouvera a Deus que eu nunca os tivesse visto, tendo-os visto, tivesse morrido!</p>

Quadro 2: O monstruoso sobrenatural

No trecho acima, observamos de que forma o monstruoso sobrenatural é configurado na descrição de Berenice. No texto de Poe a personagem sofre alterações espantosas diante dos olhos de Egeu, deformações profundas em sua imagem que acabam por transformá-la em um ser monstruoso e sobrenatural, uma criatura pálida e fantasmagórica, não mais humana. Lispector, que utiliza a mesma prática de remoção de e simplificação do texto, impacta significativamente no efeito de sentido deste trecho: o medo e o sobrenatural, destacado pelos adjetivos e advérbios, excessivos, desaparece com os mesmos concentrando a atenção do leitor nos dentes, apontando o desfecho da história mais claramente. A tradução de Soares reproduz, de forma detalhada, as características físicas da personagem, mantendo-se, mais uma vez, próxima ao texto de Poe. O monstruoso sobrenatural representado pela aparência da jovem, e pelo terror entorpecente causado no narrador, são mantidos na tradução de Soares, assegurando o mesmo efeito do texto fonte.

Nas passagens anteriores lidamos com o monstruoso despertado pelo desconhecido e pelo sobrenatural representados pela aparência de Berenice. A seguir iremos notar como a monstruosidade no conto é mais uma vez transfigurada, e desta vez apresentada como a monstruosidade horrível, ou seja, aquela em que o monstro desperta o medo, e, ao mesmo tempo, a atração.

POE (1845)	LISPECTOR (2012)	SOARES (2017)
Removed	<p>Angustiado, cheio de repugnância e receio, fui ao quarto da <u>morta</u>. Um quarto grande. Escuro. Os cortinados do leito fechados sobre o <u>caixão</u> onde estava tudo o que restava de Berenice. Eu quis ver o <u>corpo</u>. Era impossível resistir. Aproximei-me do <u>leito</u>. Ergui de leve as dobras das cortinas. Ao soltá-las, caíram sobre os meus ombros, separando-me do <u>mundo dos vivos</u>. Na mais perfeita comunhão com a <u>defunta</u>. O ar do quarto era o <u>ar da morte</u>. O <u>corpo</u> parecia <u>morto</u> há dias. O cheiro me fazia <u>mal</u>. Tive um desejo louco de <u>fugir</u> dali, correndo. Mas, sem forças, eu parecia enraizado no chão. Os olhos fixos no <u>cadáver</u>. E juro. Por Deus, juro. Vi o dedo de Berenice mover-se debaixo da <u>mortalha</u>. E o lenço que lhe haviam amarrado o queixo desatara-se. Não sei como. Sei que os lábios lívidos se torceram num sorriso. E, por entre a moldura melancólica, os dentes brancos, luzentes, terríveis, vivos, demasiado reais.</p>	<p>Com o coração cheio de angústia, oprimido pelo <u>temor</u>, dirigi com <u>repugnância</u>, para o quarto de dormir da <u>defunta</u>. Era quarto vasto, muito <u>escuro</u>, e eu me chocava, a cada passo, com os preparativos do <u>sepultamento</u>. Os cortinados do <u>leito</u>, disse-me um criado, estavam fechados sobre o ataúde e naquele ataúde, acrescentou ele, em voz baixa, jazia <u>tudo quanto restava de Berenice</u>. Quem, pois, perguntou-me se eu não queria ver o <u>corpo</u>? Não vi moverem-se os lábios de ninguém; entretanto, a pergunta realmente feita e o eco das últimas sílabas ainda se arrastavam pelo quarto. <u>Era impossível resistir</u> e, com uma sensação opressiva, Todo o ar do quarto respirava <u>morte</u>; mas o cheiro característico do ataúde me <u>fazia mal</u> e imaginava que um <u>odor deletério</u> exalava já do <u>cadáver</u>. Teria dado mundos para <u>escapar</u>, para livrar-me da <u>perniciosa</u> influência <u>mortuária</u>, para respirar, uma vez dirigi-me a passos tardos para o <u>leito</u>.</p>

Ergui de manso as sombrias dobras das cortinas; mas, deixando-as cair de novo, desceram sobre meus ombros e, separando-me do **mundo dos vivos**, me encerraram na mais estreita comunhão com a **defunta** ainda, o ar puro dos céus eternos. Mas, **faleciam-me** as forças para mover-me os joelhos tremiam e me sentia como que enraizado no solo contemplando fixamente o rígido **cadáver**, estendido ao comprido no **caixão** aberto. Deus do céu! Seria possível? Ter-se-ia meu cérebro transviado? Ou o dedo da **defunta** se mexera no **sudário** que a envolvia? Tremendo de inexprimível **terror**, ergui lentamente os olhos para ver o **cadáver**. Haviam-lhe amarrado o queixo com um lenço, o qual não sei como, se desatara. Os lábios **lívidos** se torciam numa espécie de sorriso, e por entre sua moldura **melancólica** os dentes de Berenice brancos, luzentes, terríveis me fixavam ainda, com uma realidade demasiado vivida. Afastei-me **convulsivamente**, do **leito**, sem pronunciar uma palavra, como um louco, corri para fora daquele quarto de **mistério, de horror e de morte**.

Quadro 3: O monstruoso horrível

Na edição do conto de 1845, publicado no *Broadway Journal*, Poe remove dois parágrafos da narrativa, visto que a versão anteriormente publicada, a de 1840, continha descrições grotescas e consideradas de mau gosto pelos leitores da época. Em ambas as traduções para português as tradutoras mantiveram os parágrafos removidos, fazendo uma junção de ambas as versões, a de 1840, com as passagens grotescas, e a de 1845, com as edições textuais operadas, trazendo tanto a epígrafe que não aparece nas duas versões iniciais do texto de Poe, apenas na de 1845, e que aponta seu desfecho, e os dois parágrafos suprimidos pelo autor na versão final.

Ao analisarmos o conteúdo presente no trecho, percebemos passagens em que palavras como “morta”, “defunta”, “caixão”, “cadáver”, etc. são repetidas por vezes. As tradutoras Clarice Lispector e Lilian Soares asseguram o horror monstruoso na narrativa ao inserir este parágrafo na tradução, destacando, assim, o momento em que o aspecto monstruoso de ambos se revela – ela, como morta viva, ele, moralmente monstruoso, anunciando o desfecho:

POE (1845)	LISPECTOR (2012)	SOARES (2017)
<p>He pointed to my garments; — they were muddy and clotted with gore. I spoke not, and he took me gently by the hand: it was indented with the impress of human nails. He directed my attention to some object against the wall. I looked at it for some minutes: it was a spade. With a shriek I bounded to the table, and grasped the box that lay upon it. But I could not force it open; and in my tremor, it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white and <i>ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor.</i></p>	<p>Apontou para as minhas roupas. Manchadas de lama. Sangue coagulado. Nada falei. Mostrou-me delicadamente minhas mãos. Tinha sinais de unhas humanas. Mostrou-me uma pá encostada na parede da sala. Aí então, lancei um grito. Atirei-me de um salto, sobre a caixa, na mesa. Não consegui abri-la. escorregou de minhas mãos. Caiu pesadamente e fez-se em pedaços. Espalharam-se pelo chão objetos de cirurgia dental. Junto, <u>rolaram pelo assoalho</u> trinta e duas minúsculas peças brancas. <u>Luzentes, vivas, demasiado reais.</u></p>	<p>Apontou para minhas roupas; estavam sujas de coágulos de sangue. Eu nada falava e ele pegou-me levemente na mão; gravavam-se nela os sinais de unhas humanas. Chamou-me a atenção para certo objeto encostado à parede: era uma pá. Com um grito, saltei para a mesa e agarrei a caixa que nela se achava. Mas não pude arrombá-la; e, no meu tremor, ela deslizou de minhas mãos e caiu com força, quebrando-se em pedaços. E dela, com um som tintinante, rolaram vários instrumentos de cirurgia dentária, de mistura com trinta e duas coisas pequenas, <i>como que de marfim, que se espalharam por todo o assoalho.</i></p>

Quadro 4: O monstruoso moral

Em trechos anteriores reconhecemos, primeiramente, o monstruoso despertado pelo medo do desconhecido e antinatural e, posteriormente, o monstruoso despertado pela adição de componentes característicos do horror grotesco. Neste trecho nos deparamos com mais um aspecto do monstruoso: o monstruoso moral. No excerto percebemos que o monstruoso de Berenice, fisicamente detalhado, se revela como um reflexo do verdadeiro monstro, o Egeu.

Clarice Lispector, mais uma vez, simplifica sua tradução, removendo conectivos, simplificando a narrativa e inserindo descrições explicativas, ao passo que Soares apresenta uma tradução mais próxima da sintaxe e das escolhas lexicais arcaizantes de Poe. Considerando que textos de antologia visam públicos variados e por vezes usos escolares, avaliamos que os diferentes públicos leitores visados têm duas antologias que reescrevem a revelação monstruosa de Berenice, texto, de forma que a tensão narrativa almejada por Poe seja mantida, conquanto mais atenuada pelas escolhas de Lispector.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo *Reescrevendo o gótico: O monstruoso em “Berenice”* teve como objeto analisar a tradução para português publicadas no Brasil do conto *Berenice* de Edgar Allan Poe, presente nas antologias *Histórias Extraordinárias* e *Assassinatos na Rua Morgue*; e outras histórias, traduzidas e organizadas por Clarice Lispector e Lílian Soares, respectivamente, a fim de compreender de que modo as escolhas textuais das tradutoras reescrevem o monstruoso do conto de Poe para o público infantojuvenil brasileiro e formam o cânone doméstico do mesmo.

Uma vez que os leitores não-profissionais, os leitores infantojuvenis, têm acesso a textos e obras a partir da reescrita (LEFEVERE, 2017), é interessante observar que Clarice Lispector, como tradutora, optou por

manter na tradução os elementos góticos do texto fonte, opondo-se a uma das características da literatura infantil e juvenil, qual seja a que se presa por textos moralizantes e de conteúdo leve. Dito isso, é relevante pontuar como Clarice Lispector mantém as passagens de conteúdo grotesco, ainda que esta seja uma edição voltada para o público específico.

Lílian Soares, em seu projeto tradutório, faz escolhas narrativas muito próximas ao texto fonte, ao reproduzir a tensão da revelação do monstro moral, representado pelo narrador, de forma complexa e reflexiva. Em seu projeto, Soares utiliza ilustrações para facilitar, de certa forma, a interpretação do conto por parte de leitores inexperientes, entretanto, mantém-se fiel ao efeito de medo e incerteza produzidos nos textos de Edgar Allan Poe.

As tradutoras mantiveram os elementos característicos dos contos de Poe e os efeitos tão caros à filosofia da composição do autor e ao gênero gótico (repugnância, medo, atração), reescrevendo-os em suas traduções, ainda que sejam voltadas para o leitor infantojuvenil.

REFERÊNCIAS

CARROLL, Noël (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Roberto Leal Ferreira (Trad.). Campinas, SP: Papyrus Editora.

COELHO, Nelly Novaes (2000). *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna.

LEFEVERE, A. (2007). *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Claudia Matos Seligmann (Trad.). Bauru: Edusc.

POE, Edgar Allan (2012). *Histórias extraordinárias*. Clarice Lispector (Trad.). Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint; Ediouro.

_____. (2018). Berenice – *Broadway Journal*. In <https://www.eapoe.org/works/tales/berniced.htm> Acesso em 09.Nov.2018.

O CONTO DE FADAS EM JOGO DE LUZ E SOMBRA

MARIA ZILDA DA CUNHA
MARIA AUXILIADORA FONTANA BASEIO

Acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer.

(Paul Ricoeur)

O QUE ESTÁ EM JOGO NA LITERATURA?

Em seus estudos sobre o judaísmo, o filósofo e historiador judeu-alemão Prof. Gershom Gerhard Scholem, reconhecido como fundador da pesquisa moderna sobre a cabala, formula hipóteses centrais e desenvolve uma tese muito importante acerca dos estudos não só do judaísmo, bem como da religião, da mística como fenômenos de cultura humana. Em um de seus livros - *As grandes correntes da mística judaica* (1972) -, encontra-se uma lenda que lhe fora contada por Shmuel Yosef Agnon, como sabemos, expoente da prosa hebraica moderna, Prêmio Nobel de Literatura em 1966.

Essa narrativa, abaixo transcrita,

Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando, uma geração depois, o Maguid

de Mesritsch viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces”, e tudo aconteceu segundo seus desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Mosché Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser suficiente”; e de fato foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada, e disse: “Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente. (AGAMBEN, 2018, p.27-28)

Encontra-se em *O fogo e o relato*, de Agamben, ensaio que dá nome ao livro traduzido e publicado no Brasil em 2018. O filósofo italiano assevera ser possível ler essa anedota a respeito da ritualística judaica em busca de respostas e soluções para suas inquietações e alegorizar a literatura. Na defesa dessa ideia, lembra-nos que, no decorrer da história da humanidade, há um afastamento das fontes do mistério, ao perder a lembrança daquilo que a tradição lhe ensinara sobre o fogo, a prece (a fórmula) e o lugar, o que resta ao homem é a narração. “O que resta do mistério é a literatura”, menciona o autor.

Para complementar, Agamben retoma o sintagma “ser suficiente”, extraído da lenda contada por Agnon, e propõe uma reflexão: o destino da literatura depende justamente de como se entende esse “ser suficiente”. Se compreendido no sentido de que a perda do fogo, do lugar e da fórmula seria o progresso que promoveria a libertação do relato de suas fontes míticas, bem como consistira na emancipação da literatura como autônoma e adulta, uma questão seria inevitável: “Deve ser suficiente – mas para quê?” E continua: “seria possível satisfazer-se com um relato que perdeu a

relação com o fogo?” (AGAMBEN, 2018, p.28); mas é exatamente o inverso o que subjaz à lição do rabino quando assevera: “podemos narrar a história *de tudo isso*”. (AGAMBEN, 2018, p.29). Toda a Literatura seria, nesse sentido, esse jogo da memória, do relato da perda do fogo.

Quando diz: “O que resta do mistério é a literatura”, Agamben (2018, p.28) reforça que isto “seria suficiente”. Todos esses elementos são indispensáveis para a atividade literária, é fato que a presença de um significa a perda de outro, a relação é paradoxal, “o mistério desfaz e afrouxa a trama da história, o fogo amarfanha e consome a página da narrativa”. O que a narrativa conta é precisamente a história da perda do fogo, do lugar e da prece. O fogo (mistério) e o relato (a história) consistem em elementos essenciais e indispensáveis à literatura. O “fio” ou “sonda” lançada em direção ao mistério é a língua. Nessa ordem de ideias, “os gêneros literários são as chagas que o esquecimento do mistério talha na língua são os modos como a língua chora sua relação perdida com o fogo.” (AGAMBEN, 2018, p.33)

Por meio dessa perspectiva, retoma-se a lição Nelly Novaes Coelho. A ensaísta brasileira, pesquisadora, fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil na USP, ao se ater ao repertório dos contos maravilhosos/de fadas e outras faturas, como lendas, fábulas, novelas, parábolas, que vieram a se configurar em um cânone expressivo para a literatura para crianças e jovens, assevera que tais narrativas não deveriam ser vistas apenas como mero “entretenimento infantil”- como querem alguns -, posto que são índices potentes de fenômenos apreendidos da cultura, fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo. (COELHO, 2008, p 23). Seguramente, são formas de narrar que não perderam a relação com o mistério, com a prece e o lugar.

Nessa linha de raciocínio, são narrativas, permeadas de magia, aventurosas e precárias ¹, e carregariam em seu bojo a energia do ato

1 Precário – o que se obtém através de uma prece, como se lê em Agamben, 2018, p.33.

inaugural da linguagem, sua fonte mítica e sua relação com a potência e a não-potência de vida aprisionada, que a arte de narrar tenta liberar e mover em constante semiose. Se for possível pensar o lugar como algo mais originário que o espaço (como pura diferença), vale-nos Platão, no Timeu (AGAMBEN, 2010, p. 15): “é o poder de fazer com que algo que não é, seja, e algo que é, não seja”; uma contradição que se quer fixar no presente, como negação no passado suspenso entre este mundo e o outro, entre o real e o irreal (lugar não-lugar). Essa literatura de que estamos falando teria relação umbilical com o informe; no seu processo de movência, teria uma capacidade: a de sugerir novos objetos sujeitos em sua plástica como formas de comemoração do mistério, reevocação da prece e do lugar. “Cada novo objecto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós” (GOETHE apud OTTE et al., 2010, p. 66)

As mil e uma noites, fabulário de narrativas fantásticas fecundo em histórias nas quais as metamorfoses ocorrem de formas vertiginosas, pode ser lida como metáfora da vitória da vida em relação à morte, pelo fiar do verbo, esse perfilar de narrativas constitui também um paradigma da capacidade humana em fabular, de traduzir-se em diferentes extratos narrativos, de gestar novas histórias e de, ao longo do tempo, ir amalgamando imaginários e culturas; suas histórias encarnam-se em textos que se urdem por várias mãos. Como literatura, também faz figurar a capacidade humana de traduzir repertórios e de sobreviver pelas reescritas. *A Metamorfose* ou *O Asno de Ouro*, escrito no século II d.C, por Lúcio Apuleio, é o único romance da literatura latina integralmente preservado e constitui testemunho do romance antigo em latim, seu tema central é a magia. Assim como *As mil e uma noites*, *O asno de ouro* tece-se pelo elo genético dos mistérios pagãos com as ideias do cristianismo e do racionalismo que vão engendrar a civilização ocidental. Ambas as obras constituem documentos muito convincentes desse elo.

Nessas narrativas, muitos são os episódios em que elementos do cotidiano mais simples ganham espectro de um universo fantástico inverossímil; a vida de um indivíduo pode ligar-se, a qualquer momento, a um elemento divino, sobre-humano; meandros da existência humana acabam por adquirir significados que os superam e se constituem como mistérios (AGAMBEN, 2018, p.29). No âmbito dessas formulações, acomodam-se dois eixos em torno dos quais os enredos se articulam, a saber: o tema do amante animalesco e a redenção da animalidade, graças à pureza e ao mistério do amor. Essa correlação é tão expressiva que acabou por receber a denominação inglesa *bridegrooms* ou narrativas pertencentes ao ciclo do noivo-animal. Ressalvadas as especificidades de cada abordagem teórica que lhe dê sustentação, a trajetória do protagonista, nesse tipo de narrativas, costuma envolver o encontro do humano com o monstruoso e ameaçador, relação redesenhada pela força do amor, da generosidade e da sabedoria. Há registros dessas histórias em sociedades ágrafas como manifestações de traços totêmicos (BETTELHEIM, 1980, p.325)

Na tradição ocidental, um dos mais antigos registros encontra-se em “Eros e Psiquê” ou “Cupido e Psiquê”, tal como a narrativa foi inserida por Apuleio, no século II a.C., em *O asno de ouro* ou *Os onze livros de metamorfose*. Nessa história, Psiquê é filha caçula de um rei cuja beleza é tão extraordinária, que desperta ciúmes em Afrodite, a qual ordena a seu filho Eros que a castigue ao se apaixonar pelo homem mais abominável. Por profecia de um oráculo, Psiquê deve se expor em um rochedo alto para servir de presa a um monstro em forma de serpente. Um vento brando a conduz a um palácio onde todos os seus desejos são satisfeitos, inclusive é o local onde Eros a mantém como amante, contra as ordens da mãe. Na sombra da noite, como um ser misterioso, Eros se une à Psiquê sob a proibição de esta nunca o ver. As irmãs invejosas induzem-na a decapitar o monstro. Ao tentar fazê-lo, à luz de uma lamparina, Psiquê descobre

a beleza do amante, mas uma gota de óleo cai sobre ele, desperta-o e ele parte. À sua procura, Psiquê enfrenta terríveis provas. Eros cura-se do ferimento e persuade Zeus a conferir-lhe imortalidade. Casa-se com Psiquê no Olimpo e da união nasce o filho Prazer.

Apuleio recria o mito grego, que opera no plano dos deuses, entretanto há traços significativos que perduram nos contos do ciclo do noivo-animal, tal como a misteriosa existência diurna e noturna de Eros, sua ausência na luz do dia e sua presença na sombra da noite, bem como a conjugação dos dois desencadeada pela iluminação de Eros e sua monstruosidade.

O conto “A Bela e a Fera”, objeto de nossa análise neste ensaio, remete à sabedoria inscrita na história de Eros e Psiquê. Esclarecer tal afirmação requer uma escolha cuidadosa e entendemos que é Blanchot (2018) quem pode auxiliar. Notadamente em caráter alegórico, retomamos o que diz o crítico francês ao falar da existência de um ponto obscuro na direção do qual a arte, o desejo, a morte e a noite parecem dirigir-se. Se o narrar nasce da perda, a busca aventurosa, que o artista empreende, é na direção da origem opaca e incerta da criação que se move pelo desejo obscuro ou aquilo que de nosso habita no mundo das sombras. Sob esta perspectiva, o conto “A Bela e a Fera” atestaria a sua filiação e o elo genético com meandros da existência humana que acabam por adquirir significados que os superam e se constituem como mistérios. Desse modo, a Literatura Infantil e Juvenil engendra formas de celebração do mistério e da reevocação da prece e do lugar.

As duas versões de “A Bela e a Fera”, de Madame de Villeneuve (1740) e de Madame Beaumont (1756), foram escritas entre a Renascença e o século XVIII.

A versão da escritora francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve é significativamente mais extensa, seu enredo é mais elaborado em relação à versão de Beaumont. Embora tenha o mesmo argumento,

tece-se em interessante ambientação erótica. Seus personagens não são nomeados, com exceção da filha mais nova de um comerciante rico, cujo apelido é Bela. Fera somente recebe essa alcunha enquanto possui a configuração animalesca, ao tornar-se príncipe é apenas príncipe, o mesmo ocorre com o pai, as irmãs, os irmãos. Essa estratégia mantém o foco nos protagonistas centrais - Bela e a Fera. Vivendo no castelo, a jovem recebe a visita de Fera uma vez ao dia, quando o animalesco ser lhe pergunta amenidades e conclui a conversa com um convite: “você quer dormir comigo?” Bela sempre recusa, no entanto, à noite em seus sonhos, figura um belo jovem, cujas pinturas aparecem no castelo e por quem ela se enamora. Esse jogo entretece a relação dos jovens por algum tempo até que, no final, a maldição da Fera seja quebrada.

A narrativa está dividida em três partes. Ao finalizar a história que envolve Bela e Fera, uma alteração do ponto de vista acontece, posto que a Fera o assume para contar como ele se tornou o monstro. Diferentemente da primeira parte, essa se faz acelerada e com informações novas, criando um novo universo que explicita a origem da transmutação do príncipe. Na terceira parte, mais uma vez o ponto de vista sofre alteração, levando o leitor para uma nova ambiência, assim conhecemos a verdadeira origem da Bela. Esta não é filha de comerciante, mas uma princesa.

A história de Villeneuve constrói-se a partir de raízes folclóricas, raízes derivadas da mitologia, contos populares e demais faturas ficcionais que a precederam.

A versão de Madame Leprince de Beaumont, em meados do século XVIII, é a mais conhecida; é mais econômica, sem grande dose de magia, sem os fascinantes detalhes criados por Villeneuve, sem o erotismo da primeira versão e sem a modulação da voz narrativa, sobretudo em razão de uma intenção educativa para os jovens da época. Essa versão impulsionou muitas releituras.

Nessa história, o pai conta, além das três filhas, com três filhos. A pequena Bela desperta ciúmes nas irmãs em razão de sua beleza e meiguice. O pai perde sua fortuna e a família passa a viver uma vida medíocre, o que se torna insuportável para as irmãs, mas ao mesmo tempo ressalta o caráter de Bela. Quando o pai avisa de sua viagem, as irmãs pedem que lhes traga enfeites caros, enquanto Bela nada solicita a princípio e, com a insistência do pai, sugere uma rosa. Durante a viagem, o pai se perde em uma densa floresta e depois chega a um palácio vazio. Ao partir, na manhã seguinte, depara-se com um jardim de rosas, no qual colhe flores para satisfazer o pedido de sua filha caçula. Nesse momento, é surpreendido por uma fera assustadora que o recrimina pelo roubo após tê-lo abrigado no castelo. Como castigo, o pai deverá morrer. Ele lhe explica o motivo do furto e a Fera concorda em libertá-lo se uma das filhas ocupar seu lugar. Na partida, a Fera concede-lhe um cofre cheio de ouro e três meses para a resolução do conflito. Ao chegar em casa, conta às filhas o ocorrido e Bela insiste em ocupar o lugar do pai na terrível tarefa de retornar ao castelo da fera. No retorno, ao ser perguntada pela Fera se veio de espontânea vontade, Bela assume que sim e o pai é então libertado. A moça é tratada como rainha e é visitada pela Fera todas as noites, durante o jantar, e pedida em casamento, o que ela nunca aceita. Certo dia, Bela vê, em um espelho, que seu pai está quase morrendo por causa dela, o que a faz pedir permissão à Fera para visitá-lo. Com a anuência, a moça dirige-se à casa do pai e demora mais do que o combinado em razão das armadilhas que as irmãs preparam para que ela seja destruída. Na décima noite, ela sonha com a Fera e imediatamente retorna encontrando-a agonizante. Distante, Bela percebe sua profunda ligação amorosa e, ao comunicar seu sentimento, a Fera transforma-se em um príncipe. O pai e o resto da família reúnem-se aos dois e as irmãs invejosas transformam-se em estátuas.

Em seus estudos sobre narrativas folclóricas e outras histórias populares, no início do século XX, Aarne Thompson Uther classifica “A

Bela e a Fera” como “A Busca por um Marido Perdido” (ATU-425), em que a “A Bela e a Fera” recebe seu próprio subtipo, ATU-425C. O ATU 425 é uma das maiores classes do sistema, com poucos tipos contendo mais contos de todo o mundo do que este. Jan Ojvind Swahn compilou uma lista de mais de 1.100 versões em seu livro *The Tale of Cupid and Psyche* (1955). O mito de Eros e Psique é uma das narrativas mais antigas desta classe, muitas vezes considerado um dos primeiros contos de fadas literários.

Observa-se que “A Bela e a Fera” é um dos contos de fadas adaptados para as mais diversas manifestações artísticas, entre as quais a música, o teatro, o cinema, a televisão, os livros ilustrados, entre outras.

Em 1875, sob forma de ilustração em livro, o conto recebe um tratamento artístico bastante expressivo, dado por Eleanor Vere Gordon Boyle, autora e desenhista inglesa, da era vitoriana. Boyle possuía singular habilidade como ilustradora de livros infantis. Suas imagens eram fortemente influenciadas pelos pré-rafaelistas, apresentando-se altamente detalhadas, de conteúdo assombroso e exaltando a temática de amor e morte, tão cara ao pré-rafaelismo popular. A notável aquarelista faz uso de cores fortes, luminosas, sem preocupação com sombreamento. No diálogo que propõe com o conto literário, sua arte da ilustração oferece à Fera a configuração de uma pantera com dentes de sabre, figura até hoje bastante reverenciada no universo dos livros ilustrados.



Fig. 1 e Fig. 2 – Beauty and the Beast – Eleanor Vere Boyle

Nas imagens selecionadas, nota-se (fig.1) a Fera, em ambiente ostensivamente sombrio, ao fundo e em plano superior à do homem cujo olhar para ele se volta, configurando-se como um ser ameaçador. A claridade dá projeção à imagem do pai de Bela. É sobre ele que a luz incide. Há forte tensão que sinaliza a fronteira animal e humano. Na figura seguinte (2), Fera encontra-se ao lado de Bela, em ambos a iluminação natural ricocheteia em uma imagem de expressivo equilíbrio. No mesmo plano de Bela, Fera é figura domada, dócil, algo que vai atenuando, na relação espectro homem/animal, o conflito entre expectativas humanas civilizadas e impulsos animais. Na figura 3, a caracterização de Bela e Fera traz o foco para o casal, agora no interior do castelo, em ambiente iluminado, sentados um diante do outro. Do mundo da floresta para o interior do castelo, a caracterização de Fera torna-se mais complexa e mais próxima de uma dimensão psicológica: o animal que pode sonhar em ser novamente um homem e que faz de si o foco de um elaborado conto de fadas, em que a divisão tão cruel vai ser articulada mediante fantasia. Nota-se, nas mãos de Fera, a profecia de gestos humanos e da metamorfose que se concretizará (fig 4).



Fig.3 e Fig.4 - Beauty and the Beast – Eleanor Vere Boyle

Sabe-se que o imaginário é fonte caudalosa da arte, habitat de formas primordiais que põem em circulação imagens arquetípicas aptas a se revestirem em conformidade com a cultura e o contexto histórico em que se inserem. Essa instância coletivamente construída procede sinalizando sentimentos, valores, identidades, elementos capazes de despertar encantamento nos leitores. Temas, motivos, imagens, figuras, transitam entre diferentes sistemas semióticos, sendo permanentemente relidos e ressignificados a partir de uma imaginação criadora que tem papel projetivo na linguagem narrativa, configurando problemáticas humanas.

É fato que o conto de fadas, ao operar com tensões existenciais e universais do homem, é capaz de colocar, em jogo de luz e sombra, as questões do bem e do mal. Luzes e trevas (do latim *tenebra*: escuridão absoluta) constituem, de modo geral, uma dualidade universal. A sombra é ao mesmo tempo o que se opõe à luz, é a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes. De natureza insondável e inescrutável, de fato, o mal manifesta-se na forma de uma experiência de contraste. Sabe-se que o embate entre essas duas instâncias, em quase todas as culturas, constitui questão premente.

A bem da verdade, é um enigma o que engendra as relações bem e mal – luz e sombra. Um e outro possuem forças e componentes absolutos e relativos. O enigma que os engendra, seguramente, tem encontrado espaço privilegiado no tecido das mais instigantes narrativas ficcionais. *A Bela e a Fera* é um desses contos de fadas que se desloca por diferentes culturas e tempos, podendo ser relido a partir dessas duas manifestações contrastivas. À medida que a sombra animalesca é enfrentada, a luz toma corpo.

Em uma outra chave interpretativa, é interessante lembrar que a parte da sombra é também, e sobretudo, o espírito animal, potência que se aproxima do “tornar-se animal” de Deleuze ou de uma “estética da existência”, que se revela em um querer viver teimoso, irrepreensível e cujo substrato é uma sensualidade que emerge no estar junto. Pulsional,

portanto, selvagem e resistente a imposições políticas e sociais (MAFFESOLI, 2014). Refrear a polaridade que se impôs durante a modernidade entre o natural e social, que refreou o erótico, requer uma nova aliança – a que integrasse uma energia pessoal e afetiva à essa parte da sombra, que é o espírito animal. Seria, nesses termos, e na concepção de Maffesoli, uma nova união entre natureza e cultura – uma nova forma de *matrimonium* – causa e efeito da inteireza do ser (MAFFESOLI, 2014, p.59).

As ilustrações aqui apresentadas, de alguma forma, tangenciam tais questões, no âmbito da arte, traduzidas em forma pictural, exibem um espetáculo da vida de forma plástica e de profundo efeito estético.

O processo de permanente movência que caracteriza o trânsito desses contos é marcado pelas instâncias de efeito e recepção que engendram a leitura. Nesse sentido, articulam-se dois lados da relação comunicativa: o texto e o leitor. O texto implica um efeito provocado e a recepção implica a concretização do sentido “como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade” (JAUSS *Apud* LIMA, 2011, p.73). Da conjunção da expectativa e da experiência nascem novos significados.

Entre os numerosos intérpretes que se seduziram pela narrativa do temido noivo animalesco está o ilustrador brasileiro Rui de Oliveira. Nascido no Rio de Janeiro, teve sua trajetória profissional voltada às artes visuais, sendo conhecido nacional e internacionalmente. *A Bela e a Fera* é um livro de imagens publicado em duas distintas edições: a de 1994, pela editora FTD; e a de 2015, pela Nova Fronteira. Trabalharemos, neste momento, com a edição de 1994, com a qual obtive o Prêmio Jabuti de ilustração em 1995 e o Prêmio Luis Jardim – FNLIJ – Melhor livro sem texto, também em 1995.

Confessa o ilustrador:

Sempre tive, desde criança, um grande fascínio pela história da Bela e a Fera. Mesmo sem entender, na época, a extensão de todos os seus significados — sem dúvida alguma, um dos mais simbólicos e eternos contos de fadas. A profunda compreensão das relações amorosas e dos mitos da iniciação o faz certamente a mais bela, audaz, misteriosa, a mais complexa e apaixonada história de amor jamais escrita. Este relicário, esta joia da paixão e da devoção, que vem encantando gerações ao longo dos tempos, diz apenas o seguinte: amar é absolutamente necessário e vital. (<https://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html>)

O conto de fadas *A Bela e a Fera*, narrado por imagens, foi o primeiro livro essencialmente autoral de Rui de Oliveira. Inspirado na versão de Beaumont e assombrado sobretudo pelos efeitos de luz e sombra do filme de Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, de 1945, o ilustrador carioca coloca em reflexão os limites entre o real e o imaginário. Valoriza no texto visual a insólita e misteriosa relação entre as duas personagens.

Para o ilustrador, “contar histórias visuais é criar antagonismos e conciliar polaridades”. Ilustra-se não o objeto, mas a sombra dele, o que confere mistério à imagem e permite iluminações interpretativas. Para ele, o ilustrador escreve por imagens, trabalha com a invenção do olhar.

As ilustrações de Rui de Oliveira transportam o leitor para o século XIX, com a expressão da Art Nouveau, marcada pelos movimentos sinuosos das flores e das letras, das formas decoradas que reverberam em todas as páginas.

A primeira cena, em enquadramento único, apresenta as irmãs (em tons sombrios) e Bela (iluminada em tom avermelhado). Elas não se olham, antes desafiam o olhar do leitor, convidando-o para decifrar o mistério que virá. Ao contraste das cores, coloca-se também o contraste da ação: enquanto Bela trabalha, as demais irmãs divertem-se.



Fig. 5. A Bela e a Fera – Rui de Oliveira

Abraçada ao pai, Bela recebe a notícia de que ele partirá, o que a deixa angustiada. Predomina a tonalidade marrom, evocando o estado de espírito das personagens principais em contraponto ao fundo da cena focalizando as irmãs em tonalidades claras. A página seguinte (dupla) apresenta o pai atravessando a densa e escura floresta em direção a um castelo rosa a se destacar na cena por um pouco mais de luz. A janela da frente do castelo esconde um vulto. A página seguinte faz o contraste do mundo de fora com o mundo de dentro do castelo. Mesa posta, uma mão misteriosa no canto esquerdo acendendo as velas do castiçal.

A próxima ilustração, em página dividida em duas cenas sobrepostas a um painel em que se evocam sombras, traz o pai se alimentando e depois dormindo.

A cena seguinte, em página dupla, em tons claros, revela o clímax da narrativa, em que a Fera surpreende o pai de Bela roubando rosas no jardim para levar para a filha. O gesto e a expressão facial das personagens sugerem o tom dramático da cena.

A página subsequente põe em primeiro plano as mãos e as garras da Fera apontando para um camafeu com a imagem de Bela - a grandiosidade da cena está justamente no detalhe -, enquanto o pai contempla a rosa - imagem síntese de toda a célula dramática do conto.



Fig. 6. A Bela e a Fera – Rui de Oliveira

A página ao lado, em tons escuros que se contrapõem à anterior, está dividida em duas imagens, de cores também contrastantes e revelando ações opostas: dia x noite; o pai retornando para casa e voltando para o habitat da Fera com sua filha Bela.

A cena seguinte, em página dupla, em jogo de claro-escuro, a Fera é iluminada com nove candelabros, enquanto Bela segura cinco lírios, números ímpares representando o que é indivisível, assim como o amor dos dois. O pai entrega a mão da filha ao som do cravo tocado pela Fera, cujas mãos revelam-se humanizadas.

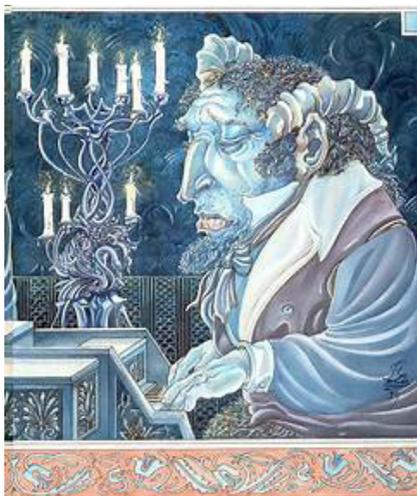


Fig. 7 A Bela e a Fera – Rui de Oliveira

Na ilustração subsequente, o casal ocupa o primeiro plano da cena, em posições opostas, sendo o segundo plano ocupado pela partida do pai. Na página ao lado, os dois passeiam em uma espécie de gôndola - o que imprime um tom romântico à narrativa visual -, acompanhados por um casal de cisnes na água. Cada vez mais humanizada, a Fera rema à luz do dia.

A próxima página traz os dois sentados à mesa, no centro da qual repousa um botão de rosa, que misteriosamente se reflete como uma rosa aberta no espelho que a Fera lhe entrega, como se mostrasse o futuro.

Na página seguinte, o espelho ganha proporções ampliadas e reflete o pai doente em uma atmosfera escura e logo abaixo enquadra-se Bela assistindo-o. Ao centro, a sombra de um personagem corre a cavalo, sugerindo a viagem de Bela ao encontro do pai.

A página subsequente está dividida em duas cenas: na primeira, o pai, aparentemente curado, segura um livro nas mãos; Bela olha para um espelho, que supostamente deve refletir algo terrível, o que se nota pela expressão facial da moça, mas que não se vê a princípio, pois o espelho não direciona a imagem. Logo abaixo, Bela está a galope em um cavalo em direção ao castelo da Fera. Na página ao lado, Bela salva a Fera que está agonizando à beira de um lago. Em suas mãos, segura o camafeu com a imagem da amada. Desde o momento em que o pai oferece a mão de Bela, as cenas assumem um brilho ímpar, tons claros, fundo de página branco.

A última cena coroa o encontro dos dois, em tons avermelhados, simbolizando o amor, que se confirma com o segurar da rosa no centro da página na altura do coração.



Fig. 8. A Bela e a Fera – Rui de Oliveira

Cabe evidenciar que a Fera é retratada com aspectos antropomórficos desde sua primeira aparição no confronto com o pai de Bela roubando rosas. Mostra-se ereta, tendo seu aspecto monstruoso e repugnante, como pelos grandes, chifres e garras, sendo metamorfoseados a cada virar de página. Vestida como humano, com camisa, terno e lenço no pescoço, aos poucos vai se humanizando nas cenas, até que desapareçam os aspectos animalizantes. Seu comportamento dócil e cavalheiresco intensifica-se a cada cena e, na última página, conjugados pelo amor – representado pela rosa no centro da imagem e a predominância das tonalidades de vermelho – a Bela e a Fera identificam-se e integram-se como seres da mesma espécie, dissolvendo-se as fronteiras entre o animal e o humano. A metamorfose vai se realizando como um processo, na mesma proporção em que o amor vai aquecendo o coração de ambos.

Nota-se que Rui de Oliveira revisita, relê e reescreve a versão de Beumont à sua maneira. Em jogo de luz e sombra, com seu olhar tátil – assim como ele mesmo caracteriza o ofício do ilustrador –, trabalha com o mistério do amor e seus enfrentamentos e contradições.

No dizer de Piglia (2001, p.32):

A arte de narrar é a arte da duplicação e do mistério; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido e invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia. Surpresas, epifanias, visões. Na experiência sempre renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito a nos ensinar sobre a vida.

Rui de Oliveira concebe a narrativa por imagens como uma escrita artística que se projeta mais na sombra do que na luz, tendo por matéria prima signos e símbolos.

Penso que o ato de criação de imagens se origina não diretamente na palavra, mas no entre-palavras. [...] Vejo

a ilustração como um gênero de literatura, sentenças construídas através de um alfabeto de signos e símbolos. Com este critério, o ilustrador desenvolve e interpreta o que é ilustrável. [...]. Acho que ilustrar é escrever por imagens. (<https://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html>)

E acrescenta:

Sou muito otimista quanto ao futuro da imagem narrativa. Não existem mais nas grandes cidades os contadores de histórias ao redor das fogueira. Nós, ilustradores, somos os novos “griôs”, a narração visual é um elemento civilizatório. Todas as grandes civilizações surgiram de grandes narrações. A Bíblia, o Gilgamesh, o Mahabharata, Ilíada e Odisséia, até mesmo livros fundamentais para a cultura ocidental como Decameron, Contos de Cantuária, Os Luzíadas, A Divina Comédia, todas estas histórias sedimentaram povos e nações. [...] Portanto, sem exagero, eu vejo a imagem narrativa como um elo, uma trilha entre o abstrato e o concreto. As nossas ilustrações são esfinges que cada leitor decifra à sua maneira. (<https://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html>)

Todo texto possui vazios, aberturas a serem preenchidas pelo leitor. Portanto, cria seu leitor e é por ele criado. Em outras palavras, cada texto guarda sombras que procuram iluminação por parte do leitor e este jogo de claro-escuro é próprio do fazer estético.

Sabemos que as histórias da humanidade são tecidas com tramas da vida, por isso a narrativa está presente em todas as culturas, em todos os tempos. O fascínio que engendra a arte de narrar constitui necessidade humana e vem de tempos imemoriais.

É fato que essa forma de expressão da experiência, a cada momento e contexto, organiza-se em diferentes linguagens, códigos e suportes. Desde

as pinturas rupestres, esses textos reveladores da experiência e da condição do homem no mundo atravessaram tempos e espaços, diferentes eras civilizacionais. Walter Benjamin, em seu ensaio “O Narrador” (1994, p.197-221), reconhece a arte de narrar como um fenômeno social, valorizando o narrador em seu ofício de dar conselhos, afirmando que “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” – esse “lado épico da verdade”, que, na perspectiva dele está em extinção. Revela o filósofo alemão que o gesto vocal, pela espontaneidade, recria-se a partir da memória - “a mais épica de todas as faculdades” - com a qual se comunica a experiência para a comunidade de ouvintes o espetáculo da vida.

Inegavelmente, concordamos com Walter Benjamin ao constatar que, em sua atualidade viva, o narrador não está presente entre nós, não obstante a arte de narrar permanece reinventando novas mediações. Nesse sentido, atesta Paul Ricoeur (2010, p.46) que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer, pois não uma cultura não sobreviveria sem compreender o sentido da arte de narrar.

Talvez, efetivamente, sejamos as testemunhas – e os artesãos – de uma certa morte, a morte da arte de contar, de onde procede a arte de narrar em todas as suas formas [...]. Nada exclui, pois, que a metamorfose da intriga encontre em algum lugar um limite para além do qual não se poderá mais reconhecer o princípio formal de configuração temporal que faz da história narrada uma história una e completa. E contudo... E contudo. Talvez seja necessário, apesar de tudo, confiar na demanda de concordância que estrutura ainda hoje a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos a menor ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa narrar.

A arte de contar, revestida pelas diferentes formas como se manifesta o gesto vocal, sujeita-se ao imaginário. Portador de uma lógica organizadora, essa rede de imagens permite deslocamentos tanto para o passado, quanto para o futuro, podendo ressignificar ou projetar a vida.

Mobilizável em discursos novos, essa dinâmica atualizadora engendra igualmente deslocamentos em diferentes sistemas semióticos em um infinito movimento de circulação de modo a favorecer releituras, ressignificações, continuidades e descontinuidades, permanências e rupturas, dando forma ao que Julio Plaza cunha como tradução intersemiótica, “transcrição de formas na historicidade”. (PLAZA, 2003, p.14)

As leituras e atualizações da narrativa de *A Bela e a Fera* evocam ao mesmo tempo a perda e a celebração do mistério, memória de sua ambígua relação com um gesto sagrado primordial, por meio de uma linguagem que o reverencia. A cada recriação, seu autor retira das sombras do esquecimento os raios de luz advindos desse momento único e inaudito, “avança na escuridão e na penumbra, por uma trilha suspensa entre deuses íferos e súperos, entre esquecimento e recordação” (p.33). Cada nova história reinventa a inexorável trama que encerra um destino, um *fatum* a renovar o mistério. Revelando o poder de fazer com que algo que não é seja, e algo que é não seja, a história de *A bela e a fera*, em jogo de luz e sombra, nas suas diversas versões, recria um duplo mistério: o do fogo e o do amor. E isso seria suficiente.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo.
- AGAMBEN, Giorgio (2010). *Homo Sacer – O poder e a vida nua*. Minas Gerais: UFMG.
- BELMONT, Madame de (2016). *A Bela e a Fera: Madame de Beaumont, Madame de Villeneuve*. André Telles (Trad.), Rodrigo Lacerda (Apres.). Rio de Janeiro: Zahar.

BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (Trad.). 7.ed. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas, 1).

BETTELHEIM, Bruno (1980). *A Psicanálise dos contos de fadas*. 7.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BLANCHOT, Maurice (2018). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.

COELHO, Nelly Novaes (2008). *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas.

LIMA, Luiz da Costa (2011). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MAFFESOLI, Michel (2014). *Homo Eroticus*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

OLIVEIRA, Rui de. *A Bela e a Fera*. São Paulo: FTD, 1994.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.) (2010). *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG.

PIGLIA, Ricardo (2001). Borges: a arte de narrar. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado.

PLAZA, Júlio (2003). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

RICOEUR, Paul (2010). *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: Martins Fontes, v. 2.

REPRESENTAÇÕES DO MAL NA NARRATIVA *LITTLE RED RIDING HOOD*, DE DAVID KAPLAN

RITA DE CÁSSIA SILVA DIONÍSIO SANTOS

“O mal não é substância alguma, nem a nossa mente é bem supremo e imutável.”

Santo Agostinho, *Confissões*

“Ai de nós! o que vem a ser, pois, o bem e o mal! Serão uma mesma coisa, pela qual testemunhamos com raiva nossa impotência, e a paixão de alcançar o infinito, mesmo pelos meios mais insensatos? Ou então, serão duas coisas diferentes? Sim... que sejam antes a mesma coisa... pois senão, o que será de mim no dia do juízo?”

Lautrèamont, *Os cantos de Maldoror*

O ENIGMA DO MAL¹

Indagar sobre a origem do mal, perscrutar a sua substância, interrogar a respeito de sua extensão e consequências têm sido o desafio de elevado número de pensadores e filósofos de todos os tempos e culturas.

Questões sobre a raiz e a semente do mal, donde e por onde conseguiu

1 Este texto retoma discussões sobre o mal inicialmente desenvolvidas no ensaio “A dissolução do humano: representações do mal em *Desonra*, de J. M. Coetzee”, publicado na Vínculo: Revista de Letras da Unimontes, Vol. 1, n. 1, de março de 2008 (Editora Unimontes, Montes Claros).

penetrar na humanidade, o que ele provoca em nós parecem constituir-se o próprio mal. A perversidade, a crueldade, a tirania, em todos os níveis e formatos, em todos os graus de violência apresentam-se como materialização do mal desde os começos da história e acompanha-nos; contudo, parece-nos que contemporaneamente, em razão da velocidade das informações, com a revolução tecnológica possibilitada pela Internet, com a comutação instantânea de dados e mensagens – inclusive com a transmissão de notícias em tempo real –, é que temos nos aproximado dela de forma mais assustadora e sinistra. Eventos trágicos ocorridos ultimamente em vários lugares do mundo, como, por exemplo, atentados contra a vida de inocentes transmitidos em tempo real pela rede mundial de computadores, corroboram o que acabamos de dizer.

Na literatura sagrada – das mais diferentes religiões – esta matéria tem sido excessivamente discutida, sem, contudo, se chegar a uma única e abrangente resposta. O Direito e a Filosofia também se debruçam sobre o assunto em todo o tempo. Na arte literária, ao longo dos séculos, autores como Byron, Sade, La Fontaine e Baudelaire, entre outros, têm, às vezes desesperadamente, tematizado o mal em suas obras. O exame, tanto dos poemas quanto da parte mais confessional de Baudelaire, por exemplo – os trechos em que é comentarista de si mesmo –, demonstra a ambivalência no tratamento da questão do bem e do mal e, ainda, o que seria uma espécie de doutrina postulando a comutatividade entre esses dois polos, um implicando o outro (WILLER *Apud* LAUTRÉAMONT, 2005, p.57). Já Sade, ao longo de toda a sua existência, dedicou-se com rigor a provar que a liberdade humana só se realiza plenamente no mal. Para tanto, elegeu como personagem central de seus romances a perturbadora figura do libertino que, inspirada em alguns de seus contemporâneos, aliava o maior grau de egoísmo ao máximo de prazer na crueldade. Segundo Eliane Robert Moraes, menos do que contar a história da libertinagem seiscentista, o Marquês de Sade pretendia examinar o ser humano em

profundidade, conhecê-lo nas particularidades mais obscuras e dissecá-lo, se fosse necessário (MORAES, 2006, p.10).

Contemporaneamente, na literatura, a preocupação com a problemática do mal – suas obscuridades e ambiguidades – tem assumido diferentes aspectos, segundo as correntes seguidas por diversos autores, em que prevalece não a busca de respostas para o enigma, mas o questionamento sobre a forma de existência desse fenômeno.

O mal, geralmente, refere-se a um discurso ou ação que se opõe ao que convencionalmente se considera como moral ou ético, coadunando-se a um pensamento ou conhecimento do que é reprovável, cruel, violento ou destituído de consciência. Às vezes, o mal é definido como uma oposição à força da vida, que causa sofrimento e morte. Do hebraico *ra'* e do grego *kakos*, *ponēros*, *phaulos*, o mal é, ainda, definido como oposição ao bem. O termo em hebraico inclui tanto a ação má como suas consequências e significa 'estragar', 'despedaçar', ficar despedaçado e, assim, tornar-se inútil. É essencialmente aquilo que é desagradável e ofensivo. *Kakos* e *ponēros* podem significar, respectivamente, a qualidade do mal em seu caráter essencial e seus efeitos ou influências danosas e podem ser empregadas no sentido físico e no sentido moral (O NOVO DICIONÁRIO DA BÍBLIA, 1995, p.984-985). Na filosofia ocidental, o mal é comumente usado para se referir à ideia de se causar prejuízos e danos a um objeto ou criatura. A luta entre bem e mal é expressa de várias formas em diferentes culturas, e há os que acreditam que um não possa existir sem o outro, constituindo os dois como verso e anverso de uma mesma folha de papel.

A escritora Susan Neiman, em *O mal no pensamento moderno*, obra em que analisa as mudanças que ocorreram em nossa compreensão do indivíduo e de seu lugar no mundo, do Iluminismo ao final do século XX – a partir do terremoto ocorrido em Lisboa, no século XVIII, e do holocausto judeu, no século XX –, afirma que o problema do mal pode ser expresso em termos teológicos ou seculares, mas ele é fundamentalmente um problema sobre a

inteligibilidade do mundo como um todo. Sendo assim, a questão do mal não pertence nem à ética, nem à metafísica, mas constitui um elo entre as duas. Dessa forma, para a autora, *Auschwitz* seria a representação de tudo o que queremos dizer hoje em dia quando usamos a palavra *mal*: atos absolutamente daninhos que não deixam espaço para justificativa ou explicação, pois “como podem os seres humanos comportar-se de maneiras que violam inteiramente tanto as normas da sensatez quanto as da razão?” (NEIMAN, 2003, p. 15.) A autora desenvolve uma argumentação para corroborar a distinção entre mal natural (Lisboa) e mal moral (*Auschwitz*) e afirma que

[...] as concepções modernas do mal foram desenvolvidas em uma tentativa de parar de culpar Deus pelo estado do mundo e de assumirmos sozinhos a responsabilidade por ele. Quanto mais a responsabilidade pelo mal era deixada para o ser humano, menos digna a espécie parecia para assumi-lo. Ficamos sem direção. Voltar à tutela intelectual não é uma alternativa para muitos, mas agora as esperanças de crescer parecem nulas. (NEIMAN, 2003, p.16)

Neiman afirma, ainda, que o *problema do mal* é evidenciado sempre que emitimos um julgamento como: “isso não deveria ter acontecido” (2003, p.17).

Estas breves reflexões sobre o mal e suas multifacetadas formas de representação orientam a nossa proposta de discussão sobre o curta metragem *Little red riding hood*, de David Kaplan.

AS REPRESENTAÇÕES DO MAL *LITTLE RED RIDING HOOD*, DE DAVID KAPLAN

As produções literárias e culturais para crianças e jovens, de forma geral, situam-se nas concepções do tempo e do local em que são produzidas. Nesse sentido, deve-se acentuar o fato de que, em contextos nos quais

esses destinatários são pensados como ingênuos, essas produções parecem evidenciar também um *modus operandi* fundado na inocência e na ausência de malícia. Por outro lado, é, também, dessas narrativas desde os tempos imemoriais que emergem bruxas, feiticeiros, ogros, espacialidades mal-assombradas, animais, demônios e monstros, que manipulam destinos, provocam caos, operam metamorfoses, devoram pessoas. Acrescente-se a isso a enormidade de personagens dúbios, que oscilam entre o bem e o mal, submetendo pobres e ricos, crianças e adultos, princesas e escravos às situações de vulnerabilidade e atrocidade inimagináveis.

Quando se fala em representações do mal na narrativa para crianças, o curta-metragem *Little Red Riding Hood* (Chapeuzinho Vermelho), de David Kaplan, apresenta-se, no mínimo, provocador: adaptado do conto de fadas “*Conte de la Mère Grande*” (ou “*Le petit chaperon rouge*”, recolhido por Achille Millien, 1838-1927)), *a priori*, nada encerraria de reprovável – ou qualquer outro adjetivo que se possa adstringir ao campo semântico do mal, nas acepções anteriormente referidas.

Trata-se de uma revisitação de “Chapeuzinho Vermelho”: um *short film* de 12 minutos, em preto e branco, produzido por Rocco Caruso em 1997, nos Estados Unidos, e protagonizado por Christina Ricci. No início, tem-se a impressão de que se está diante de apenas mais uma história de uma criança: uma garotinha, acompanhada de um cabritinho preso a uma corda, assentada às margens de um lago, observa sua imagem refletida na água. Ao mover das águas, criam-se ondas circulares que se reverberam na tela e, delas, surge o título da narrativa – indefinido, trêmulo. O tema musical, *L’après-midi d’un faune*², de Claude-Achille Debussy³, é leve, contudo, os

2 A tarde de um fauno (Stéphane Mallarmé, 1842 – 1898). Publicado pela primeira vez em 1876, o poema possui 110 versos em dísticos de alexandrinos rimados. Considerado um poema simbolista por excelência, em forma de monólogo, e com sugestiva vagueza, o texto descreve os delírios sensuais de um fauno que acorda de sua sesta para perseguir ninfas (ou para se lembrar de encontros anteriores com ninfas – como era típico da disposição desses seres mitológicos). (SCANDOLARA, 2019).

3 1862-1918, França.

sons da flauta (que se avultam sobre as notas dos demais instrumentos musicais) parecem remeter a uma languidez sensual e voluptuosa – estado que acaba por marcar também toda a cadência do enredo. Trata-se de uma narrativa em terceira pessoa, sem discursos diretos. Nas cenas que se seguem aparece a menina adolescente, de clara tez, olhos claros, arredondados, cabelos longos penteados da forma maria-chiquinha, vestida de branco. “Era uma vez uma garota [...]”: é a primeira frase da cena seguinte, em que a adolescente, agora com os cabelos cobertos por um capuz, caminha despreocupadamente pela floresta. Um avental com delicadas estampas floridas cobre sua roupa e ela tem, no braço esquerdo, um cesto, no qual leva leite e pão para sua vovozinha. Pela perspectiva do narrador [câmera], vê-se a garota por entre os troncos das árvores. Na floresta, ela conhece o lobo: vê, no meio dos arbustos e gramados, um movimento dançante, artisticamente coreografado, executado pelo lobo, e revela-se extasiada com o que presencia.

A personagem que representa o lobo é um ser híbrido: um jovem rapaz, com o corpo inteiro coberto por uma *collant* preta de *ballet*, à semelhança de pelos, cabelos compridos, lentes nos olhos, de forma a parecerem olhos de animais. Luvas, com longas e afiadas unhas, cobrem suas mãos. Tem, nos pés, sapatilhas de bailarino. Parte humanizada, parte animalizada, este lobo se aproxima, apresenta-se e pergunta a ela aonde vai. Nota-se, pelos olhares que trocam, um certo jogo sensual e sedutor que se estabelece entre eles. O lobo pergunta à garota – que o toca delicadamente no rosto – por qual caminho ela iria, pelo caminho das agulhas ou pelo caminho dos alfinetes. À resposta de que iria pelo caminho das agulhas, ele diz que pegará o caminho dos alfinetes. O lobo chega primeiro à casa da avó, encontra-a na cama, tecendo, passa delicadamente a língua pelo rosto da senhora e depois a devora. Reserva parte do seu sangue em uma garrafa e de sua carne em uma tigela e coloca-os sobre a mesa. Na sequência, a garota chega à casa, encontra a estranha “avó” na cama, e conversa

normalmente com a personagem, não revelando qualquer mal-estar – ao contrário, seus mimosos olhos parecem deleitar-se diante do que veem. O lobo, da cama mesmo, oferece-lhe carne e “vinho”. Ela aceita, senta-se à mesa. Quando começa a comer, um gatinho que está em cima de uma prateleira, e que de lá a tudo assiste estupefato, diz: “Aquela que come a carne da avó não presta.” Depois que ela come, ignorando completamente o que o gatinho lhe diz, o lobo a chama para deitar-se com ele na cama. Ela, começando a despir-se, pergunta ao lobo onde deve deixar o avental. Ele responde que ela pode colocá-lo na lareira, uma vez que não mais precisará dele. A garota, como em um *strip-tease*, à medida que pergunta ao lobo onde deve colocar suas roupas, despe-se, lentamente, peça por peça – seu vestido, sua anágua, suas meias longas, suas roupas íntimas –, depositando tudo na lareira. Quando ela chega à cama, tem início um diálogo das personagens: a garota interroga o lobo por que ele é tão peludo, por que tem grandes unhas, por que tem ombros tão largos. Quando chega à pergunta sobre o porquê da boca tão grande, o lobo lhe responde que é para comê-la. A menina não demonstra medo, mas diz que precisa sair da casa, pois precisa fazer suas necessidades fisiológicas. O lobo permite que ela saia, mas com um fio de lã atado ao seu tornozelo, de forma a evitar que ela fugisse. Como ela demora muito, ele puxa a linha, e descobre que ela fugira. Levanta-se da cama, sai apressadamente da casa e põe-se a procurá-la. Como não a encontra, mostra-se desolado, encenando movimentos aflitivos com o seu corpo de bailarino. Ela o observa de longe. Por detrás de uma árvore, atira-lhe um pedacinho da ameixa que comia. Ao perceber que ele a descobrira, começa a correr e, informa-nos o narrador, ele chega à casa exatamente no momento em que ela fecha a porta. Esse desfecho, pela voz do narrador, dá-nos a impressão de que o lobo ficara do lado de fora e que a garota fora salva. Contudo, o que as imagens revelam é que os dois estão, novamente, no interior da casa, em um jogo sensual de toques e carinhos nas faces um do outro.

A narrativa em tela, portanto, apresenta aspectos que se alinham à configuração do mal, conforme anteriormente apresentado, por seu conteúdo antropofágico e bestial, ao: primeiro, pelo fato de a personagem comer, como se naturalmente o fizesse, a carne de sua avó; segundo, por sugerir conjugação entre uma garota de um animal. Ou, repetindo Neiman: “isso não deveria ter acontecido” (2003, p.17).

Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível* (2002), afirma que, um século depois da emergência do Romantismo, além da confrontação do homem com a sua própria imagem, a interrogação que este se faz diante de outras criaturas, de forma geral os animais – que compartilham certas qualidades da espécie humana, ao mesmo tempo em que constituem sua grande alteridade –, contribui para que o ser humano venha a ser concebido definitivamente como coisa. (MORAES, 2002, p.128). Ainda segundo a autora, na agressividade gratuita das feras, o homem reconheceria a sua natureza mais profunda, abafada pela civilização. Nesse sentido, é interessante notar que, na narrativa em questão, o lobo e a menina – o animal e o humano – partilham experiências que sugerem contiguidade entre essas duas naturezas, num jogo de sedução e sedição: uma perturbação se instaura na relação entre os dois seres.

A narrativa, em terceira pessoa, traz personagens que possuem identidades multifacetadas. O tom é acentuadamente marcado por voluptuosas paixões, por erotismo. Dessa forma, o mal, nesta narrativa, é de ordem moral – ou seja, resultado de comportamentos [humanos] que “violam inteiramente tanto as normas da sensatez quanto as da razão”, conforme Susan Neiman (2003, p.15). Assim, ao contrário do que inicialmente é insinuado, a aparência de leveza do texto se dissolve quando se analisa o espaço de inquietação e constrangimento em que as personagens se movimentam, revelando, assim, uma história penetrante e densa.

Convém assinalar que, como subentende Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*, todas as ações humanas devem ser situadas tanto no

plano jurídico – que implica que o homem é sempre considerado como um agente livre e, por conseguinte, responsável por seus atos – como no plano antropológico (psicológico), e nenhum dos dois deve ser omitido em proveito do outro (TODOROV, 2002, p.214).

Segundo a concepção iluminista de Kant, o homem tem uma propensão para o mal e, também, uma disposição original para o bem. Assim, o bem e o mal coexistem no contexto da liberdade sob a forma de um conflito sempre presente. Isso faz com que o homem, em Kant, tenha uma essência ambígua e trágica, embora jamais demoníaca (SOUKI, 1998, p.100).

Hannah Arendt, em suas reflexões sobre o mal, a partir dos acontecimentos nos campos de concentração nazistas, cria a expressão “banalidade do mal”. Para a autora, o mal desafia o pensamento porque o “pensamento tenta atingir a profundidade, tocar as raízes, e no momento em que se ocupa do mal, ele se frustra porque não encontra nada. Eis a sua banalidade”. Arendt argumenta que falar da banalidade do mal interdita toda a dimensão demoníaca, toda a maldade essencial, toda a maldade inata e, mais amplamente, todo móvel ancorado na depravação, na cobiça e em outras paixões obscuras; seria falar sobre algo factual, o fenômeno dos atos maus cometidos em proporções gigantescas – atos cuja raiz não se encontra em uma espécie de maldade, patologia ou convicção ideológica (SOUKI, 1998, p.100).

Nessa perspectiva, deve-se pensar que na narrativa *Little Red Riding Hood* apresentam-se humano e inumano: uma menina e um lobo. Como seria, portanto, pensar o mal nesta relação incomum?

REMATE

Remate é o verbo escolhido por nós não como sinônimo de conclusão – mas de resultado: resultado desse ricochetear com dois conceitos inquietos e de difícil compreensão que são o mal e o bem – e, ainda, em um texto

breve, em que comparecem protagonistas de naturezas tão diversas: quem é o sedutor? Quem pratica maldade? Qual dos dois seria vítima?

Igor Ximenes Graciano, em seu artigo “O mal narrado: *voyerismo* e cumplicidade na narrativa ‘O monstro’, de Sérgio Sant’Anna”, afirma que o mal, pelo menos em suas manifestações mais brutais, constitui o que é humano e, ao mesmo tempo, o que é humanamente inconcebível, pois, embora o mal seja um traço indelével dos homens, diante dele o que resta é quase sempre a incredulidade causada pelo que se caracteriza pela negação do humano (GRACIANO, 2006, p.97).

Não nos parece inautêntico concluir que não existe realmente nenhuma barreira entre o mal e a pessoa. Bem e mal fluiriam da mesma fonte, ou seja, da continuidade entre o *eu* e o outro, entre nós e os outros; a pessoa se regozija com a felicidade ou infelicidade dos outros pela mesma razão: é que eles estão verdadeiramente separados dela (da pessoa) (TODOROV, 2002, p.217). Para Sade, nem sempre se pode fazer o mal. Nesse caso, privados do prazer que o mal proporciona, tem-se “de ao menos tentar equivaler esta sensação com a pequena e picante maldade de jamais fazer o bem” (SADE, 2003, p.45).

Ainda que as ideias originadas na imaginação libertina do Marquês se apresentem radicais, para Georges Bataille, “sem a crueldade de Sade, não teríamos sido capazes de abordar de forma tão serena esse domínio outrora inacessível onde se dissimulam as mais penosas verdades”. Por isso, continua ele,

se o homem normal, hoje, penetra profundamente na consciência do que significa para ele a transgressão, é porque Sade lhe preparou os caminhos. Doravante, o homem normal sabe que a sua consciência deve se abrir ao que mais violentamente o revoltou: aquilo que mais violentamente nos revolta está em nós mesmos (BATAILLE, 1987, 194-195, *Apud* MORAES, 2006, p.123).

No entanto, a história sugere que, se o mal revela a essencial fragilidade humana, é possível resistir à contaminação pelo mal por meio de uma maior compreensão dos mecanismos sociais e psíquicos que mobilizam as respostas perversas à maldade egóica. Assim, talvez se possa dizer que em *Little Red Riding Hood*, de David Kaplan, as intenções e atos maus das personagens, ao mesmo tempo em que revelam a desalentadora matéria de que somos feitos, configuram-se, paradoxalmente, como uma relativa dissolução do que é humano – daí a possibilidade de se cotejar personagens (menina e lobo) de naturezas aparentemente tão diversas.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges (2006). L'Erotism. In: MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, p.194-5.

GRACIANO, Igor Ximenes (2006). “O mal narrado: voyerismo e cumplicidade na narrativa “O monstro”, de Sérgio Sant’Anna”. In: LITERATURA E RESISTÊNCIA: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, jun/dez (28), 97-111.

KAPLAN, David (1997). *Little Red Riding Hood* (Chapeuzinho Vermelho). Short film. 12min. Preto e branco. Prod. Rocco Caruso. Estados Unidos.

LAUTRÉAMONT, Conde de (2005). *Os cantos de Maldoror: poesia: cartas: obra completa*. Cláudio Viller (Trad.). 2.ed. São Paulo: Iluminuras.

J. D. Douglas (Org.) (1995). *Mal. O novo dicionário da bíblia*. João Bentes (Trad.). 2.ed. São Paulo: Vida Nova.

MORAES, Eliane Robert (2006). *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras.

_____ (2002). *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras.

NEIMAN, Susan (2003). *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Fernanda Abreu (Trad.). Rio de Janeiro, DIFEL.

SADE, Marquês de (2003). *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras.

SANTO AGOSTINHO (2001). *Confissões*. 17.ed. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina (Trad.). Petrópolis/RJ: Vozes.

SOUKI, Nádía (1998). *Hanna Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte/MG: Ed. UFMG.

TODOROV, Tzvetan (2002). *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. Joana Angélica D'Ávila (Trad.). São Paulo: Arx,.

SCANDOLARA, Adriano (2014). *A tarde de um fauno*. Escamandro: poesia, tradução, crítica. In <https://escamandro.wordpress.com/2014/04/29/a-tarde-de-um-fauno/>

Acesso em 21.Mar.2019.

WILLER, Cláudio (2005). "O astro negro". In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesia: cartas: obra completa*. Trad. Cláudio Viller. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, p.13-69.

A LEITURA DE BESTIÁRIO NAS ESCOLAS: *O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS*, DE JORGE LUIS BORGES

SARAH MIRANDA DA SILVA

GRACIANE CRISTINA MANGUEIRA CELESTINO

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo geral compreender a importância da literatura fantástica como uma das possíveis contribuições para a autonomia na formação leitora, ao analisar o comportamento humano a partir de estudos literários relacionados a estudos psicanalíticos das similaridades entre o homem e o monstro. Este estudo tem como base epistêmica a Literatura Comparada, utilizando como objeto de estudo as “mitologias do imaginário”, termo utilizado por nós para definir as narrativas ressignificadas por Jorge Luis Borges, com a imagética do dragão, em *O Livro dos Seres Imaginários*, em análise comparativa com o homem na gesta de *Beowulf*¹, relacionando-os com os estudos freudianos.

1 O poema anglo-saxão *Beowulf* data do século VIII d.C.. Ele narra “a aventura de Beowulf, o herói dos geats, tribo germânica do Norte que vivia onde hoje é a atual Suécia, na terra dos scyflings, atual Dinamarca. Considerado o primeiro poema épico produzido depois de Cristo, *Beowulf* possui matrizes greco-romanas, cristãs e da mitologia nórdica. A partir do estudo do inglês J. R. R. Tolkien (1892-1973), filólogo da Universidade de Oxford, estudioso e tradutor do poema, e dos escritos do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), literato da Universidade de Buenos Aires, é possível perceber uma proposta formativa, no sentido da Paideia platônica, de inspiração cristã, na escritura do poema. Com essa proposta, os escritos dos dois eruditos apresentam uma perspectiva que permite compreender *Beowulf*

Para tanto, são utilizadas a revisão bibliográfica e as análises de pesquisas acadêmicas com jovens do Ensino Médio, os quais, na maioria das vezes, são apresentados de maneira fugidia a esse tipo de leitura literária, destacando-se o fantástico. Essa inquietação impulsionou a elaboração do projeto de iniciação científica (que ensejou o presente texto, o qual foi viabilizado pelo Centro Universitário Planalto do Distrito Federal, UNIPLAN, com apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão).

Nesse sentido, foram realizadas, no início da pesquisa, a apresentação do tema e a leitura da obra *O Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luís Borges, trabalhando no contexto em que se inserem as pesquisas que dão conta dessas realidades sociais e leitoras, no que diz respeito a obras que os jovens leem e produções cinematográficas pelas quais se interessam, promovendo, assim, reflexões acerca da relação entre o monstruoso e o humano. Desse modo, as inquietações acerca das similaridades do monstruoso a partir da imagética do dragão em *Beowulf* (2011) e em *O Livro dos Seres Imaginários* (1981) – relacionando suas estruturas narrativas com os estudos freudianos – foi a mola propulsora deste trabalho. Nessa perspectiva, Borges apresenta o dragão como “o menos afortunado dos animais fantásticos”. Para tanto percebe-se sua simbologia menos refletida, pois segundo o autor há um chamado “preconceito moderno” em relação ao monstruoso que esse *Ser* comporta.

Essas leituras contemporâneas, a nosso ver, podem retratar, de maneira desvirtuada, a figura do dragão que não deixa de ser um monstro, contudo não se pode negar sua importância no direcionamento das “mitologias do imaginário” borgeanas. É de fundamental importância que ao leitor não se negue sua autonomia.

Diante dessas considerações, e para atingir seu objetivo geral, esta pesquisa busca refletir acerca das contradições e ambiguidades que

como uma exortação épica para a virtude da coragem como forma de enfrentar o Mal”. Cf. KLAUTAU, 2008, p.49.

representam o dragão, tanto no texto de Borges quanto em *Beowulf*. Ela também explicita o contexto da recepção dos leitores e espectadores em uma difusa modernização que, por vezes, têm a finalidade de facilitar a compreensão do alunado acerca das leituras empreendidas.

BEOWULF E O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS NA ESCOLA

A literatura na escola, com base na narrativa de *Beowulf*, seria uma possibilidade de analisar o comportamento do homem e da figura monstruosa, as discrepâncias entre tais, além de apresentar ao jovem uma possibilidade de reconhecer quais são os questionamentos acerca dessa narrativa. Pode-se indagar, nessa análise, em que o jovem se vê e se o que é estranho para ele se atém à figura do monstro ou à figura do homem, não o tornando encurralado ao escolher um ou outro, mas tornando possível a sua percepção das similaridades nessas “contrariedades”. Quais as expectativas do jovem leitor ao se deparar com o monstruoso em textos literários? E como são trabalhados esses textos na Educação Básica? Foram esses os problemas que se estabeleceram ao longo da construção do trabalho de iniciação científica que está em andamento.

Para tal, esta pesquisa justifica-se pela análise e compreensão do momento histórico, social, político e estrutural em que foi organizado *O Livro dos Seres Imaginários*, publicado em 1967, em colaboração com Marguerita Guerrero, o qual fora inicialmente lançado como o *Manual de Zoologia Fantástica*, em 1957. Tanto em Borges como em Guerrero se pode sentir, durante as páginas do livro, sua convocatória à descoberta dos seres que povoam a imaginação humana. O fluxo criativo de Borges entre os períodos de 1946 a 1947 foi marcado pela produção de onze textos, e em cada um deles se pode sentir a chamada à descoberta de outras culturas, como o excerto abaixo explicita:

O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo,

de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da Divindade. Em suma, quase do universo. Nos ativemos, contudo, ao que imediatamente sugere a locução “seres imaginários”; compilamos um manual dos estranhos entes que engendrou ao longo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens (BORGES; GUERRERO, 1981, p.XI).

A reflexão apropriada de Borges é um nítido convite às edições futuras. Esse livro foi publicado no Brasil em 1981, pela editora Globo, em uma segunda edição, por um esforço de tradução e edição. No ano de 2007, pela editora Companhia das Letras, saiu uma nova edição. As lendas contidas no livro são das mais variadas culturas, sendo exatamente 116 animais, catalogados de maneira a explicar sua origem. Alguns textos trazem a lenda do ser imaginário, e outros textos trazem a explicação de como ele é constituído fisicamente, segundo o mito, descrição bastante fidedigna. Então, para o presente trabalho, com o estudo detalhado do texto em análise comparada com *Beowulf*, foi escolhida a lenda do dragão, que compõe o livro.

PERSPECTIVAS EPISTÊMICAS DA LEITURA DE BESTIÁRIOS NA ESCOLA

Com o crescimento e a visualização de livros, HQs, filmes, jogos de RPG, videogames e séries de televisão que trazem temas relacionados com a narrativa mítica, observou-se que já era bastante peculiar o crescente gosto por essas formas literárias que têm atingido um número bem significativo de adolescentes e jovens, os quais encontram nessas leituras uma releitura da narrativa mítica clássica. Dessa maneira, foram concebidas algumas caracterizações para seu estudo, pois “toda literatura é essencialmente fantástica, que a ideia de literatura realista é falsa, já que o leitor sabe que aquilo que lhe estão contando é uma ficção” (BORGES, 2009, p.225).

A relevância científica do objeto deste estudo pode ser comprovada por pesquisa de doutorado em andamento na Universidade de Brasília, que tem por título *Mitologias do Imaginário em Borges: Literatura e Expressões de Poder na Leitura*, realizada por esta autora, na qual situa uma investigação de aproximadamente 24.000 títulos relacionados a Jorge Luís Borges. Desses títulos, foram encontradas várias análises de suas obras mais conhecidas – *O Aleph*, *Ficções*, *O Jardim das Veredas que se Bifurcam*, *O Livro de Areia*, *O Sul* –, além de comparações entre obras do autor e escritores como Bolaño, Cortázar, Vargas Lloza, Saramago, Umberto Eco e outros. No entanto, especificamente sobre *O Livro dos Seres Imaginários*, a pesquisadora que orienta o presente trabalho não encontrou resultado. Apenas uma citação ao *Manual de Zoologia Fantástica* que aparece em uma dissertação de mestrado em comparação com *O Jardim Zoológico*, de Wilson Bueno, pesquisa defendida em setembro de 2009 na Universidade Federal de Minas Gerais.

A relevância social deste estudo está na realização de uma análise das percepções dos jovens leitores acerca da lenda do dragão no livro, em comparação com *Beowulf*, além de estudar os processos de subjetividade leitora por meio dos estudos freudianos. Sua relevância científica se dá por ser uma pesquisa inédita em relação ao objeto e sua utilização, tendo a análise do monstruoso, das relações psíquicas e inconscientes do leitor jovem como constituintes da formação de sua identidade.

Esta pesquisa é fruto de análise acerca da opção que seria utilizada: após refletir, foi escolhida a corrente literária de vertente ético-política, tendo como modelo a estética da recepção, além de se utilizar a metodologia de revisão bibliográfica, levantamento de dados a partir de pesquisas acadêmicas e por meio de pesquisas oficiais de órgãos do governo acerca da leitura. O posicionamento aqui explicitado se apresenta por acreditar que a educação literária, a formação da identidade leitora, a autonomia e as orientações metodológicas devem embasar os estudos acerca do texto e do leitor.

A primeira etapa, registrada no presente trabalho, consiste na revisão da literatura publicada sobre o tema. Constatou-se que o número de pesquisas científicas relacionadas à educação literária e utilização da literatura fantástica para tal está abaixo do que se esperava. O conjunto de material para análise foi constituído de: revisão bibliográfica, pesquisa em Banco de Teses e Dissertações da Capes, análise das figuras do dragão nos dois textos, e análise comparada de textos durante o processo de escolha de títulos, que serão apresentados em tabelas.

A segunda etapa da pesquisa, sob a perspectiva da revisão bibliográfica e a técnica de análise qualitativa de dados, consiste na realização de distinções entre as figuras do monstruoso representadas pelo dragão. Empreendem-se ainda os seguintes passos: análise comparativa de duas produções cinematográficas, apreensão da imagética do dragão, aplicação de questionários, análise da recepção pelos leitores a partir de pesquisas acerca dos dois textos separados, e relação de produções cinematográficas adaptadas baseadas no texto de Beowulf com a leitura realizada a partir da imagética do dragão. Conclui-se com análises da recepção desses textos. O estudo está em andamento, e a pesquisa do PIBIC finalizará em junho de 2020.

A EXPERIÊNCIA LEITORA E AS MITOLOGIAS DO IMAGINÁRIO

A experiência leitora merece reflexão por inicialmente se basear na constituição do processo formativo do leitor. A importância de seus desejos e o que se pode chamar de afetivo nesse processo é objeto de variadas formulações. Entretanto, é importante analisar que os textos são uma maneira de se desejar uma experiência com o literário que preceda à decodificação de signos, estabelecida também como uma transmissão de um *habitus* cultural. Isso porque “o desejo de ler ou reler é um desejo de conhecimento que nasce de uma vontade de compartilhar com os

outros leitores, e a palavra desempenha um papel essencial” (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p.73).

Essa configuração da leitura considera as singularidades e o entendimento das tendências relacionadas à circulação de livros e leituras como sendo uma possibilidade de construção de diálogos que não se constituam em unilaterais. Isso não é uma possibilidade única e sim uma delas, de pensar a transgressão que se determina no ritual de leitura individual e solitária.

O real a ser discutido é como essas questões podem subverter o papel do leitor e se instaurar como apropriadas à compreensão de uma “cultura letrada”, e essa passa por noções variadas de práticas que compreendem as apropriações de leituras realizadas. Tais práticas envolvem também as relações entre leitura e escrita que se instauram nas limitações do texto ao circular na sociedade, como sendo produto de uma experiência humana, constituída por fatores diversos, em um contexto social, histórico, econômico e político que reorganiza a maneira de pensar a subjetivação na leitura.

A relação entre o dragão em Beowulf e o dragão em Borges pode ser assimilada a partir dos seguintes pontos: 1) O dragão surgiu depois de outros dois combates do herói Beowulf com o monstro Grendel e, em seguida, com sua mãe. Beowulf saiu vitorioso dos dois combates. Toda glória dada a ele é recorrente na estrutura lírica do poema. Destarte, Beowulf, no início de tudo, veio de outro território para destruir um monstro que ameaçava a terra do Rei Hrothgar, com a qual nem era familiarizado. Após as batalhas, ele se torna uma espécie de símbolo de benfeitoria, os extremos pesam nesse momento. O dragão é o guardião de um tesouro há 300 anos, e quem se aproxima para roubá-lo é morto por ele, denotando aí uma simbologia do mal encarnada na monstruosidade. Um dos trechos que exemplificam um futuro combate dragão-homem, remete a esse duplo espelhado. Beowulf afirma:

Espada, contra a serpe, empunharia eu não (gládio contra o dragão), se houvesse alguém mais apto a aniquilar o algoz, qual fiz com Grendel (faz tempo). Letíficas chamadas (hálito cálido) me chamam – mais peçonha. Portanto, pavês eu carrego, e cota. A caminho da fuga não hei de deixar o dragão guardião: nossa pugna há de ser contra a parede. Há de ditar o destino o fado – este, criado por Deus pras criaturas. Não jacto-me, tendo ânimo no imo, contra o inimigo voador. Pois aguardai, varões de arnês, e vede quem sai (com chagas, mas vivo) do monte, da pugna mortal. Posso eu atacar – mais ninguém – aquele algoz: não vos cabe este corajoso ato[...] (BEOWULF, 2011, p.157).

É possível identificar a previsão de um combate futuro ou de destinos nos quais o dragão é destruído; e ele, Beowulf, escapa vivo, machucado, mas vivo. Todavia, o que acontece ao final das batalhas é que o dragão, de fato, é derrotado e Beowulf não escapa com vida. Seria o fim da história do dragão e do Beowulf? Ou apenas uma questão de “adversários originais”? Ou a monstruosidade, caracterizada pelo dragão na narrativa, quer refletir acerca do *Das Unheimlich* – que, segundo Freud (2014), “seria tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, e no entanto veio à luz”, sendo nesse sentido uma perspectiva diferenciada da narrativa? Quais seriam, portanto, as conclusões a respeito desse ser tão popular e ao mesmo tempo tão misterioso? Freud, em seus *Escritos sobre Literatura*, atenta para o fato de que

encontramos pouco ou nada nas detalhadas apresentações da estética, que, de modo geral, preferem se ocupar do belo, do grandioso, do atraente – portanto, dos modos de sentir positivos –, de suas condições e dos objetos que o suscitam, em detrimento do contrastante, do repulsivo e doloroso. (FREUD, 2014, p.281)

Nesse sentido, as questões pontuais relacionadas às condições contraditórias da imagem dragão-homem, são suscitadas em Beowulf como contraste, ao mesmo tempo repulsivo e ignóbio, da condição

monstruosa do dragão, como aparecerá em Borges quando cita a narrativa do imaginário relacionada ao ser mítico.

O dragão possui simbologias variadas; por sua profusão cultural, ele pode deter características diferenciadas em civilizações próximas, as quais exemplificam a questão das culturas ocidentais e orientais. Enquanto para uns a influência da religião o tornou um símbolo do maligno, para outros, seu significado se dá de forma ambivalente, podendo ser o dragão benigno ou maligno. Em relação à representação simbólica do dragão, Chevalier esclarece:

Na verdade, o guardião de tesouros ocultos, e, como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles. No Ocidente, o dragão guarda o Tosão de Ouro e o Jardim das Hespérides; na China, num conto da dinastia T'ang, guarda a Pérola. A lenda de Siegfried confirma que o tesouro guardado pelo dragão é a mortalidade. (CHEVALIER, 1988, p.349)

Seria esse ser apenas uma divindade monstruosa desafortunada, ou apenas uma besta que agiria pelos seus instintos de guardião? Borges atenta para uma particularidade humana no comportamento do dragão de Beowulf como guardião do tesouro, afirmando que

na gesta de Beowulf, composta na Inglaterra por volta do século VIII, há um dragão que durante trezentos anos é guardião de um tesouro. Um escravo fugitivo se esconde em sua caverna e leva consigo um jarro. O dragão desperta e percebe o roubo e decide matar o ladrão. De quando em quando desce à caverna e a revista bem. (Admirável ter ocorrido ao poeta atribuir ao monstro essa insegurança tão humana.) O dragão começa a devastar o reino; Beowulf trava combate com ele e o mata. (BORGES, 1981, p.60)

A narrativa de Beowulf pode ser analisada como um vasto mundo de possibilidades acerca da imagética do dragão, relacionando-as com o

comportamento humano. Isso não só é possível a partir dessa narrativa, mas, a partir da literatura fantástica de um modo geral. Mais à frente, Borges diz que “o tempo desgastou extraordinariamente o prestígio dos dragões”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Livro dos Seres Imaginários*, Borges aponta uma certa relação entre o dragão visto pela cultura ocidental e o da cultura nórdica, fazendo uma comparação desse ser pelos diferentes povos e analisando o seu significado em ambas as culturas. Assim,

no Ocidente o dragão sempre foi concebido como malvado. Uma das façanhas clássicas dos heróis (Hércules, Sigurd, São Miguel, São Jorge) era vencê-lo e matá-lo. Nas lendas germânicas, o dragão guarda objetos preciosos. [...] As pessoas acreditaram na realidade do dragão. Em meados do século XVI, isso é registrado na *Historia Animalium* de Conrad Gesner, obra de caráter científico. O tempo desgastou extraordinariamente o prestígio dos dragões. Acreditamos no leão como realidade e como símbolo; acreditamos no minotauro como símbolo, ainda que não como realidade; o dragão talvez seja o mais conhecido mas também o menos afortunado dos animais fantásticos. Parece-nos pueril e costuma contaminar de puerilidade as histórias em que figura. Convém não esquecer, todavia, que se trata de um preconceito moderno, possivelmente provocado pelo excesso de dragões que há nos contos de fadas. (BORGES, 1981, p. 60-61)

São observadas semelhanças no fato de que o herói e o dragão eram vistos como inimigos originais: enquanto um era bom, o outro, simplesmente por sua existência, era de um domínio do demoníaco. Há uma ambivalência no sentido de que são complementarmente opostos, e só poderiam ser derrotados um pelo outro. Isso aparece com certa frequência nos combates em Beowulf:

Logo, o herói, lorde de nobres, então havia de ver findar-se-lhe a vida (senhora era, de superioridade) – seus dias transitórios; tempo na terra. E também o protetor do tesouro haveria de perecer – serpente antiga. Desprezo o dragão, voador das distâncias, havia pra com o príncipe de anéis que vinha atacar-lhe com seus varões – tropa tão grande. Então, o herói temia não o prélio, nem o poder de pugna, nem denodo e força do dragão, dado que vinha de prévias vitórias árduas (campanhas; furor de combate) – quando expurgou (herói de êxito) de Hrothgar o salão (abençoado co’o sucesso), aniquilando, então, a abominável raça de Grendel na guerra. (BEOWULF, 2011, p.145-147)

Desde os primórdios, o dragão possui variadas simbologias em diferentes culturas. Na cultura oriental, ele denota poder, força, nobreza e sabedoria, sendo o pai dos primeiros imperadores chineses. Entretanto, nas culturas ocidental e nórdica, era continuamente visto como um ser maligno, um ser que deveria ser derrotado. Diante dessas peculiaridades, é preciso que se analisem as discrepâncias e que se aceite a importância do vínculo dos leitores alvos (jovens e crianças), por meio da Literatura Fantástica, com esse ser tão cheio de significados e o que ele representa no processo de identificação e autodescobrimento desses leitores. Nessa direção, Michèle Petit considera que

de fato, em contextos de crise, individual ou coletiva, quem analisou os fatores que trabalham para a reconstrução do indivíduo sublinhou a importância de dois elementos: a qualidade do contato com os outros e a possibilidade tanto de tecer uma narração a partir de experiências descosturadas, dando-lhes sentido, coerência, quanto de exprimir suas emoções diferentemente e compartilhá-las. (PETIT, 2009, p.127)

A partir do que é estranho e desconhecido, geram-se o medo e o horror. Segundo Freud, seria *“unheimlich”* um lugar estranho, que para

nós figura como demoníaco e abominável. Mas a partir do momento em que conhecemos algo, isso logo deixa de ser estranho e passa a ser familiar, “heimelich”, não estranho, segundo Freud. No caso do ser dragão, isso se aplica a partir do momento em que não o conhecemos e não procuramos saber sobre ele. Conforme observa Freud,

por outro lado, uma observação de Schelling faz atentar para o fato de que o conteúdo do conceito de Unheimlich enuncia algo completamente novo, para o qual certamente não estávamos preparados: Unheimlich seria tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, e no entanto veio à luz. (FREUD, 2014, p.41)

A Fundação Internacional Jorge Luis Borges elaborou um projeto que visa apresentar esse autor a crianças e jovens, além de mostrar-lhes o *Livro dos Seres Imaginários* como uma leitura “caleidoscópica”. No site da iniciativa na internet, há uma recomendação de que se leia com as formas mutáveis. María Kodama recomenda que não se tome a leitura consecutiva. Borges diz que ignoramos o dragão; ele aparece em lugares e tempos diferentes para pontuar momentos da história. A própria iniciativa também convida os estudantes argentinos a enviarem, pela plataforma, escritos, lendas e ilustrações de seres criados por eles, para que esses seres possam ser difundidos e premiados.

A Fundação objetiva que eles possam conhecer a criação literária de Borges a partir do lúdico (ilustração e narração dos seres), além de oferecer recurso para as bibliotecas das escolas argentinas visando integrar a comunidade escolar na plataforma virtual, para que pais, alunos e professores possam desfrutar dessa leitura a partir de outras leituras célebres. A plataforma está abastecida com vídeos com ilustração dos seres, enquanto María Kodama narra suas características, veiculando a narrativa de modo lúdico. Há também, na plataforma, atividades propostas, e-book, áudios e leituras.

REFERÊNCIAS

- Anônimo (2011). *BEOWULF* de Erick Ramalho (Trad.). 2.ed. Belo Horizonte: Tessitura.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita (1981). *O Livro dos Seres Imaginários*. Carmen Vera Cirne Lima (Trad.). Jussara Gruber (Ilustr.). São Paulo: Globo.
- CHEVALIER, Jean (2007). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- FREUD, Sigmund (1977). “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro, Imago, v.27, p.275-318.
- KLAUTAU, Diego (2008). “Os dois olhos do dragão: uma análise de Beowulf a partir de Tolkien e Borges”. *Revista de Teologia e Cultura*, VII(33), 49-68.
- PETIT, Michèle (2013). *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Celina Olga de Souza (Trad.). – São Paulo: Editora 34.
- ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de (Orgs.) (2013). *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. Amaury C. Moraes et al. (Trad.). São Paulo: Alameda.

A SOMBRA MATERNA: A MADRASTA MÁ NOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM

SIMONE CAMPOS PAULINO

INTRODUÇÃO

Entre fadas, princesas, reis e rainhas, uma personagem recorrente nos contos de fadas é a madrasta. Essa personagem feminina que, em geral, se apresenta como antagonista, está em narrativas tradicionais que contamos até hoje, como “Branca de Neve” e “Cinderela”.

Em grande parte dos contos de fadas, a ausência materna abre espaço para a figura da madrasta má. A mãe, se já não está morta ou desaparecida da história, morre no curso da narrativa, deixando o protagonista órfão e à mercê de infortúnios que, geralmente, são provocados pela mulher que, casando-se com o pai, toma o lugar da mãe.

Marina Warner em *De Fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores* (1999), sobre a ausência materna nos contos de fadas, ressalta que

O desaparecimento das mães originais nesses contos de fadas é uma reação à brutalidade do material: em seu idealismo romântico, os Grimm literalmente não toleravam que uma presença materna fosse equívoca ou perigosa, e preferiram bani-la completamente. Para eles, a mãe má precisava desaparecer para que o ideal

sobrevivesse e permitisse que a Mãe florescesse como símbolo do eterno feminino, da terra natal, e a família em si como o mais elevado desiderato social. (p.244)

Considerando que os contos de fadas são narrativas de origem oral e popular, era comum que essas histórias contivessem uma carga de violência e paganismo. Esses elementos pré-cristãos foram sublimados na escrita dos irmãos Grimm e, como destacado na citação acima, a imagem materna como sagrada foi preservada. Toda mãe má tornou-se uma madrasta.

O casal Diana e Mário Corso (2006) observa que o tema das madrastas más e invejosas se refere, indiretamente, à rivalidade entre mães e filhas que o mito do amor materno obriga a recalcar. Podemos, portanto, compreender a madrasta má como a sombra materna.

Marie Louise Von Franz, em *A sombra e o mal nos Contos de fadas* (2002), ressalta que a sombra é tudo que faz parte da pessoa, mas que ela desconhece. Isto é, a sombra é tudo o que não revelamos ou que rejeitamos em nós mesmos. Sendo assim, quando dizemos que, nos contos de fadas, a madrasta má é a sombra materna, estamos falando de sentimentos maternos que são repudiados pelo consciente e se manifestam na figura da madrasta má que é capaz de maltratar ou abandonar uma criança.

Em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), Elisabeth Badinter considera o amor materno como algo construído socialmente. Em outras palavras, o cuidado e zelo materno não são uma característica feminina inata, mas foi algo construído ao longo da história social humana. Badinter observa a questão do adjetivo “desnaturada” para se referir à mãe que não age conforme seus “instintos” de proteger a cria. A autora afirma que

a palavra “desnaturado” tem vários sentidos. Se definirmos a natureza em termos da “norma”, a mulher desnaturada será uma anormal, isto é, uma doente

ou um monstro. E se identificarmos a natureza com a virtude, a mulher desnaturada será corrompida e viciosa, isto é, uma amoral, ou uma mãe ruim". (p.190; Grifo nosso)

Considerando a afirmação de Badinter, uma mãe ruim é um monstro e nos contos de fadas da tradição essa face terrível da mãe se revela na imagem das madrastas.

MÃE, FADA E MADRASTA: AS REPRESENTAÇÕES MATERNAS NOS CONTOS DE FADAS

O amor materno, comumente tido como instinto feminino, é definido por Elisabeth Badinter (1985) como algo construído e não inato. A autora indica ainda que a valorização da maternidade se deu no século XVIII, quando a criança passou a ser vista como um *Poutpart* (boneco), um brinquedo divertido e a mulher, como aquela que "deve" cuidar desse ser indefeso. Dessa forma, a mulher passou a ser interpretada sob a imagem de Maria (mãe, bondosa, virtuosa), abandonada a imagem de Eva (pecadora).

Badinter (1985) afirma que "foi Rousseau, com a publicação de *Émile*, em 1762, que cristalizou as novas ideias e deu um verdadeiro impulso inicial à família moderna, ou seja, a família fundada no amor materno" (p.54). A obra de Rousseau, segundo Badinter, mostra a personagem Sophie como uma mulher passiva, fraca e pronta para viver pelos filhos, segundo o que dita a "natureza feminina". A autora ressalta que a mulher criada por Rousseau é a reprodução da imagem da mulher pelos olhos da burguesia da época.

A primeira publicação de *Kinder- und Hausmärchen* foi em 1812, logo, a ideia de amor materno como natural do feminino já havia se firmado como algo incontestável. Os irmãos Grimm, num árduo trabalho folclorista, coletaram contos da tradição oral para resgatar o verdadeiro espírito da nação alemã. Esses contos, em suas primeiras versões, eram

carregados de violência e a imagem materna nem sempre corroborava com a idealizada pela sociedade da época.

Muitos contos dos irmãos Grimm, como “Branca de Neve” e “João e Maria”, por exemplo, foram reescritos, em edições posteriores a de 1812, a fim de se preservar a sacralidade materna. As mães más e cruéis foram substituídas pelas madrastas.

Carl Gustav Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2007), observa que o arquétipo materno, como qualquer outro, possui uma variedade incalculável de aspectos. Entre as formas mais características do arquétipo materno, ele cita a mãe, a avó, a sogra e destaca que são três os aspectos essenciais da mãe: bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, emocionalidade orgástica e obscuridade subterrânea.

Podemos observar que o arquétipo materno, em suas diversas manifestações, revela-se nos contos de fadas nas seguintes personagens: a mãe (geralmente ausente), a madrasta e, algumas vezes, a avó e a fada. Podemos inferir que cada uma das manifestações do arquétipo materno nos contos de fadas se alinha a um dos aspectos essenciais da mãe definidos por Jung.

Personagem dos contos de fadas	Aspectos essenciais da mãe segundo Jung
Mãe	Emocionalidade orgástica
Fada ou avó	Bondade nutritiva e dispensadora de cuidados
Madrasta ou bruxa	Obscuridade subterrânea

Tabela 1: Aspectos essenciais da mãe (segundo Jung) e personagens dos contos de fadas.

A mãe, nos contos de fadas em geral, é idealizada. Ela é a boa mulher que morreu e por isso representa o aspecto da emocionalidade orgástica

Segundo Neumann (2003), “A Grande Mãe não é somente a provedora de vida, mas também aquela que dá a morte” (p. 67), isto é, existe um caráter benevolente e um maligno no feminino. Vemos, portanto, que existe no esquema dois polos, um positivo e outro negativo e para o arquétipo da mãe são destacadas as extremidades M+ e M-.

No polo positivo M+, temos a “Mãe bondosa”, da qual se aproximam figuras como “Maria”, “Deméter” e “Ísis”, todas personagens mitológicas que desempenham a maternidade de forma benigna. Além disso, aparecem como caráter elementar desse eixo “gerar” e “libertar”.

No extremo oposto, onde está especificado o polo negativo M-, está a “Mãe terrível”, da qual se aproximam as imagens de “Kali”, “Górgona”, “Hécate”, figuras mitológicas sombrias. Aparecem, nesse eixo, as características de “reter”, “fixar”, “aprisionar”. Vemos, por exemplo, nas madrastas tais aspectos da mãe terrível (M-) pois, ao desempenhar o papel de antagonista, elas costumam reter o desenvolvimento dos protagonistas.

As bruxas e as madrastas más que se apresentam, em geral, como antagonistas nos contos de fadas, revelam o aspecto da obscuridade subterrânea da maternidade, isto é, aquilo que não é revelado. Consequentemente, essas duas são imagens arquetípicas da sombra materna nos contos de fadas.

Jung (2007) ainda descreve os atributos da mãe amorosa e da mãe terrível:

Seus atributos são o “maternal” [mãe amorosa]: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; [mãe terrível] o secreto, o oculto,

o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. (p.92)

Podemos, portanto, observar que, ao partir a imagem da mãe, afim de preservar a sacralidade materna, os irmãos Grimm dividiram essa personagem em mãe amorosa e mãe terrível. A mãe (ausente) é cuidado e bondade e a madrasta (má e presente) é obscura, apavorante e fatal.

A SOMBRIA FACE MATERNA EM ALGUNS CONTOS DE FADAS DOS IRMÃOS GRIMM

Como revelamos anteriormente, os contos de fadas escritos pelos irmãos Grimm sofreram diversas alterações, buscando se adequar aos gostos da sociedade da época. As personagens femininas, por exemplo, que desempenhavam o papel de mãe e que, através do assassinato ou abandono se mostrassem mães cruéis eram transformadas em madrastas. Criou-se, portanto, nos contos desses escritores alemães, a sombra da mãe. A face cruel da maternidade foi ocultada, repelindo da mãe todo e qualquer ímpeto de maldade contra a própria prole.

Os contos de fadas são frutos da tradição oral. Essas narrativas eram o entretenimento dos povos pré-iluminados. Não eram histórias para crianças, eram narrativas com cenas de crueldade, violência e pornografia que os camponeses compartilhavam junto à lareira após um fastigioso dia de trabalho. Coube aos escritores dos contos de fadas, como os irmãos Grimm, purificar essas narrativas e destiná-las ao público infantil.

Angela Carter (2007), na Introdução de *103 Contos de fadas*, afirma que:

As supressões [nos contos de fadas] de referências a funções sexuais e escatológicas, a amenização de situações sexuais e a relutância em incluir material “grosseiro” – isto é, piadas sujas – contribuíram para descaracterizar um conto de fadas e, por tabela, para descaracterizar sua visão de vida cotidiana.

O cotidiano desses camponeses que, oralmente, transmitiam os contos de fadas, era marcado pelo trabalho exaustivo e condições de vida precária. Muitas vezes o “final feliz” das histórias era conseguir algo para comer.

É inegável, portanto, que os contos de fadas sofreram transformações e adequações. Sendo assim, a figura da madrasta aparece, algumas vezes, como um desdobramento da imagem da mãe que ocorreu na passagem do conto da oralidade para a escrita.

Cabe-nos também ressaltar que existe uma explicação histórica para a presença constante das madrastas nos contos de fadas da tradição. Darnton (1986) aponta que o alto índice de mortalidade materna durante o parto, na época em que os contos de fadas começaram a ser difundidos, é um dos motivos para a presença constante dessa personagem nas narrativas da tradição.

Sobre a figura da madrasta, Carter (2007) observa que:

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 conviver sucessivamente com uma, duas, três ou até mais madrastas antes de ela própria ingressar na perigosa carreira da maternidade, a “crueledade” e a indiferença que se atribuem a elas quase universalmente podem também refletir nossas próprias ambivalências em relação a nossa mãe verdadeira. (p.23; Grifo nosso)

A crueldade da madrasta, portanto, é uma crueldade materna. Sobre essa dualidade da imagem da mãe, Bruno Bettelheim (2018), em *A psicanálise dos contos de fadas*, prega que a divisão da imagem de uma pessoa em duas, para evitar a contaminação de uma boa imagem, não ocorre apenas nos contos de fadas, trata-se de um recurso comum, principalmente na infância. Em filmes como o australiano *Babadook* (2014), da diretora Jennifer Kent, o monstro muitas vezes se confunde com a mãe exausta que deseja se livrar do fardo da maternidade.

Bettelheim (2018) observa ainda que:

A divisão típica do conto de fadas entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas uma forma de preservar a mãe interna totalmente boa, quando na verdade a mãe real não é inteiramente boa, mas permite à criança ter raiva da “madrasta” malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira, que é encarada como uma pessoa diferente. Assim, o conto de fadas sugere a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam neste estágio onde a habilidade de integrar emoções contraditórias apenas está começando. A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela - uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe. (p.100)

A negação da maldade materna, portanto, é um recurso comum nos contos de fadas. Nega-se tudo de ruim que possa haver na imagem da mãe e se transfere tudo o que é perverso para a madrasta.

No conto “Branca de Neve”, por exemplo, as primeiras versões dos irmãos Grimm não tinham a madrasta como personagem antagonista. Era a própria mãe que sofria de um ciúme assassino da filha. Nas versões seguintes, a partir de 1819, a mãe morre logo após o nascimento da filha, para abrir caminho para a madrasta, isto é, a sombra da boa e falecida mãe. O desejo de assassinar a própria filha era algo anormal e visto com repulsa.

Esse conto dos irmãos Grimm, geralmente, é visto como um conflito edipiano em que mãe e filha brigam pela atenção do pai, que aparece encarnado na voz do espelho.

Num conto armênio chamado “Nourie Hadig”, temos uma versão de “Branca de Neve” em que a mãe, por ciúmes, deseja a morte da própria

filha. Essa mãe não questiona ao espelho, mas suas indagações se dirigem à lua: “Lua nova, quem é mais bonita, eu ou você?” (CARTER, 2007, p. 220). Quando a lua responde que “Não sou eu a mais bonita tampouco você. A filha única do casal, Nourie Hadig, é a mais bonita de todas” (CARTER, 2007, p.220), a mãe passa a desejar a morte da filha e pede ao marido e pai que o faça. O homem, antes de aceitar, indaga: “Como você pode falar assim? [...] Você não é uma madrasta. Como pode dizer uma coisa dessas sobre a sua própria carne e sangue? Como posso abandonar minha própria filha?” (CARTER, 2007, p.221; Grifo nosso).

Em sua indagação, o marido, no conto “Nourie Hadig”, argumenta que tamanha crueldade é uma atitude de madrasta, não de uma mãe. Isso nos remete diretamente à imagem da mãe e da madrasta que temos no conto “Branca de Neve”. A mãe é toda bondade e uma idealização, pois está morta. A madrasta é maligna e invejosa e disputa com a “própria filha” pela atenção e o título de mais bela.

Outra mãe perversa que foi transformada em madrasta cruel pelos irmãos Grimm, foi a personagem do conto “João e Maria”. O conto publicado 1812 trata de um dos medos primordiais da criança: o abandono.

Apesar de, atualmente, a versão mais conhecida ter a madrasta como a idealizadora do abandono das duas crianças, em versões ainda mais antigas do conto, foram os pais, em comum acordo, que abandonaram as crianças na floresta. Uma das versões mais disseminada de “João e Maria” é a descrita na ópera de Engelbert Humperdinck, de 1893, em que os pais perdem as crianças na floresta.

Maria Tatar (2013) observa que

Nas primeiras versões do conto, o lenhador e sua esposa eram os pais biológicos das crianças. Já na quarta edição de *Kinder-und Hausmärchen* [...], em 1840, os Grimm haviam transformado a “esposa” numa “madrasta” e feito dela a verdadeira vilã da história. (p.352)

Esse conto dos irmãos Grimm, que tem sua versão primitiva em “O pequeno polegar” de Charles Perrault, é uma história de abandono devido a escassez de comida. As crianças da velha Europa, principalmente as camponesas, conviviam com a escassez de alimento e era comum que muitas fossem abandonadas pois, além de não serem capazes de trabalhar, ainda consumiam as poucas provisões. Segundo o casal Corso (2006), a criança como alguém que deve ser protegido pelos adultos é uma conquista da modernidade, no antigo regime europeu, às crianças eram destinados os restos da refeição dos adultos.

Segundo Robert Darnton (1986) a subnutrição e o abandono dos pais estão presentes em muitos contos da tradição oral. O autor ainda afirma que “o desejo habitualmente, é por comida, nos contos dos camponeses, e jamais é ridículo” (DARNTON, 1986, p.52). O questionamento da mãe/madrasta das crianças no início do conto “João e Maria” corrobora com a afirmação de Darnton: “Que vai ser de nós? Como vamos alimentar nossas pobres crianças quando não temos nada para nós?” (GRIMM, 2005, p.211). A madrasta convence o marido a abandonar as crianças na floresta e assim garantir a sobrevivência do casal.

Sobre a versão dos irmãos Grimm, Warner (1999) afirma que

os irmãos [...] abrandaram a crueldade – especialmente em dramas familiares. Não podiam fazê-la desaparecer por completo, mas, em “Joãozinho e Maria”, acrescentaram a relutância desprezível do pai a uma versão anterior em que tanto o pai como a mãe se haviam proposto a abandonar os filhos, e transformaram a mãe numa madrasta perversa. (p.243)

Apesar de concordar com a esposa, a relutância do pai em abandonar os filhos é o que garante a ele, no desfecho do conto, o reencontro feliz e sem máculas entre o pai e os filhos. A madrasta, por coincidência, desaparece após a morte da bruxa, assim podemos considerar que as duas

personagens podem ser compreendidas como uma só. Toda perversidade torna-se, portanto, algo inerente à madrasta.

Sobre o abandono da criança, Badinter (1985) expõe que

no século XVII e sobretudo no século XVIII, a educação da criança das classes burguesas ou aristocráticas segue aproximadamente o mesmo ritual, pontuado por três fases diferentes: a colocação na casa de uma ama, o retorno ao lar e depois a partida para o convento ou o internato. A criança viverá no máximo, em média, cinco ou seis anos sob o teto paterno, o que não significa absolutamente que viverá com os pais. Podemos dizer, desde já, que o filho do comerciante ou do artesão, como o do magistrado ou do aristocrata da corte, conhecerá uma solidão prolongada, por vezes a falta de cuidados e com frequência um verdadeiro abandono moral e afetivo. (p.119)

Por conseguinte, o abandono infantil, na época do auge dos contos de fadas era uma realidade em todas as camadas sociais. Umas eram abandonadas nas ruas, florestas e outras, em internatos.

Numa vertente psicanalítica, o casal Corso (2006) interpreta que “João e Maria” traduz as angústias da criança de ser expulsa do lar ou o temor dos pais serem capazes ou não de trazer alimento. Maria Rita Kehl (2006) observa ainda que “a sobrevivência de diversas histórias de abandono das crianças por mães/madrastas egoístas, na linha de João e Maria e Pequeno Polegar, indica que as crianças querem saber dos limites e da ambivalência do amor materno” (p.17). Portanto, as histórias de abandono possuem estreita relação com a imagem da mãe representada nessas narrativas.

É interessante também ressaltarmos que, em “João e Maria”, a bruxa, a princípio, apresenta a face nutritiva materna, pois ela sacia a fome das crianças. Entretanto, essa face não passa de uma simulação, uma vez que

a velhinha, depois, revela ser, na verdade, o aspecto sombrio materno, desejando livrar-se das crianças.

Numa versão de “João e Maria” publicada no século XXI, o escritor inglês Neil Gaiman desconstrói a imagem bondosa da mãe. “Diferente dos irmãos Grimm, Gaiman não protege a sacralidade maternal e deixa claro que a mulher que abandona as crianças na floresta e a mãe são a mesma pessoa” (PAULINO; KAUSS, 2015, p.237).

Existem, entretanto, nos contos de fadas dos irmãos Grimm, personagens que são unicamente madrastas, sem ser, necessariamente um desdobramento de uma mãe perversa de uma narrativa oral anterior.

Robert Darnton (1986), sobre a abundante presença das madrastas nos contos de fadas, afirma que no século XVIII

As madrastas proliferavam por toda parte - muito mais que os padrastos, porque o índice de novos casamentos entre as viúvas era de um em dez. Os filhos postiços podem não ter sido tratados como Cinderela, mas as relações entre os irmãos, provavelmente, eram difíceis. Um novo filho, muitas vezes, significava a diferença entre pobreza e indigência. Mesmo quando não sobrecarregava a despesa da família, podia trazer a penúria para a próxima geração, aumentando o número de pretendentes, quando a terra dos pais fosse dividida entre seus herdeiros. (p.44- 45)

A madrasta má mais conhecida popularmente é aquela que se apresenta como vilã no conto “Cinderela”. Não apenas a madrasta é a antagonista da pobre e órfã, mas também as irmãs postiças.

Em “Cinderela” a madrasta se apresenta como uma possível substituta da mãe – como, de praxe, morta – entretanto faz com que a jovem passe por diversas provações. Apesar de termos na madrasta o arquétipo da mãe, manifesto de forma obscura, esse mesmo arquétipo se mostra na figura da fada-madrinha, porém, de forma zelosa e protetora.

Numa versão camponesa do conto, “*La Petite Annette*”, a jovem trabalha até quase a inanição, enquanto as irmãs preguiçosas deixam todo trabalho para Annette. Quando está prestes a morrer de fome, a jovem é salva pela Virgem Maria, que se manifesta numa espécie de fada madrinha e, portanto, se apresenta como um arquétipo materno. Na versão chinesa, a mais antiga conhecida do conto, o auxiliador mágico é um peixe que também manifesta o aspecto zeloso da mãe.

Apesar das diversas versões, “Cinderela” tem um eixo temático comum no qual há sempre uma órfã que é explorada por uma presença materna negativa e, geralmente, resgatada por uma presença materna positiva. Warner (1999) observa que

O animal auxiliador, que incorpora a mãe morta ao suprir as necessidades da criança órfã, constitui um ponto modal da estrutura na história de Cinderela, mas a criatura se modificou nas versões europeias posteriores, até tomar a forma de fada-madrinha que conhecemos hoje em dia. (p.236)

A fada-madrinha é o arquétipo materno que, atualmente, vemos nas versões mais conhecidas de “Cinderela”. “Madrinha”, “Mãe” e “Madrasta” partem da mesma palavra latina: *mater*. Portanto, a fada-madrinha e a mãe de Cinderela podem ser compreendidas como desdobramentos do arquétipo materno, assim como a madrasta. O casal Corso (2006) afirma que toda mãe tenderá a ser mãe, madrasta e madrinha ao mesmo tempo.

Na versão dos irmãos Grimm, “A gata borralheira”, de 1812, a árvore que cresce no túmulo da mãe é que tem o poder de realizar desejos. É na avelãzeira que se manifesta o espírito da mãe morta que zela pela filha, suprimindo suas necessidades.

Diferentemente da versão de Charles Perrault, na história dos irmãos Grimm, a madrasta e as irmãs postiças não são perdoadas. As irmãs são convidadas para o casamento apenas para terem os olhos bicados pelas aves.

O casal Corso (2006) afirma que em “Cinderela” não se pode atribuir a preferência materna aos laços sanguíneos, uma vez que madrasta é um qualificativo transitório da mãe.

Um dos aspectos mais sombrios (e monstruosos) da madrasta está expresso no conto “O pé de zimbro”. Também conhecido como “Sob o junípero”, a narrativa alemã foi transcrita pelos irmãos Grimm através do conto coletado pelo também alemão Philipp Otto Runge. A narrativa mistura elementos de “Branca de Neve” e “Cinderela”, numa versão que não expurga por completo as cenas de violência e crueldade contra a criança.

A narrativa inicia com uma mãe boa que deseja ter um filho. Como a mãe de Branca de Neve, a mulher, espetando o dedo, vê o sangue cair na neve e diz desejar um filho vermelho como sangue e branco como a neve. Isso pode levantar a hipótese de que os dois contos são oriundos de uma narrativa ancestral comum.

Como é esperado, a boa mãe morre no início da narrativa e o pai casa-se novamente. A mãe morta é enterrada sob o junípero – em outras versões, sob o pé de zimbro – lembrando a versão de “Cinderela” dos irmãos Grimm, em que a falecida mãe é enterrada embaixo de uma aveleira.

A rivalidade entre mãe e enteado se manifesta na briga pela divisão de bens e suplementos. Na versão presente no livro 103 contos de fadas, o narrador afirma:

Sempre que a mulher olhava para filha, sentia um grande amor por ela, mas, quando via o menino, sentia uma dor no coração. Ela não podia esquecer que ele sempre seria uma pedra no caminho, impedindo a filha de ficar com toda herança, que era o que pretendia. (CARTER, 2007, p.211)

Segundo já salientamos, a alta taxa de mortalidade materna na época da voga dos contos de fadas é o que faz com que a presença das madrastas seja abundante. Além disso, como já destacado também, novas

esposas viam os filhos de casamentos anteriores como um estorvo, pois consumiam a comida escassa, além de um entrave no momento da divisão da herança. No conto dos Grimm, a madrasta não deseja dividir entre o enteado e a filha a herança que pode ser deixada após a morte do marido.

Nesse conto, muitas vezes excluído das coletâneas infantis, o menino é constantemente privado de comida. Um dia, a madrasta deixa que ele pegue uma maçã dentro de um baú que tem uma pesada tampa. “Quando o menino se debruçou sobre o baú, inspirada pelo diabo, ela crash! – fechou a tampa com tanta força que a cabeça dele foi decepada e caiu entre as maçãs” (CARTER, 2007, p. 212). Para esconder o crime, a madrasta deixa o garoto na varanda, com a cabeça amarrada por um lenço.

Quando a irmã chama o menino, pedindo uma maçã, ele não atende. A mãe diz à garota para pedir outra vez e que, caso ele se recusasse a responder, ela deveria dar-lhe uma bofetada. Como ele continua sem responder, a filha segue as instruções da mãe e a cabeça acaba se soltando do corpo.

A mulher, para esconder o corpo e, supostamente, ajudar a filha que acreditava ter matado o próprio irmão, corta o enteado em pedacinhos que são servidos em forma de ensopado para a família. O pai, que não sabe se tratar do corpo do filho, saboreia o prato. Não é por acaso que esse conto também é conhecido como “Minha mãe me matou e meu pai me devorou”.

A irmã recolhe os ossos do menino e os enterra sob o junípero. A árvore, que é um arquétipo materno próximo a Grande Mãe – ou a uma fada madrinha – transforma o menino em pássaro. É em forma de pássaro que ele atira uma pedra e esmaga a cabeça da madrasta, matando o arquétipo materno que se manifesta como a mãe terrível. Antes de matá-la, o pássaro canta a seguinte canção: “Minha mãe me matou, meu pai me comeu,/ minha irmã, Marlene, meus ossos recolheu,/ Em

seda os envolveu, e sob o zimbro os depositou./ Bela ave canora agora sou” (RUNGE in TATAR, 2013, p.179). A música encanta a todos, porém a madrasta sente dores terríveis ao ouvi-la. Podemos interpretar essa dor como um sentimento de culpa.

Somente depois de exterminar o arquétipo materno manifestado de forma sombria, é que o menino pode voltar à forma humana. Foi preciso matar a mãe terrível para a criança sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fadas são narrativas insólitas com uma densa carga de simbolismo que pode conter a representação de alguns arquétipos, como o materno. A imagem arquetípica da mãe, como observamos ao longo desse artigo, possui diversos desdobramentos, podendo ser expresso de forma negativa ou positiva.

A madrasta dos contos de fadas, principalmente dos irmãos Grimm, aparece muitas vezes como uma personagem derivada da mãe que, em versões anteriores da mesma narrativa – como ocorre em “Branca de Neve” e “João e Maria” –, tinha a violência de uma madrasta. Numa tentativa de garantir a sacralidade materna, os religiosos irmãos alemães bipartiram a imagem da mãe e tiraram dela qualquer aspecto negativo que pudesse sugerir malignidade e tornar dúbia a imagem materna.

Toda característica perversa, hedionda e monstruosa da mãe foi rejeitada nos contos de fadas dos irmãos Grimm e esses aspectos foram amalgamados na figura, geralmente, da madrasta, criando, portanto, uma sombra materna. Toda maldade da mãe, não aceita pelo consciente, foi relegada a uma personagem cruel que não deixa de ser, também, a mãe.

A mãe malvada – ou melhor, madrasta – comumente recebe, nas narrativas dos Grimm, uma punição exemplar. Em “Branca de Neve” a rainha má é condenada a dançar com sapatos de ferro escaldante, em

“João e Maria” o destino da madrasta se enlaça ao da bruxa e ambas morrem e em “Sob o junípero”, a mulher do pai tem a cabeça esmagada por uma pedra. Todos esses desfechos indicam formas de superar, na psiquê, a sombra materna.

Nos contos de fadas vemos o arquétipo materno se manifestar, principalmente, através de três personagens: a mãe, a madrasta e a fada madrinha. Algumas vezes esse arquétipo pode também se manifestar na bruxa e em outras temos animais mágicos e árvores com uma função semelhante à da fada madrinha.

Sendo assim, a mãe – geralmente morta –, nos contos dos irmãos Grimm, não é a única personagem a representar o materno. Nem sempre a mãe se apresenta como pura bondade, mas pode também estar presente como antagonista. Esses arquétipos maternos nos contos de fadas revelam que a mãe pode ser, ao mesmo tempo, mãe, fada madrinha e madrasta.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth (1985). *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Waltensir Dutra (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BETTELHEIM, Bruno (2018). *A Psicanálise nos contos de fadas*. 36.ed. São Paulo: Paz e Terra.

CARTER, Angela (2007). *103 contos de fadas*. Luciano Vieira Machado (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

CORSO, Diana Luchtenstein; CORSO, Mário (2006). *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed.

DARNTON, Robert (1986). “Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamãe Ganso” In: _____. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história francesa*. Sonia Coutinho (Trad.). Rio de Janeiro: Graal, p. 21-93.

ESTÉS, Clarisse Pinkola (2005). “A terapia dos contos de fadas”. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos dos irmãos Grimm*. Lia Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm (2005). *Contos dos irmãos Grimm*. Lia Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

JUNG, Carl Gustav (2007). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. Volume IX/1.

KEHL, Maria Rita (2006). “As crianças e seus narradores”. In: CORSO, Mário, CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, p.15-19.

NEUMANN, Erich (2003). *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto (Trad.). 4.ed. São Paulo: Cultrix.

RUNGE, Philipp Otto (2013). “O pé de zimbro”. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas; edição comentada e ilustrada*. Maria Luiza X. de A. Borges (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.173-185.

PAULINO, Simone Campos; KAUSS, Vera Lúcia Teixeira (2015). “De Grimm a Gaiman: passeando pela floresta com “João e Maria””. *Textura*, 17(35), set./dez. 231-244.

PAULINO, Simone Campos (2018). *Tecendo e Destecendo: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti*. (Tese Doutorado em Humanidades, culturas e artes) – Escola de Ciências, Educação, Letras, Artes, Humanidades. Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias.

TATAR, Maria (2013). *Contos de fadas; edição comentada e ilustrada*. Maria Luiza X. de A. Borges (Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

VON FRANZ, Marie Louise (2002). *A sombra e o mal nos contos de fada*. 3.ed. Paulus. São Paulo.

WARNER, Marina (1999). *Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Thelma Médici Nóbrega (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

DE METAMORFOSES E REDENÇÕES: UMA ANÁLISE DO CONTO "O PRÍNCIPE SAPO" E DA VERSÃO CINEMATOGRAFICA "A PRINCESA E O SAPO"

AILA DO CARMO SANT ANNA
REGINA MICHELLI

1. INTRODUÇÃO

Jacob e Wilhelm Grimm, mais conhecidos como os irmãos Grimm, foram linguistas, poetas e escritores que viveram entre o século XVIII e XIX. Nasceram em Hanau, na Alemanha, Jacob em 1785 e Wilhelm, um ano depois. Em 1798, ocorreu a morte inesperada do pai dos irmãos que, posteriormente, foram morar em Kassel, na Alemanha, na casa de uma tia. Nessa cidade, eles terminaram os estudos secundários e iniciaram o curso de Direito.

No início de 1800, os irmãos tiveram contato com poemas populares e se encantaram com essa produção. A partir de então, passaram a coletar as histórias que eram contadas oralmente de geração em geração. Eles pretendiam preservar essas histórias, que faziam parte da cultura alemã, e as transcreveram, transformando-as em contos infantis. Em outras palavras, eles queriam “capturar a voz ‘pura’ do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum” (TATAR, 2004, p.350). Essas narrativas tiveram uma repercussão imensa e até hoje são

lidas por pessoas de todo o mundo. Os Grimm revolucionaram o mundo dos contos infantis e também contribuíram muito para a língua alemã criando, por exemplo, o dicionário definitivo dessa língua.

Entre os mais famosos contos dos dois irmãos, destacam-se “Branca de Neve”, “Rapunzel” e “João e Maria”. Além deles, um famoso conto é “O Príncipe Sapo ou Henrique de Ferro”, história em que o presente trabalho propõe analisar a personagem título, tendo em vista o cenário do maravilhoso, a metamorfose da personagem em sapo, a configuração do mal existente no conto e o processo de redenção, com o retorno à aparência humana. Essa narrativa pertence ao ciclo do noivo ou noiva animal, analisado pelo psicanalista Bruno Bettelheim.

Além da história registrada pelos Grimm, analisaremos, comparativamente, a versão apresentada no filme da Walt Disney Animation Studios, “A Princesa e o Sapo”. O filme foi dirigido por Ron Clements e John Musker, dois cineastas e animadores americanos que fizeram parceria na produção de diversos filmes da Walt Disney Pictures. A análise do filme será voltada para a metamorfose do sapo, conforme ocorre no conto dos irmãos Grimm, e do antagonista que representa o mal.

2. METAMORFOSES E REDENÇÕES

O conto “O Príncipe Sapo”, dos irmãos Grimm, é bastante conhecido e possui diversas versões, sendo a mais famosa a cinematográfica da Walt Disney Animation Studios. Há diferenças grandes entre ambas, embora também possamos achar elementos cruciais que relacionem as histórias para além do título e da personagem principal. Abordaremos algumas dessas semelhanças e diferenças através de fatos que ocorrem no decorrer da versão original e da cinematográfica.

O primeiro elemento a ser pontuado é que ambas apresentam o encantamento como ponto de partida para o desenvolvimento da história.

É importante pensarmos que “A palavra encantamento diz respeito ao ato de feitiçaria através do qual um ser vivo apresenta-se inanimado ou transformado em outro ser. Liga-se à ideia de bruxaria, magia, feitiço, maldição, mas também a maravilha, enlevo, tentação irresistível” (MICHELLI, 2014, p.3).

O encantamento pode ser considerado o elemento chave, responsável pelo início do maravilhoso nessas histórias, pois é a partir dele que a imagem do sapo falante surge. No conto dos Grimm, a narrativa começa com o príncipe já metamorfoseado em animal; ao final da história, há apenas a informação da personagem sapo, sob a forma humana, de que havia sido enfeitiçado por uma bruxa, oração cuja voz passiva ratifica a condição de objeto a que o príncipe se vira reduzido. A reação de extremo sofrimento do pajem do príncipe, o fiel Henrique, leva à hipótese de que o protagonista não deveria ter merecido o castigo infringido pela bruxa.

No filme, a metamorfose é fruto da ação de um bruxo. O enfeitiçamento não possui um motivo especificado no conto, somente no filme: o príncipe Naveen, cujos pais retiraram a mesada que ele recebia e que lhe garantia uma vida de prazeres e ociosidade, sem quaisquer responsabilidades, procura uma princesa rica para sustentá-lo. Há um feiticeiro que deseja o poder advindo do dinheiro e, para tal, ludibria Naveen, transformando-o em sapo, a fim de que um cúmplice conquiste a riqueza que o príncipe almeja obter com o casamento.

Além de nem sempre a narrativa explicar a causa da maldição, a pesquisadora Marie-Louise Von Franz, discípula de Jung, esclarece que

O tipo de maldição pode variar. Numa lenda ou conto de fadas, um ser é geralmente condenado a assumir uma forma animal ou a ser um horrendo velho ou velha que, através do processo de redenção, converte-se num príncipe ou princesa. Pode ser certos tipos de animais de sangue frio ou quente. (1993, p.7-8)

A metamorfose é um processo que responde pela transformação de um ser geralmente em outro de espécie diferente. Nos contos de fadas, é bastante comum encontrarem-se personagens reduzidas à forma animal, transformação mais frequente que em seres do reino vegetal ou mineral. Nas narrativas maravilhosas, a metamorfose implica a ocorrência de um fenômeno sobrenatural, logo, não se trata apenas de uma mudança interna, ainda que esta quase sempre ocorra, pelo menos simbolicamente.

Nas duas histórias em pauta neste trabalho, a metamorfose acontece a despeito do desejo das personagens. No entanto, as metamorfoses presentes na narrativa fílmica ocorrem de maneiras distintas: o príncipe sofre a metamorfose agenciada pelo bruxo que o engana; a metamorfose de Tiana é provocada por Naveen, mesmo sem conhecimento prévio de que isso ocorreria; por fim, a transformação de Laurence é agenciada pelo feiticeiro, metamorfose antes condicionada que definitiva, tanto que ele começa a perder a forma que adquirira.

Marina Warner chama a atenção para a prevalência e importância da presença da metamorfose nos contos de fadas. Explica a escritora que “Mais do que a presença das fadas, a função moral, a antiguidade imaginada, o anonimato oral da fonte primeira e o final feliz (embora todos esses fatores contribuam para a definição do gênero), é a metamorfose que define o conto de fadas.” (1999, p.17).

Considerando que o tipo de maldição aplicado nas duas histórias foi a transformação de uma personagem humana em uma forma animal de sangue frio, chegamos ao próximo ponto crucial e comum entre as histórias: a redenção. A partir do momento em que é lançada a maldição, a metamorfose acontece por meio da transformação em animal, iniciando-se um, por vezes longo, processo de busca pelo retorno à forma humana. Por redenção, Marie-Louise Von Franz assegura que “Nos contos de fadas, redenção refere-se especificamente a uma condição em que alguém foi amaldiçoado ou enfeitado e é redimido através de certos acontecimentos ou eventos da história.” (1993, p.7).

As personagens principais do filme “A princesa e o Sapo”, o príncipe Naveen e a princesa Tiana, passam por uma longa jornada de autoconsciência, bem como de conhecimento do outro, até conseguirem quebrar o encantamento e retornar à forma humana. Eles precisam do apoio mútuo para que o desencantamento ocorra. Passemos à análise das duas narrativas.

3. “O PRÍNCIPE SAPO”, DOS IRMÃOS GRIMM

O conto dos irmãos Grimm “O Príncipe Sapo” deu origem a diversas versões, mas a narrativa original apresenta elementos importantes para análise e reflexão. O texto inicia-se com a recuperação de tempos antigos: “Nos velhos tempos, quando os desejos ainda eram realizáveis, vivia um rei, cujas filhas todas eram bonitas, mas a caçula era tão bonita que até o próprio sol, que tinha visto muitas coisas, ficava impressionado sempre que iluminava o seu rosto.” (GRIMM, 1991, p.4). O parágrafo inicial apresenta uma época em que os desejos (ainda) eram passíveis de serem realizados – o que se perdeu -, tempo idílico, espécie de idade do ouro ou princípio do prazer freudiano, sem as sanções do superego, que aparecerão posteriormente com a interferência do rei, pai da princesa, na ação. A beleza da princesa é uma característica comum às protagonistas dos contos de fadas, mas a narrativa realça esse atributo como excepcional, a ponto de o próprio sol, o “astro rei”, se sentir impressionado. Sobre esse aspecto, destaca o psicanalista Bruno Bettelheim:

Este início localiza a estória num tempo de contos de fadas específico, o período longínquo quando todos nós acreditávamos que nossos desejos podiam, senão mover montanhas, mudar nossos destinos; e quando, em nossa visão animista do mundo, o sol reparava na gente e reagia às situações. A beleza extraterrena da criança, a efetividade do desejo e o assombro do sol significam a absoluta singularidade deste evento. São as

coordenadas que colocam a estória não no tempo ou no lugar da realidade externa, mas num estado da mente - o de ser jovem de espírito. Situando-se aí, o conto pode cultivar este espírito melhor do que qualquer outra forma de literatura. (2002, p.65)

Um contraste se estabelece, no conto, entre o espaço de centralidade (LE GOFF, 2006), representado pelo palácio real, e a periferia, espaço da floresta escura, imensa, onde há o poço em que vivia o sapo. A princesa, por seu turno, costuma brincar, à beira desse poço, com sua bola dourada. A estrutura narrativa aproxima as duas personagens, deslocando a princesa até o espaço do protagonista animal. Um episódio propicia o encontro: a bola dourada cai no poço, descrito como bem fundo, o que sinaliza a impossibilidade de a princesa recuperá-la. A única reação que ela tem é chorar, cada vez mais alto. Quem escuta seu lamento é o sapo, cuja cabeça feia e gorda aparece de dentro da água. Ciente do que causara as lágrimas da princesa, o sapo se propôs a ajudá-la, desde que receba a sua paga. Nesse momento, ela lhe oferece bens materiais de valor, até mesmo a coroa que usa, mas ele deseja algo diferente: seu intuito é ser querido e poder compartilhar dos bens imateriais que caracterizam a existência da princesa. Abusando das descrições acerca das tarefas cotidianas que gostaria de compartilhar com a princesa – e dos diminutivos -, o sapo afirma: “Mas se você quiser gostar de mim e se eu for seu amigo e companheiro nas brincadeiras, se puder sentar-me a seu lado na mesa, comer do seu pratinho dourado, beber no seu copinho e dormir na sua caminha, se você me prometer tudo isso, eu descerei para buscar sua bola de ouro.” (GRIMM, 1991, p.7).

O acordo é selado entre os dois, com a concordância da princesa à proposta do animal. O narrador onisciente e interno, porém, revela que outras eram as intenções da princesa, que longe estava de querer um sapo como companheiro.

O sapo recupera a bola e a devolve à princesa, que se retira dali correndo. O animal, ainda que a chame, não pode acompanhá-la e volta a seu poço, mas, no dia subsequente, apresenta-se no palácio, reclamando o que lhe era devido. O pai da princesa exige que ela cumpra o que prometera, também ele assumindo a função que lhe cabe como rei e pai:

O arquétipo do Rei na sua plenitude possui as características da ordem, do modelo sensato e racional, da integração e integridade na psique masculina. Estabiliza a emoção caótica e os comportamentos descontrolados. Estabiliza e centraliza. Traz a calma. E na sua característica “fertilizadora” e centrada, transmite vitalidade, energia vital e alegria. Apoia e equilibra. Defende o nosso próprio sentido de ordem interior, a nossa própria integridade e os nossos propósitos, a nossa própria tranquilidade central quanto ao que somos, e a incontestabilidade e certeza essenciais da nossa identidade masculina. Observa o mundo com olhar firme, porém bondoso. Vê os outros em toda a sua fraqueza, em todo o seu talento e valor. Homenageia-os e promove-os. Cuida deles e os orienta em direção à plenitude do ser. Não é invejoso, porque está seguro, como o Rei, do seu próprio valor. Recompensa e incentiva a criatividade em nós e nos outros. (MOORE; GILLETTE, 1993, p.61)

O pai funciona como uma metáfora da ordem para a consciência da princesa, ao insistir em que ela cumpra com sua palavra e exercite a gratidão com quem lhe ajudou: o dever se sobrepõe ao querer e ao poder. O comportamento inicial da princesa, definido pela realização de todos os seus desejos e, por conseguinte, pelo egoísmo, carece de amadurecer, ao assumir a responsabilidade por seus atos. Ela cede à pressão paterna e passa um dia inteiro com o sapo, mas não consegue conter sua repulsa ao pensar na possibilidade de se deitar na cama com um sapo. A princesa arremessa-o contra a parede e, nesse momento, ele volta a sua forma

humana. A redenção no conto ocorre, assim, de forma bruta, violenta. O casal de psicanalistas Diana e Mário Corso destacam:

É surpreendente que o gosto popular recente tenha se apegado a uma cena que simplesmente não existe na narrativa clássica dos irmãos Grimm: a da princesa beijando o sapo. Não só nossa heroína jamais se disporia a isso, como também a transformação não era provocada por um ato de amor e sim de violência. Na atual versão popular, o sapo esclarece à jovem que ele é um príncipe enfeitado e, em nome da perspectiva da transformação, ela se sacrifica e vence o nojo, beijando-o. Já nesta narrativa mais antiga, a princesa se envolve com o animal sem esse consolo, a aparição do belo príncipe é uma surpresa que a recompensa pelos maus bocados por que passou. (2006, p.202)

Como podemos compreender esse processo pelo viés do amadurecimento? A princesa se recusa a viver com um sapo, a despeito das ordens paternas, e este se transforma em príncipe não com um beijo que representa a aceitação de sua condição animal, mas pela violência que sofre.

Analisar o príncipe parece mais fácil. A personagem vivencia a metamorfose, sendo transformada em um animal associado a práticas de magia, de maldade (colocar o nome de alguém na boca do sapo significa atrair algum padecimento para essa pessoa). Tal como príncipe, que esconde sua verdadeira identidade, teoricamente benévola, sob a pele animal, o sapo aparentemente maligno é classificado como um animal útil, por cuidar das plantas. Toda metamorfose externa ou mesmo transformação interna - todo processo de crescimento e amadurecimento - é doloroso. O sapo é redimido de sua condição animalizada graças a uma ação violenta da princesa, processo que implica a recuperação de sua humanidade.

Quanto à princesa, podemos conceber que ela transita do reinado do princípio do prazer freudiano para o da realidade, mas há resistência dela em aceitar as normas sociais e arcar com a responsabilidade de seus atos. Onde reside o amadurecimento dela? Ela também precisou realizar algumas aprendizagens, como começar a compreender que não há lugar para a leviandade que a fizera prometer acolher o sapo, quando visava unicamente aos próprios interesses; precisou reconsiderar seu orgulho ao lidar com o sapo e com o próprio pai que lhe lembrava a palavra empenhada e a gratidão que devia dedicar a quem lhe ajudara. É interessante analisar o que deflagra o ato violento da princesa: o sapo fora acolhido no quarto da jovem personagem, mas desejava compartilhar sua cama, ameaçando-a de se queixar ao pai dela. É um momento de tensão e de limites na narrativa: ou a princesa se rendia às exigências e ameaças agora do sapo, transformando-se em refém e objeto dos desejos dele e da ordem paterna, ou assumia sua autonomia quanto a seus desejos, principalmente no que tange dividir o leito com alguém. O asco foi superior ao medo de desobedecer ao pai. Aparentemente, a princesa intenta matar o sapo:

Primeiro ela ficou furiosa, depois levantou-o e o jogou com toda sua força contra a parede.

- Agora você terá sossego, seu sapo horroroso. (GRIMM, 1991, p.17)

Podemos considerar que, simbolicamente, o sapo morre para dar lugar a um belo príncipe, da mesma forma que morre também a princesinha voluntariosa, caçula, filha de rei, para nascer a mulher madura, pronta, segundo os parâmetros ideológicos da época, a casar e assumir sua função de rainha. Para o casal Corso,

O gesto agressivo da jovem está à altura do caráter torturante da situação em que se viu envolvida, mas também é um gesto dramático de rompimento, de revolta contra a autoridade do pai e contra as exigências

do sapo. A independência não pode ser construída de submissão, crescer é também perceber a limitação da força e do poder da autoridade parental.

A versão popular do beijo não enfatiza o ato de rebeldia da princesa. Naquele caso, a jovem se dispõe a uma troca vantajosa: ela faz um esforço para vencer o nojo em nome de um amor possível [...]. De qualquer maneira, ela se submete, mas o fará somente se isso lhe convier. Um sacrifício movido por uma razão pragmática não é um ato desobediência, é uma troca. (2006, p.203)

4. “A PRINCESA E O SAPO”, A NARRATIVA FÍLMICA

O filme começa com a leitura do conto, numa intertextualidade claramente estabelecida com as narrativas da tradição, ainda que a história lida consagre o beijo como elemento que deflagra a redenção do sapo. Nos créditos finais, aparece a referência de que o filme se inspirou em parte da obra *The Frog Princess*, de E. D. Baker, publicada em 2002.

Duas personagens infantis assistem à leitura do conto “O Príncipe Sapo”, uma vestida de fada, Charlotte, a menina rica que aplaude o final feliz, e a outra, Tiana, filha da costureira contadora da história, que garante jamais beijar um sapo. Já em casa, o pai de Tiana ratifica a importância do empenho pessoal na construção dos sonhos, defendendo a ética do trabalho e pedindo à filha que prometa jamais esquecer do que é realmente importante. O tempo passa, as meninas crescem. Tiana, que gosta de cozinhar e o faz com excelência, trabalha muito como garçonne, tentando economizar para montar o próprio restaurante, sonho do pai já falecido. Charlotte deseja casar-se com um príncipe. Chega à cidade em que se passa a história, Nova Orleans, o príncipe Naveen, da Maldonia, em pleno carnaval, tempo da diegese.

O príncipe apresenta-se vestido de forma simples, dedica-se exclusivamente aos prazeres da música, da dança e da corte às moças

que encontra pelo caminho, príncipe conquistador. Seu pajem, Lawrence, o alerta para o horário do baile de máscaras na casa do pai de Charlotte, aconselhando-o a se casar com uma moça rica ou a trabalhar, o que denuncia sua situação econômica precária.

A personagem de um feiticeiro *voodoo*, chamado Dr. Facilier, o Homem da Sombra, surge na história. Ele consegue o que almeja ao seduzir as pessoas prometendo exatamente o que elas desejam, atuando nas suas fraturas, nas suas fragilidades. Com um plano em mente, Dr. Facilier atrai o príncipe a fim de lhe informar o que dizem as cartas: anuncia a realeza do príncipe e seus parcos recursos financeiros, ao que o próprio explica que os pais lhe retiraram a mesada. O bruxo, que afirma ter amigos do “Outro Lado”, transforma Naveen em sapo e o mordomo assume a aparência e a identidade real. Lawrence vai ao baile no lugar de Naveen e tenta conquistar Charlotte, interessado na riqueza da personagem.

Tiana, em roupa de princesa cedida pela amiga, encontra o sapo, que precisa do beijo de uma princesa para voltar à forma humana e ela, dos recursos financeiros de um príncipe para montar seu restaurante. A rede de equívocos se estabelece: Naveen não é rico para realizar o sonho de Tiana; ela, por seu turno, não é uma princesa para desfazer o feitiço, segundo a história da tradição, conhecida por ambos os protagonistas. Atualizando a história, em outros vieses mais contemporâneos, com claras referências musicais além das literárias, o príncipe sapo convence Tiana a beijá-lo, mas, ao dar o beijo em Naveen, ao invés de ele retornar à forma humana, a princesa transforma-se em sapa, iniciando um longo convívio com o príncipe sapo, ambos em busca da redenção à forma humana.

A narrativa acentua a luta das personagens na realização de seus interesses. O príncipe deseja, inicialmente, se casar com alguém que lhe garanta a manutenção dos prazeres, sem quaisquer ônus por isso. Tiana, por seu turno, não consegue se divertir e concentra todos os esforços em possuir seu próprio restaurante. O mordomo, que não é o fiel Henrique do

conto dos Grimm, compactua com a metamorfose do príncipe, invejando o lugar e as regalias do amo devido às humilhações sofridas. O feiticeiro quer dominar toda a cidade e, para isso, estabelece parceria com o mal. Louis, que não é o Armstrong, mas um jacaré, deseja ser músico de jazz, porém sempre assusta as pessoas e, por causa disso, anseia virar gente. Todas as personagens têm os seus sonhos, o que varia são as estratégias empregadas para realizá-los. Elas também realizam suas aprendizagens: Tiana aprende a se divertir e Naveen, a trabalhar. Juntos, na condição anfíbia, em companhia de Louis, chegam a Mama Odie, a feiticeira que vive na parte mais sombria e profunda do rio e conhece toda sorte de magia. Ela orienta Tiana e Naveen a perceberem que querer é diferente de precisar. A solução que lhes apresenta é cavar até o fundo, mergulhando em profundidade no próprio eu, para realizarem o autoconhecimento, aprendizagem que remete à promessa de Tiana ao pai.

A fim de realizar os próprios interesses, as personagens fazem suas escolhas quanto à forma como se empenham na conquista dos desejos: um grupo luta baseado no egocentrismo e mesmo no egoísmo, sem se importar com nada e ninguém além de alcançar seus objetivos; o outro chega ao ponto de abdicar dos interesses em favor do outro. Assim, a luta se caracteriza por estratégias centradas no próprio eu ou por aquelas que levam em conta o outro. No primeiro caso, o outro é objeto; no segundo caso, é um ser levado em consideração, opondo-se egoísmo *versus* altruísmo.

A narrativa segue com as peripécias dos dois sapinhos no enfrentamento às ações malévolas do bruxo, até um “final feliz” que instaura novos paradigmas, endossando o empoderamento feminino, a realização dos sonhos e a vitória do bem.

5. OUTROS DESDOBRAMENTOS

O conto e o filme tratam do processo de amadurecimento que é inerente ao ser humano. No filme, as personagens também representam a viagem de autoconhecimento pela qual o ser humano passa no processo de amadurecimento. No conto, a repulsa que a princesa sente pelo sapo pode ser considerada medo, como se o animal representasse a imagem do mal para ela. A figura monstruosa surge de maneira diferente nessa história, pois o sapo pode configurar uma metáfora que representa o descobrimento da sexualidade por parte da princesa. Chega-se à tal conclusão a partir da teoria do noivo e noiva-animal, conceituada por Bruno Bettelheim:

Há três traços típicos nas estórias do ciclo noivo-animal. Em primeiro lugar, não se sabe “como” nem “porquê” o noivo foi transformado em animal, embora na maioria dos contos de fadas seja costume fornecer informações a esse respeito. Em segundo lugar, é uma feiticeira quem efetua a transformação. Em terceiro, é o pai quem faz a heroína unir-se à Fera; a filha o faz por amor ou obediência ao pai; abertamente a mãe não tem papel significativo. (2002, p.297)

A imagem do sapo se torna crucial, pois sabemos que alguns animais causam mais repulsa do que outros:

O conto de fadas, concordando com a criança que o sapo (ou qualquer outro animal) é repulsivo, ganha a confiança da criança e assim pode fazer com que ela acredite firmemente que, como diz o conto, no tempo certo o sapo repugnante se revelará um companheiro encantador. E esta mensagem é transmitida sem se mencionar diretamente nada de sexual. (BETTELHEIM, 2002, p.306)

O sapo representa o primeiro contato íntimo com o outro. Por isso, aquilo que é novo, que causa repulsa e estranhamento, pode se

apresentar como um mal: “enquanto um parceiro sentir repulsa pelo sexo, o outro não poderá apreciá-lo; enquanto um deles encarará-lo de como algo animalesco, o outro permanecerá parcialmente um animal diante de si mesmo e para o parceiro” (BETTELHEIM, 2002, p.301).

Na versão cinematográfica também existe a metáfora do noivo-animal e da noiva-animal, porém de maneira bastante distinta. No caso do filme, a princesa beija o sapo logo no início do filme, porém ela se transforma em sapa e os dois passam a buscar a quebra do encantamento para que haja o retorno à forma humana. Para Bettelheim,

Em muitas estórias do tipo noivo-animal a conquista do amor verdadeiro requer muitos anos de trabalho contínuo. Ao contrário dos efeitos instantâneos obtidos em “O Príncipe Sapo”, estas estórias advertem-nos de que a tentativa de apressar os acontecimentos no sexo e no amor - a tentativa de descobrir às pressas e às escondidas o que significa uma pessoa e o amor - pode ter consequências desastrosas. (2002, pg. 306)

Tiana, ao beijar o príncipe no início da narrativa fílmica, não é princesa, aceita participar da tentativa de redimir o príncipe sem ter os atributos necessários para desfazer a magia. A quebra do feitiço só ocorre no filme após os dois se casarem, momento em que Tiana se torna, de fato, uma personagem real. Além disso, foi preciso que os dois protagonistas passassem por todo o processo de autoconhecimento já explicitado anteriormente, até que a redenção ocorresse por meio também do amor verdadeiro.

O casamento é marcado por diversos elementos importantes. Antes de ele ocorrer, há o momento de despedida do Raymond (Ray), o vaga-lume que morre lutando contra o Dr. Facilier e é apaixonado por uma estrela chamada Evangeline. Essa estrela representa o planeta Vênus, conhecida como a deusa romana da beleza e do amor. Durante a despedida de Ray, Tiana e Naveen veem o surgimento de uma estrela ao lado de Evangeline,

representando a realização do sonho do vaga-lume apaixonado de estar com a amada. O episódio assinala uma espécie de momento de passagem para o casamento dos protagonistas, que acontece em meio à natureza, remetendo-nos à questão do espaço. A narrativa fílmica desenvolve-se em três locais: espaço da centralidade, onde ficam o castelo e a cidade; espaço da periferia, que é a floresta e se caracteriza por ser mais distante, isolada; e o espaço de fronteira, que seria o do outro mundo, bastante articulado via magia.

A magia é o principal elemento presente no casamento, celebrando a realidade de anfíbios dos protagonistas, cerimônia realizada por Mama Odie, o que se afasta da tradição cristã, pois mesmo na cena em que eles aparecem já na forma humana e saindo de uma igreja, não há a imagem de um padre. Podemos dizer que esse é um dos maiores momentos de exaltação a religiões de matrizes africanas no filme.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos Grimm, a figura maravilhosa clássica do mal é representada pela bruxa, personagem que não atua na narrativa, sendo apenas citada pelo príncipe, ao final. No filme, mantendo a conexão com o maravilhoso, há Mama Odie e Dr. Facilier, opondo um cenário de luzes, ligado à primeira, às sombras do segundo, com imagens fantasmagóricas e o cemitério. Ele representa o elo com o mal na busca de poder; ela, a ligação com o alto, o elevado, na busca da autoconsciência, distinguindo o superficial do necessário na realização dos sonhos.

Essa personagem do mal, existente no filme, remete ao conceito apresentado por Marie-Louise Von Franz sobre a sombra coletiva, definido da seguinte forma:

O mal coletivo é ainda personalizado nos sistemas religiosos através da crença nos espíritos das trevas e

demónios do mal. Uma pessoa da Idade Média voltando do tal encontro diria que tinha sido possuída pelo demónio e que agora estava livre novamente. O próprio diabo exemplifica tal personificação da sombra coletiva. (1985, pg.12)

O nome original da figura maquiavélica do filme é *Dr. Facilier*, que, em português, foi traduzido para *O homem da sombra*. A definição de sombra coletiva nos serve perfeitamente, pois o filme focaliza, com frequência, a presença dos “do outro lado”, remetendo à ideia de seres do submundo e promovendo a imagem de uma ligação entre o bruxo e o mundo dos mortos.

O filme também evoca as religiões de matizes africanas (mesmo que em muitos momentos seja de forma extremamente estereotipada), o que o aproxima de um Outro Mundo, o mundo de espíritos. Mamãe Odie é a personagem que melhor representa essa ligação e, ao adquirir as características de fada madrinha, não se enquadra na definição de sombra coletiva, mas na do arquétipo materno benfeitor. Ela não aparece exatamente como uma feiticeira: no filme, vemo-la como uma sacerdotisa e conselheira que possui poderes de luz, também ligados ao *voodoo*.

Pode-se afirmar que o filme mostra que a magia, assim como diversas coisas na vida, pode ser usada para o bem ou para o mal, segundo o desejo e o livre arbítrio de cada um. O *voodoo*, no entanto, é retrato de forma estereotipada, pois a ele é atribuído uma carga negativa, por estar ligado de forma mais direta e duradoura ao Dr. Facilier.

O mal não vence, as forças obscuras dos espíritos malignos são derrotadas. A vitória do bem é reforçada com a grande iluminação no casamento de Tiana e Naveen e durante a quebra do feitiço após o beijo apaixonado dos dois. O filme trabalha com ideias opostas, tais como escuro e sombra, ligado ao mal; luz e claridade, ao bem.

O conto dos Grimm “O Príncipe Sapo” possibilitou a criação de muitas versões e passa mensagens de extrema importância que merecem ser

desdobradas, como a ameaça referente ao primeiro contato sexual, a ideia da metamorfose inerente ao processo de amadurecimento e a importância do reconhecimento do outro e de si mesmo. A versão cinematográfica trilhou os mesmos caminhos e ainda acrescentou personagens que permitiram uma reescritura da história sob outras perspectivas. Apesar das diferenças existentes entre as duas versões, observa-se que as duas histórias apresentam enormes semelhanças, propiciando aprendizagens de ser.

REFERÊNCIAS

A Princesa e o Sapo (2009). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures; Walt Disney Animation Studios, (89 min).

BETTELHEIM, Bruno (2002). *A psicanálise dos contos de fadas*. 16.ed. São Paulo: Paz e Terra.

LE GOFF, Jacques (2006). “Centro/ Periferia”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru-SP: Edusc, p.201-217.

FRANZ, Marie-Louise Von (1985). *A sombra e o mal nos contos de fada*. 3.ed. Maria Christina Penteado Kujawski (Trad.). São Paulo: Paulus.

_____ (1993). *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm (1991). *O Rei Sapo*. Verônica Sônia Kuhle (Trad.). Porto Alegre: Kuarup.

JEAH, Julio (2007). “Monstros como metáforas do mal”. In: JEHA, Julio (Orgs.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG. p.9-31.

MICHELLI, Regina (2014). “O maravilhoso em meio a encantamentos e redensões nos contos tradicionais brasileiros”. In: DEBUS, Eliane Santana Dias; JULIANO, Dilma

Beatriz; BORTOLOTTTO, Nelita; CINTRA, Simone (Orgs.). *Anais 6.SLIJ Seminário de Literatura Infantil e Juvenil e I SELIPRAM Seminário Internacional de Literatura Infantil e Juvenil e Práticas de Mediação Literária*. Florianópolis: UFSC; UNISUL. In http://pnaic.ufsc.br/files/2015/07/6_slj_2014_anais_2015_02_18.pdf

MOORE, Robert; GILLETTE, Douglas (1993). *Rei, guerreiro, mago, amante: a redescoberta dos arquétipos do masculino*. Talíta M. Rodrigues (Trad.). Rio de Janeiro: Campus.

TATAR, Maria (2004). *Contos de fadas: Edição comentada e ilustrada*. Maria Luiza X. de A. Borges (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ZILBERMAN, Regina (2003). *A literatura infantil na escola*. 11.ed.. São Paulo: Global.

"CABEÇA DE BÚFALA": O MONSTRO E O APRENDIZADO NAS FÁBULAS ITALIANAS, DE ITALO CALVINO

ANA MARIA GONÇALVES CLARO

INTRODUÇÃO

Em 1954, Giulio Einaudi, editor italiano, confiou a Italo Calvino, um escritor neorrealista, a tarefa de recolher histórias originárias na Idade Média da Península Itálica, contos esses que são baseados em narrativas populares, transmitidas através dos tempos pela oralidade. Embora Italo Calvino não fosse autor de livros infantis e juvenis ou ligados a narrativas populares, ele abraçou o projeto e, por dois anos, fez uma imersão nessa recolha. Por causa das pesquisas, viajou por diversas regiões da Itália reunindo histórias encontradas em revistas, bibliotecas e em algumas universidades, que mais tarde foram publicadas no livro *Fábulas italianas*. Esta obra tornou-se uma das mais importantes para preservar a cultura da Itália, reunindo tudo o que tange ao mundo maravilhoso.

As histórias reunidas por Calvino, oriundas dos relatos populares, nem sempre são direcionadas ao público infantil e juvenil. Alguns contos caracterizam-se pela sedução frente ao horrendo, nos quais o fantástico, o maravilhoso e o insólito apresentam-se de várias maneiras e remetem aos já tradicionais contos maravilhosos.

A beleza e a virtude dividem o cenário com a monstruosidade na narrativa "Cabeça de búfala" ("*Testa di bufala*") selecionada dentre as

demais que compõem o livro *Fábulas italianas*, objeto de análise deste texto. No conto observamos, em meio ao maravilhoso e seus processos de metamorfose e redenção, os castigos morais, relacionados a essa categoria de conto a partir dos seguintes pontos: a vingança, mediante a ingratidão, e o perdão diante do arrependimento, o castigo como forma de aprendizado; a valorização da aparência diante da virtude, construindo um fio frágil entre os bons e os maus sentimentos. A fundamentação teórica do trabalho sustenta-se nos estudos de Tzvetan Todorov, Bruno Bettelheim e Marie-Louise Von Franz.

CALVINO E AS FÁBULAS

A referida obra de Italo Calvino, um dos maiores autores europeus do século XX, nasceu do desejo de Giulio Einaudi, um dos mais importantes editores da Itália, de publicar uma coletânea de narrativas criadas a partir da cultura do povo italiano que pudesse ser comparada aos já tradicionais contos de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen. Para essa missão, convidou um jovem escritor, mas já com grande prestígio no meio literário: Italo Calvino, autor com conhecimento em sociologia, linguística e psicanálise, o que traria grande qualidade para o trabalho a ser executado, facilitando a compreensão do público leitor.

Em *Fábulas italianas*, Calvino desenvolve também a tarefa de pesquisador e sua metodologia de trabalho, como ele mesmo define, é a de transcrição dos contos, pela narrativa do povo, e o método científico, pesquisa feita com embasamento em textos diversos e materiais reunidos em livros e revistas de várias bibliotecas visitadas por ele. Coletar, ler, avaliar, transcrever e traduzir os dialetos das narrativas populares originárias na Idade Média não era uma tarefa muito fácil, entretanto Italo Calvino aceitou o desafio. Ele, por meio de pesquisa textual, buscou histórias de antigamente, com provável origem medieval, por diversas

regiões da antiga Itália, recolhendo narrativas que discorrem sobre lendas locais e lembranças históricas, contadas por cidadãos comuns, como alfaiates, costureiras, sapateiros, cozinheiras, em geral pessoas simples, de cultura limitada, fonte similar aos demais contos da tradição:

Todos esses relatos corriam de boca em boca, de geração em geração, sempre velhos e sempre novos. O conto popular é uma expressão que pertence a este contexto de sonho e fantasia, de magia e de mistério; ele é parte da fala do povo, um canto harmonioso dirigido ao mistério das coisas. (LEAL, 1985, p.12)

Não foram recolhidos somente contos, a obra possui, de diferentes regiões, anedotas, novelas, lendas e fábulas com a presença de animais falantes e frutas encantadas, características encontradas nas narrativas maravilhosas. Algumas histórias misturam o feio, o monstruoso, o insólito, o belo, o bem de forma sublime, e o mal, como exemplo de aprendizado e redenção, o grotesco, o maravilhoso e o verismo. Os contos finalizam com conselhos morais e éticos. Sobre o tema, Italo Calvino fez uma observação quanto ao antagonismo social presente nos contos, comparando o mundo do que podemos chamar de nobreza com o de uma sociedade menos favorecida. Ele aproxima as histórias - com suas personagens, gente simples do povo -, do cotidiano contemporâneo à época em que as narrativas surgiram, provavelmente na Idade Média. Contadas oralmente entre pessoas simples do povo, os fatos fantásticos, em sua maioria, possuíam ambientações comuns a estas comunidades, como as cozinhas, as lavouras ou os pequenos bosques, lugares naturalmente frequentados por esses narradores. Calvino assegura que “O encaminhamento ‘realista’ de muitas fábulas, o dado de partida de uma condição de extrema precariedade, de fome, de falta de trabalho é característico de vasto folclore narrativo italiano.” (2006, p.44). Acrescenta ainda:

Mas a situação “realista” da miséria não é só um motivo de abertura da fábula, uma espécie de trampolim para

o salto no maravilhoso, um elemento de contraste com a realeza e o sobrenatural. Existe fábula camponesa do princípio ao fim, com o herói coxo, com os poderes mágicos que permanecem apenas com a ajuda precária para a força braçal e para a virtude obstinada: são fábulas mais raras e mais toscas. (CALVINO, 2006, p. 44)

O resultado desta recolha é uma leitura agradável, com seus personagens camponeses, reis, santos, ogros, velhas, plantas e animais inimagináveis, convidando o leitor a viajar pelo mundo do maravilhoso e do mistério.

Cabe aqui ressaltar alguns termos que surgem nas *Fábulas italianas*: não se fala nunca de castelo, a referência é palácio, assim como príncipe e princesa são chamados de filho e filha do rei. Algumas denominações para referir seres sobrenaturais são dificultadas por não haver uma codificação exata, não só pela diversidade de dialetos, nos quais foram baseadas as narrativas, como também por haver confusão no âmbito do próprio dialeto, como acontece na região da Toscana, cujos termos drago e mago são confundidos e algumas vezes trocados.

Nessa tarefa, o autor recolheu contos da tradição italiana atuando também como pesquisador e tradutor, utilizando o material reunido de relatos e bibliografias já existentes. Precisou transcrever e adaptar as histórias populares para que pudessem ser lidas por um público mais jovem, a fim de que fossem narrativas mais suaves e não apresentassem uma conotação grotesca, de cunho sexual, em alguns casos de linguajar rude, para tal fez uso de sua habilidade como escritor.

Nas páginas finais da obra, o autor nos dá informações acerca desses contadores de história, oriundos das diferentes regiões onde foram feitas as coletas. As histórias não eram denominadas fábulas, eram chamadas de contos (*conti*) pelos italianos. As regiões da Toscana e da Sicília se destacaram pelo grande número de contos e pela qualidade do material

reunido, sendo que a tradução dos dialetos toscanos foi a mais trabalhosa. A região de Veneza sobressai pela descrição detalhada das narrativas, com certo colorido do fantástico, principalmente em áreas onde o dialeto *veneto* era a marca oral.

A obra foi publicada na Itália em 1956, com o título original *Fiabe Italiane* pela Giulio Einaudi Editora. Os italianos, agora, possuem suas narrativas, baseadas na cultura do seu povo, uma coletânea mais moderna do que a francesa e a alemã. A obra é, atualmente, considerada um clássico da literatura italiana. Foi traduzida para a língua portuguesa por Nilson Moulin, sendo o seu lançamento em 5 de agosto de 1992, pela editora Companhia das Letras. Recebeu, em 1993, o Prêmio Jabuti como melhor Produção Editorial de Obra em coleção.

A experiência adquirida por meio da coleta e da escrita dos contos exerceu uma grande influência para os trabalhos posteriores do escritor. Como ensaísta, ele decidiu modificar sua escrita, baseado no modelo das fábulas, passando a escrever de modo mais conciso, direto e funcional.

Nos contos de Calvino, a personagem feminina parece tomar para si o protagonismo no enredo, dando outro significado para o mito do herói, geralmente vivido nas histórias por personagens do gênero masculino. A figura do feminino benéfico, poderoso, administra o desenrolar das aventuras de forma destemida e decisiva, conduzindo a intriga até o desfecho, sem perder a graciosidade, a leveza, atributos geralmente relacionados ao gênero feminino.

Entretanto, há também, nos contos, o ser feminino maléfico, que surge no papel da bruxa, da ogra, do monstro, de seres fantásticos, maravilhosos, algumas vezes de forma horrenda, insólita e demonstrando maus sentimentos, como a inveja e a vingança, e que lança encantamentos, provocando prejuízo a outras personagens envolvidas no desenrolar da história.

O conto escolhido para este trabalho, “Cabeça de Búfala”, da já citada obra *Fábulas italianas*, originou-se em Montale Pistoiese, comuna italiana da região da Toscana, província de Pistóia, narrado por Luisa, viúva de Ginanni Nerucci, foi contado de forma misteriosa, com detalhes sugestivos originalmente narrados em dialeto napolitano, é a história que mais se assemelha à versão narrada em *O conto dos contos*, obra mais conhecida como *Pentamerone*, do escritor napolitano Giambattista Basile, nascido no início dos anos 1570.

“CABEÇA DE BÚFALA”

O conto “Cabeça de Búfala” narra que um pobre camponês, já cansado de cavar a terra árida com sua enxada, sente que o ferro bate em algo enterrado ali. Curioso, o homem resolve descobrir o que há de diferente. Para seu espanto, encontra uma cabeça de búfala enorme, igual ao dobro de todas as cabeças de búfalos, de chifres eretos, a pelagem luzidia e com os olhos abertos, parecendo estar viva.

Assustado com a terrível visão, o camponês resolve destruí-la com a sua enxada. Para aumentar o seu espanto e terror, a cabeça fala e implora pela vida, dizendo que trará muita sorte para uma das três filhas daquele assombrado homem. Sentindo que ali há um ser encantado e com a possibilidade de lhe trazer alguma sorte, o homem a retira da terra e a cobre cuidadosamente com seu casaco.

Diante de um acontecimento sobrenatural – uma cabeça descomunal de búfala que fala -, a personagem humana aceita o ser mágico, sem questionar a veracidade do que vê, da mesma forma que o narrador. Este tipo de circunstância situa a narrativa no âmbito do maravilhoso. Tzevetan Todorov conceitua, em *Introdução à Literatura Fantástica* que, no maravilhoso, a presença de certos elementos sobrenaturais não causa estranhamento aos personagens relacionados na história, nem mesmo ao

narrador ou leitor, situação similar à que está sendo analisada. Acrescenta ainda: “Costuma-se relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma” (TODOROV, 1980, p.30).

Na hora do almoço, quando a filha mais velha vem trazer-lhe a comida, o pai pede que ela veja o que está embaixo do seu casaco, quando a moça olha a cabeça de búfala, grita que aquilo é um monstro terrível e foge aos berros, numa correria desabalada para casa. A mãe, ao perceber a mais velha tão apavorada, pede então que a do meio vá encontrar-se com o pai para verificar se ele precisa de alguma coisa. Quando a jovem encontra o pai, o homem faz o mesmo pedido à filha, que igualmente sai correndo e retorna para casa aos berros. A mãe chama a caçula, que é considerada a mais esperta e corajosa, manda-a para o campo ao encontro do pai. Quando o homem faz a ela o mesmo pedido que havia feito às suas duas outras filhas, ela obedece, levanta o casaco e, com um sorriso, começa a acariciar a horrenda criatura e fazer-lhe elogios, como se fosse algo natural que estivesse diante de seus olhos.

Observa-se que o estranhamento das filhas mais velhas se deve à aparência assustadora dessa cabeça descomunal, caracterizando aquele ser como monstro, provavelmente pela deformidade. Tal reação de hesitação diante do ser insólito aproxima a narrativa mais do fantástico todoroviano, que do maravilhoso. Na literatura, a descrição do monstro ou da monstruosidade nem sempre está relacionada à aparência física. A metáfora surge como elemento para descrever o mal, o lado sombrio, até mesmo diabólico, da personalidade de uma pessoa ou personagem de aspecto disforme. Segundo Julio Jeha, “a “monstruosidade” carrega implicações tanto estéticas quanto políticas: deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição da natureza” (2007, p.7), o que permite classificar aquilo que está fora do

padrão estabelecido, tanto físico quanto psicológico, como aberração natural. Apesar da aparência estranha e disforme da cabeça de búfala, é a filha mais nova que demonstra carinho, não se deixando aterrorizar pela estranha figura.

Uma das características comuns das narrativas da tradição é o terceiro filho assumir o protagonismo da história. Sem demonstrar nenhum assombro, a caçula age de forma natural e dócil em relação ao que estava exposto diante de seus olhos, inserindo assim a história na categoria de conto maravilhoso, de acordo com a teoria de Todorov: não há estranhamento do leitor nem da personagem envolvidos na história.

A cabeça de búfala, retribuindo tamanho carinho, pergunta se a menina deseja ficar com ela e segui-la. A filha pede a permissão do pai e este não soube negar-lhe o pedido. A jovem, sorrindo satisfeita, segue a criatura sem corpo, que caminha apoiando-se nos chifres. Na chegada a um alçapão no meio de um bosque, a cabeça de búfala abre a entrada com seus chifres e recomenda à menina que retire seu calçado, um par de tamancos, e que desça por uma escada de vidro. Diante dos olhos surpresos da jovem, descortina-se um salão muito luxuoso e a criatura ajeita-se numa poltrona. Tal como acontece na história *A Bela e a Fera*, a protagonista passa a viver reclusa com o ser disforme. Naquele lugar, longe de tudo, solitário, a cabeça passa a ensinar diversos tipos de trabalho à jovem e, pelo fato de ser excelente aprendiz, ensina-lhe também a ler e escrever.

O tempo passa, a menina cresce e transforma-se em uma linda moça. Quanto mais o tempo passa, mais a discípula se afeiçoa à mestra, a quem chama carinhosamente de mãe. Um dia a jovem pede permissão para sair um pouco e tomar ar fresco, rompendo a reclusão e o relacionamento exclusivo com a figura materna, tal como Rapunzel com a bruxa na torre, que não percebe o crescimento da jovem e o quanto esta anseia por conhecer o mundo além daquela clausura. Um tanto contrariada, a cabeça de búfala permite que ela saia; dá-lhe uma roupa de prata e uma

cadeirinha e a deixa sentar um pouco no prado. Enquanto está ali sentada, passa por ela um jovem rapaz que diz ser o filho do rei daquelas terras e rapidamente se encanta com a beleza da jovem, apaixonando-se por ela. O jovem a pede em casamento e promete voltar em oito dias para levá-la para o castelo. A jovem, muito animada, consulta sua “mãe”, que não diz não, nem sim, deixando a escolha para a “filha”, concedendo-lhe o livre arbítrio para decidir sobre a própria vida. Avisa, porém, que a filha não seja ingrata, afinal, tudo o que tinha e sabia era devido a ela e ao seu desvelado carinho.

Ao fim de oito dias, o rapaz retorna para buscar a eleita do seu coração. A feia criatura adverte a jovem dizendo que, quando partisse, não esquecesse qualquer coisa que fosse sua, não deixasse nada para trás, pois poderia acontecer-lhe uma grande desgraça. A fala da Cabeça evidencia o fim da relação de dependência afetiva, o corte dos laços, pelo fato de a protagonista não deixar vestígios ou elos para trás. Na obra *A sombra e o mal nos contos de fadas*, Marie-Louise Von Franz, destaca que “a mudança não agrada às pessoas de seu meio, pois isso significa que elas também têm que se readaptar” (1995, p.1). A moça, eufórica, acompanha o rapaz sem ao menos despedir-se de Cabeça de Búfala. Lembra que deixou para trás seu pente, chora desesperada, pois recorda a advertência feita por sua “mãe”. Retorna apressada ao alçapão e não encontra o pente, ao olhar-se no espelho vê que seu belo rosto havia se transformado em uma enorme e horrenda cabeça de búfala. Grita por ajuda, mas Cabeça de Búfala não a socorre. Aquela metamorfose é o castigo pelo abandono àquela que a criou. A jovem partira sem ao menos dizer adeus, o que pode configurar uma enorme ingratidão no entender daquela que a criara com tanto desvelo, mesmo que a jovem nunca houvesse requisitado nenhum benefício. Com base em Marie-Louise Von Franz, interroga-se: “Por que a heroína é vítima de uma sorte tão terrível? Uma das versões nos diz que é simplesmente assim, e a outra que a Fada deusa estava encolerizada por ter sido esquecida”

(1995, p.49). No conto analisado, o papel da fada-deusa está refletido na feia e monstruosa figura que se sente ferida em seu maternal sentimento pelo abandono filial e mostra o lado sombrio do mal.

O tom de censura traduz ao mesmo tempo o desejo inconfessado de desferrar-se daquele que a feriu. Temos aí um círculo vicioso que faz com que uma discussão degenera em uma cena característica. A feminilidade desconhecida que provoca a animosidade da mulher é uma reação de natureza arquetípica que se reflete nos materiais mitológicos e nos Contos. (VON FRANZ, 1995, p.50)

A metamorfose física da protagonista é outro elemento que define o maravilhoso, indica mudança na forma exterior, quando a jovem adquire a aparência monstruosa. Outra mudança, interior, já ocorrera com a personagem: ao se apaixonar pelo príncipe, há o despertar da sua feminilidade, até então desconhecida, deixando claro o seu crescimento como mulher. A vontade de seguir o eleito de seu coração, sem refletir sobre o que deixaria para trás, provavelmente criou uma atmosfera de animosidade e rancor naquela que ficou só. De doce e gentil personagem para com a Cabeça de Búfala, a heroína age de forma que poderia ser classificada como cruel: dá as costas àquela que havia considerado como mãe, mas simbolicamente deixa algo de si, o pente, objeto associado à vaidade, que serve para pentear os cabelos, um dos elementos que reforçam a feminilidade, harmonizando o rosto e sua beleza, agora transformada em horrenda figura. Não houve uma despedida, mas um abandono em que fica um resíduo: o pente permanece com Cabeça de Búfala; a heroína leva aparência da mãe consigo, indicando que algo precisa ser resolvido.

Entende-se a metamorfose, fora do âmbito dos contos maravilhosos, como algumas mudanças na evolução natural das espécies. No contexto do maravilhoso, porém, segundo a pesquisadora Regina Michelli, “Por

metamorfose compreende-se a mudança da forma exterior, o que implica, muitas vezes, a transformação de um ser de uma espécie em outra” (2015, p.221). Algumas personagens encantadas ou amaldiçoadas, quando redimidas de sua condição, são beneficiadas por mudanças que desafiam a lógica natural da vida.

Além da metamorfose no cenário do maravilhoso, o conto apresenta também transformações internas, oriundas de vivências emocionais. Nem sempre as mudanças são fáceis, algumas são dolorosas, levando a um amadurecimento daquele que passa por tal processo. Metamorfosear, em sentido amplo e metafórico, é necessário para o crescimento e o recomeço de novas perspectivas de vida. As transformações são vitais ao ser humano para que ele se reinvente e recomece algo novo a cada dia ou a cada momento de sua vida. Faz parte do crescimento, cair e levantar quantas vezes se façam necessárias, mesmo que seja de forma sofrida, para que os alicerces sejam firmes no processo de transformações, com mudanças e recomeços.

Retomando a narrativa, a jovem parte com seu noivo, mas faz uso de artifícios e desculpas para não mostrar sua monstruosa fisionomia. Quando fica a sós com o rapaz, vê-se obrigada a mostrar sua face. Horrorizado, o rapaz pensa até em queimá-la, mas deu a palavra de que se casariam. Vendo o sofrimento do filho, a rainha cria uma disputa entre duas lindas donzelas, na tentativa de livrar o filho daquele compromisso. Assim ela fez: elabora tarefas difíceis de serem cumpridas, das quais a noiva prometida também participaria.

Apesar da recomendação e do castigo a ela imposto, a jovem procura Cabeça de Búfala, a quem pede auxílio nas tarefas, e roga que a auxilie nas provas para que seja vitoriosa nas disputas. Mesmo contrariada, a horrenda criatura ajuda a moça a vencer as concorrentes por meio de seus encantamentos. Entrega à jovem objetos mágicos, com a finalidade de fazer com que os trabalhos da filha fossem sempre com acabamentos perfeitos, embora seu rosto continuasse o mesmo: horrendo.

Chorando a heroína retorna ao alçapão e pergunta o que deve fazer para libertar-se daquele feitiço. A Cabeça de Búfala responde:

- Está colhendo o que semeou. Foi embora como um cão, depois de todo o bem que lhe fiz! A jovem em prantos responde: - Não foi por maldade mamãe, o que ia fazer? Estava tão feliz, despreocupada, não tinha cabeça para nada. Ao que a mãe responde: - E agora, se tivesse que partir como naquele dia, o que faria? A resposta veio logo: - Ah, mamãe! Eu me despediria de você, iria beijá-la e abraçá-la, sem esquecer nada, e fecharia o galpão direitinho. – Agora, sim: eu a perdoo – disse a Cabeça de Búfala – trate de procurar seu pente. (CALVINO, 2006, p.208)

A noiva encontrou seu pente na cômoda e, quando se olhou no espelho, viu sua beleza de antes. Mal podendo conter-se de tamanha felicidade, correu para junto da sua benfeitora e a agradeceu até não poder mais. No domingo seguinte, o jovem príncipe desposaria a sua amada e apresentaria à rainha e a todos do reino: “A partir daquele dia permaneceram juntos triunfantes e viveram felizes como pássaros.” (CALVINO, 2006, p.209).

Encontram-se, na narrativa em análise, alguns detalhes que delinham a presença do maravilhoso. A escolha do conto acima não foge a alguns elementos encontrados neste gênero, como a personagem sobrenatural de uma cabeça de búfala enorme e falante, dotada de poderes mágicos. No conto aparecem palavras como bosques, príncipe, princesa, rainha, encantamentos que remetem à ambiência dos contos de fadas, não há uma definição de tempo ou espaço, nem mesmo as expressões “num reino distante” ou “era uma vez”, características marcantes dos contos maravilhosos da tradição, como os de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. Além disso, há a presença da metamorfose, com a heroína adquirindo características de aberração, como castigo, e a sua redenção com o reconhecimento de seu erro.

A narrativa confronta o leitor com o bem e o mal, o belo e o horrendo. O sublime e a bondade misturam-se a sentimentos não tão nobres, como vingança, rancor, abandono, tendo, ao final da história, um aprendizado, uma reflexão ou uma lição de moral, não sem antes os protagonistas ou heróis, no decorrer de suas aventuras ou desventuras, passarem por obstáculos e castigos para que haja a solução dos seus desafios e tudo seja resolvido de maneira agradável.

REFLEXÕES SOBRE O CONTO

O ser monstruoso que habita os contos maravilhosos pode ser um dragão, um ogro, um animal que fala, ou um ser insólito, uma cabeça de búfala, tomando para si o papel de criar e educar uma jovem pobre e bela, dando-lhe a chance de uma vida melhor, porém, com um preço a pagar. A grande lição da história tem seu desfecho ligado a sentimentos como gratidão e reconhecimento pelo que foi recebido, passando ainda pela vingança e por castigo moral relacionado a esta categoria de conto. O sentimento de carinho e amor maternal transforma-se com o abandono, mesmo não intencional, o que leva a uma relação de vingança, pela decepção. Como castigo físico, a protagonista sofre uma terrível metamorfose, o que a deixa em situação constrangedora perante o novo mundo que, de agora em diante, fará parte de sua vida no enredo. Instaure-se outro ciclo na trajetória da heroína, mas o anterior precisa ser condignamente encerrado, exigindo um último aprendizado a ser reconhecido pela jovem: o agradecimento.

A narrativa “Cabeça de Búfala” pode ser analisada por outro prisma: a relação de dependência entre a mãe e a filha, como se houvesse um contrato não verbal estabelecido de gratidão ou de retribuição daquilo que foi dado à personagem mais nova. A filha torna-se, nesse sentido, devedora dos bens maternos recebidos, ainda que a exigência da Cabeça

de Búfala seja tão somente um gesto de carinho filial. No entanto, no isolamento do mundo imposto à jovem, a “mãe” sequer percebe que a filha havia crescido e anseia pelo mundo exterior ainda desconhecido, caso semelhante ao da personagem Rapunzel e a bruxa, que a mantém cativa e distante de todos. A benfeitora faz um pedido, e com ele uma ameaça velada, passível de uma punição, fato que passa despercebido pela jovem. Adverte a filha para que se despenda dali e leve tudo o que lhe pertence, sem esquecer nada, e feche a porta atrás de si. Pode-se interpretar esse gesto simbólico como o rompimento da relação das duas, como se a filha se apartasse definitivamente da figura que lhe servira de mãe. A feia criatura, provavelmente ferida com tal atitude, não diz uma única palavra para impedir a partida da filha.

O conto “Cabeça de Búfala” pode se configurar como um instrumento de análise para alguns comportamentos do homem frente à sua vida em sociedade. A narrativa destaca o compromisso moral de ser grato por tudo o que é oferecido, o sentimento de gratidão como obrigatoriedade para que o indivíduo seja aceito como um ser social inserido no seu mundo, dentro de padrões já estabelecidos, trazendo a gratidão como grande virtude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, O APRENDIZADO NO CONTO

Na grande maioria, os contos maravilhosos trazem uma lição, um ensinamento e, de forma lúdica, acionam a imaginação do leitor ou do ouvinte, por meio de suas figuras fantásticas, insólitas, inimagináveis, aquelas que não são possíveis de existir no mundo real, mas que passeiam no imaginário e no inconsciente das pessoas, afinal, o mundo do faz de conta é um poderoso instrumento para o crescimento emocional e o amadurecimento do ser humano. Direcionado quase sempre a um público infantil, os contos exercem papel importante para os jovens e adultos, auxiliando muitas vezes em resoluções de seus questionamentos diante

da vida, contribuindo para o seu autoconhecimento. Para o psicanalista Bruno Bettelheim,

O conto de fadas é terapêutico porque o paciente encontra sua *própria* solução através da contemplação do que a estória parece implicar acerca de seus conflitos internos neste momento da vida. O conteúdo do conto escolhido usualmente não tem nada que ver com a vida exterior do paciente, mas muito a ver com seus problemas interiores, que parecem incompreensíveis e daí insolúveis. O conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior, embora possa começar de forma bastante realista e ter entrelaçados os traços do cotidiano. A natureza irrealista destes contos (a qual os racionalistas de mente limitada objetam) é um expediente importante, porque torna óbvio que a preocupação do conto de fadas não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo. (1980, p.33-34)

Contar ou ler histórias é de fundamental importância para o desenvolvimento da criança e do jovem, é um exercício para aquisição de um vocabulário mais rico, favorece a imaginação dando liberdade aos pensamentos e de forma lúdica incentiva a lidar com sentimentos que, porventura, os leitores não conseguem compreender ou identificar. Narrar histórias para um público infantil e juvenil, dependendo da forma e da ênfase dada ao texto pelo leitor, favorece o desenvolvimento cognitivo, estimulando a criatividade, e levando este público ouvinte para lugares encantados e secretos, em alguns casos trazendo à tona sentimentos desconhecidos e incompreensíveis para o leitor. Descortina-se um mundo de mistério e beleza, podendo algumas vezes se revelar cruel, assustador e cheio de perigos. Enquanto as crianças ou jovens experimentam e vivenciam estas emoções e sensações, aprendem também a refletir, a fazer comparações entre o que ocorre no mundo do faz de conta e o seu

mundo real, desenvolvendo-se plenamente como indivíduos que pensam e sentem, articulando razão, emoção, afeto.

Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso, casal de psicanalistas cujos estudos e análises baseiam-se nos contos de fadas, afirmam que contar histórias é uma forma prazerosa de ajudar as crianças a lidar com seus medos e angústias, dando um suporte para que o espaço reservado para a fantasia auxilie a sua forma de pensamento, teoria semelhante à de Bettelheim. Os contos infantis e juvenis propiciam a aquisição de um conhecimento de mundo ao enunciar problemas, dar nomes aos medos e auxiliar nas soluções, fortalecendo e favorecendo relações com o próprio eu e com o mundo em torno do leitor. Bettelheim afirma que as crianças não precisam de uma educação com vários conceitos éticos e abstratos, e, sim, de conceitos carregados de significados, passíveis de serem encontrados nos contos maravilhosos: “Enquanto diverte a criança, o conto de fadas esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento da sua personalidade.” (1980, p.20).

Para uma visão estética sobre o mundo, fica definido que o belo se associa ao bem e o feio, ao mal, ao demoníaco, pois há uma quebra de harmonia, algo foge ao que estamos habituados a ver, instiga a curiosidade, despertando também o medo, uma sensação diferente, indefinível, causando sentimentos ambíguos. O conto referenciado neste artigo traz um elemento sobrenatural na figura do monstro, que aterroriza e, antagonicamente, fascina, despertando emoções fortes e ambivalência de sensações.

Em “Cabeça de Búfala”, num primeiro momento, a horrenda criatura desperta medo e repulsa em quem a vê; em seguida, é capaz de despertar sentimentos sublimes, como ternura e bondade para aquela que a aceita assim como ela é, estabelecendo-se uma relação de afeto: o monstro passa a ser o benfeitor, a personagem benéfica; a protagonista é a beneficiada. No decorrer da história, crescem sentimentos de amor materno, desvelo

em ensinar e aprender. Em decorrência do benefício, a história aponta para a necessidade de gratidão, como uma dívida a ser paga sem que haja uma consciência disso pela protagonista, levando o desenrolar da história à vingança e à penalidade, com a redenção final. Há o castigo como forma de aprendizado. Aprender com dor, deixando apartado o sentimento amoroso.

Aos olhos das psicólogas Maria Adélia Minghelli Pieta e Lia Beatriz de Lucca Freitas (2009), no artigo “Sobre Ingratidão”, o conceito de gratidão, definido como um sentimento considerado virtude moral necessária ao desenvolvimento do ser humano, é um estado que nos permite conectar com aqueles que estão próximos e com o mundo ao redor, como uma função social. Envolve afeto, amor e respeito e, implicitamente, a reciprocidade a um bem já recebido. É uma sensação de plenitude, de agradecimento e admiração pelo benfeitor. Em alguns casos, a gratidão pode gerar interdependência entre o indivíduo que agiu em benefício de outro e o beneficiário, que se sente na obrigação de retribuir:

Na psicologia, na primeira metade do século passado, destacaram-se os trabalhos de Baumgarten-Tramer (1938) e Klein (1957-1974). A primeira interessou-se pela gratidão ao longo do desenvolvimento e a segunda preconizou ser a gratidão um sentimento que emerge das relações primeiras infantis, derivado da capacidade da criança de amar. Desde a década de 1990, alguns autores da Psicologia retomaram o assunto, mas apenas recentemente se tem observado um crescente interesse pelo tema. (PIETA; FREITAS, 2009, *online*)

Simone Paludo, em estudos recentes na área da psicologia, assegura que o sentir-se grato por um auxílio ou uma ajuda recebida para melhorar sua condição de vida, seu bem-estar, ainda não está de acordo com a definição de gratidão. Referindo-se a Lazarus & Lazarus (1994), a autora citada afirma que “uma capacidade empática se faz necessária para ter experiência no que diz respeito à gratidão, uma vez que o beneficiado

precisa reconhecer e apreciar o favor altruístico que lhe foi oferecido.” (PALUDO, 2008, p.36).

Reconhecer um benefício, ser grato por ele é considerado um sentimento nobre perante a sociedade. Indivíduos, porém, que não reconhecem o auxílio ganho, não experimentam o sentimento de gratidão pelos benefícios recebidos ou não são capazes de agradecer são considerados ingratos, egoístas, ligados apenas ao próprio bem-estar, ao que é bom para si e suas vidas. O mundo em que vivem está para lhes servir, sem a necessidade de retribuição. À luz da sociedade e seus valores morais, este ser social passa a ocupar um papel de vilania. Para o benfeitor, este tipo de indivíduo pode provocar sentimentos como o de se sentir usado, tal qual um fantoche que, sem mais serventia, é descartado; a dor psicológica por vezes gera a desmotivação para ajudar novamente. Por outro lado, assistimos, nesse contexto, a ajuda condicionar-se ao recebimento de algo em troca: a doação, nesse caso, exige ou espera retribuição, por menor que seja, como se vê no conto em análise.

Gratidão e ingratidão, apesar de sentimentos antagônicos, caminham muito próximos um do outro. Quando um auxílio é oferecido a uma pessoa - o beneficiário - por alguém que pretende ajudá-lo - nesse caso, o benfeitor -, como sujeitos de uma sociedade, espera-se que nesta relação haja uma retribuição, como se fosse algo subentendido, acordo tácito, estabelecendo uma relação de interdependência silenciosa, sem a necessidade da verbalização do ato de retribuir. Relativizando essa visão, considera-se também que, quando isso ocorre, se estabelece uma espécie de troca, de comércio entre as partes, diferente do auxílio prestado com ênfase na ajuda e não nos ganhos a serem auferidos.

Reflexões e questionamentos podem encontrar suas respostas em “Cabeça de Búfala”, que serviu como base para este trabalho. O sentimento de gratidão esperado pela criatura monstruosa, a benfeitora, transformou-se em dura penalidade para a protagonista, até que houvesse

o entendimento e a retratação de que tudo o que estava acontecendo era fruto do não agradecimento àquela que lhe ajudou. Neste caso, criou-se uma relação interdependente entre benfeitor e beneficiário, com a narrativa ficcional espelhando o que frequentemente acontece na vida cotidiana real.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno (1980). *Psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra.

CALVINO, Italo (2006). *Fábulas italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritos a partir de diferentes dialetos*. São Paulo: Companhia das Letras.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO Mário (2006). *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed.

JEHA, Júlio (2007). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

LEAL, José Carlos (1985). *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista.

MICHELLI, Regina. “Processos de encantamento e redenção nos contos tradicionais”. In: GARCIA, Flávio; GAMA-KALIL, Marisa Martins (Orgs). *Vertentes do insólito ficcional – Ensaios I*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p.216-p.243.

PALUDO, Simone dos Santos (2008). *Emoções morais e gratidão: uma nova perspectiva sobre o desenvolvimento de jovens em situação de risco pessoal e social*. (Tese de Doutorado), Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre / RS.

PIETA, MariaAdéliaMinghelli;FREITAS, LiaBeatrizdeLuccaFreitas. “Sobreagratidão”. *Pepsic - Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 61(1). Rio de Janeiro. In http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672009000100010 Acesso em 24.Jun.2018.

TODOROV, Tzvetan (2004). *Introdução à literatura fantástica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.

VON FRANZ, Marie-Louise (1995). *A sombra do mal nos contos de fadas*. São Paulo: Paulus.

A FIGURA MONSTRUOSA DO OGR0 COMO CORPO SOCIAL

BÁRBARA GOUVÊA DA ROCHA

REGINA MICHELLI

INTRODUÇÃO

Os ogros são criaturas mitológicas que se fixaram na literatura popular no decorrer dos séculos. São descritos em narrativas simples, histórias curtas, cuja origem remonta à oralidade, atuando com seres humanos em mundos de fantasia. Por serem contos maravilhosos e atemporais, a figura aterrorizante do ogro perpassou as gerações, permitindo que haja novas interpretações e produções de uma mesma obra ou figura monstruosa.

Uma representação bem tradicional é a de Charles Perrault (1628-1703), escritor francês, um dos pioneiros no registro de contos infantis, nos quais são apresentados, em algumas histórias, os temíveis ogros, como em “A Bela Adormecida no bosque”, “O Pequeno Polegar” e “O Gato de Botas”. Em contrapartida, há autores como William Steig (1907-2003), escritor do livro *Shrek*, que inspirou, em 2001, a popular série de filmes da produtora DreamWorks Pictures. Shrek, um ogro cujo próprio nome (vindo da língua iídiche e do alemão Shreck) significa terror, pânico ou medo, se destacou pela diferença: um ogro personagem principal, herói, contrário às narrativas onde sua figura é vista somente como vilanesca, devoradora de pessoas.

Com base nestes autores de épocas distintas, este trabalho tem por objetivo comparar a representação do ogro em alguns contos de Perrault e na obra fílmica, baseada no texto de Steig, procurando observar a permanência ou não das características desse personagem monstruoso, no âmbito do maravilhoso. A fundamentação teórica que orienta o trabalho parte, principalmente, das considerações de Jeffrey Jerome Cohen sobre as sete teses da cultura dos monstros, bem como do estudo de Arlette Bouloumié sobre o ogro, levando em consideração as modificações das perspectivas da vítima e do algoz relacionadas a época de cada conto.

O MUNDO COM OS OGRS

Nos primeiros momentos da humanidade, os mitos foram os responsáveis pela explicação dos fenómenos, até aquele momento, inexplicáveis. As cantigas e os contos orais eram responsáveis pela propagação dos acontecimentos históricos que, geralmente, aconteciam nas guerras. As noções morais da sociedade acerca do bem e do mal e o heroísmo são aspectos presentes nos contos que atraíam e atraem a população até os dias atuais. Com isso, os ogros não deixam de se encaixar nessas histórias populares, onde fizeram parte das narrativas mitológicas orais contadas na África e na Europa.

A origem de seu nome é associada às trevas do inferno. Nas narrativas, os ogros eram apresentados como gigantes, com a cabeça muito maior que a do homem, ou como seres com chifres e pele esverdeada. Com a personalidade impulsiva e raivosa, não eram seres sociáveis, viviam isolados em pântanos ou florestas. Além disso, eram temíveis pela sua alimentação, uma vez que preferiam comer carne de homens e crianças (aparentemente a carne humana era mais abundante que a dos outros animais), algo moralmente errado para a sociedade. Sobre esse aspecto, Arlette Bouloumié (2000), no verbete sobre o ogro, questiona sob que

prisma o ogro é caracterizado: se é humano, devorar seres da mesma espécie é canibalismo, moralmente condenável; por outro lado, se não é um ser pertencente à espécie humana, sua ação se caracteriza como a luta pela sobrevivência, em que uma espécie devora a outra.

A PRESENÇA DOS OGROS NOS CONTOS DE FADAS

As histórias tradicionais registradas mais conhecidas, onde há a presença dos temíveis ogros, são as de Charles Perrault, do século XVII: “A Bela Adormecida no bosque”, “O Pequeno Polegar” e “O Gato de Botas” são exemplos de narrativas em que aparecem essas criaturas. Analisaremos, neste trabalho, os dois primeiros contos. Em um cenário mais atual, onde é retomada a presença de um ogro diferente das versões anteriores, há “Shrek”, livro escrito por William Steig no final do século XX que virou filme em 2001.

“A Bela Adormecida no Bosque”

A história narra a vida de uma bela jovem, que foi amaldiçoada, nas comemorações de seu nascimento, por uma fada que não fora convidada para os festejos. Por despeito, ela prediz a morte da menina ao espetar o dedo num fuso. Uma fada mais nova ameniza a maldição, transformando a morte em um sono profundo que duraria cem anos, até ser acordada por um príncipe.

A versão dos irmãos Grimm, escolhida pelas empresas Walt Disney para ser levada às telas, é diferente da contada pelo escritor francês. “A Bela Adormecida”, de Perrault, apresenta uma continuação após o beijo e o despertar da princesa, sequência narrativa que enseja o aparecimento da rainha ogra.

A princesa permanece cem anos adormecida até que um príncipe a encontre e, guiado pela magia, ele a beija e ela acorda. O casal fica junto

por dois anos no castelo e têm dois filhos, mas o príncipe não revela esse relacionamento a sua família. O motivo do segredo é sua mãe, a rainha, uma ogra que gosta de comer crianças. Quando o seu pai, o rei, falece, o príncipe assume o trono e leva Bela e os filhos para o castelo. Tempos depois, o atual rei se ausenta devido à guerra e deixa a esposa e as crianças com sua mãe. A rainha ogra tenta, imediatamente, matar os três para devorá-los, mas eles são protegidos pelo mordomo, que não concorda com tal procedimento. A ogra, porém, encontra os três vivos na casa do mordomo e, enfurecida, ordena que preparem um tonel com todo tipo de bicho peçonhento para lá jogarem a nora, os netos, o mordomo e sua família. Quando tudo está arrumado, o rei chega da guerra e se depara com esse cenário. No susto do momento, a ogra se joga no tonel, suicidando-se – talvez sua atitude tenha ocorrido por medo do que poderia acontecer com ela, depois que seu filho descobrisse a verdade, ou simplesmente por vergonha.

“O Pequeno Polegar”

Em apresentação bem resumida, os pais de sete meninos, sem condições de criá-los, abandona-os em uma floresta. O mais novo, chamado Pequeno Polegar, que também é o mais esperto, logo avista uma casa em meio à floresta. Ao bater à porta, uma mulher simpática os atende, fica comovida com suas histórias, mas diz que seu marido é um terrível ogro e que tentará matá-los. Os meninos preferem se arriscar ali a morrer pelos lobos na floresta.

O ogro retorna à casa, descobre os meninos e tenta matá-los para o jantar, mas a esposa os ajuda, despista o marido, afirmando que o jantar já está pronto, deixasse para comê-los depois. Após a refeição, os sete irmãos passam a noite no mesmo quarto das setes meninas filhas do casal. O Pequeno Polegar, por precaução, troca, durante a noite, os seus sete

gorrinhos com as sete coroas que as meninas usavam. O ogro aparece no quarto e mata, por engano, suas sete filhas, caindo na armadilha do Polegar. Tão logo ouve o ogro roncar, Polegar acorda os irmãos para que fujam, antes mesmo do amanhecer. Ao acordarem, os pais ogros descobrem o que aconteceu e ficam desolados. O ogro, enfurecido, corre atrás das crianças, com as botas de sete léguas, mas, depois de muito procurar, adormece, cansado, sobre a rocha onde os meninos estão escondidos. Pequeno Polegar rouba as botas mágicas, que se adaptam aos seus pequenos pés, e retorna à casa do ogro, inventando, para a esposa dele, que o ogro caíra prisioneiro de ladrões que só o libertarão em troca de todo o ouro e dinheiro que ele tiver; Polegar apresenta as botas como prova de que fala a verdade. Carregando as riquezas do ogro, ele retorna à casa do pai, onde é recebido com muita alegria pelos irmãos e pai.

O escritor apresenta um outro desfecho moralmente mais dignificante para o protagonista, justificando, porém, a apropriação das botas, usadas pelo ogro para perseguir criancinhas. Nesse segundo final, Polegar, graças ao poder das botas de sete léguas, enriquece como mensageiro do rei.

Shrek, o filme

Em um cenário mais atual, temos o protagonista do filme sendo um aborrecido ogro verde chamado Shrek, que adora a solidão do seu pântano. Seu habitat, porém, não se encontra mais tão silencioso, está cheio de personagens dos contos de fada que o importunam. Para que o lorde Farquaad devolva a paz de seu pântano, Shrek precisa envolver-se em uma missão, resgatar uma princesa chamada Fiona, aprisionada na torre de um castelo protegido por um dragão.

Ao ser resgatada, Fiona fica surpresa por seu suposto príncipe encantado ser tão bruto e nem um pouco romântico. Quando Shrek tira seu capacete de guerra e mostra-se ogro, um sentimento de surpresa

e indignação manifesta-se ainda mais na princesa. Durante a conversa pelo caminho, eles acabam se apaixonando. Logo ocorre, porém, um mal-entendido, fazendo com que Shrek entregue Fiona rapidamente ao lorde Farquaad.

Com o tempo, o ogro se sente muito solitário sem a princesa e, com a ajuda da dragoa que a aprisionava no castelo, corre para a cidade onde Fiona está para se casar com o lorde. Shrek interrompe a cerimônia antes do beijo, dizendo que Farquaad só está se casando com ela para se tornar rei. O ogro se declara, o sol se põe e Fiona vira uma ogra na frente de todos. O lorde, enfurecido com a situação, manda matá-los. O ogro rapidamente chama a dragoa que devora seu rival. Shrek e Fiona se beijam e a declaração de amor verdadeiro interrompe a maldição que ela sofria toda noite ao se transformar em ogra, razão pela qual havia ficado trancada na torre do castelo por anos. Ao contrário do que todos imaginavam no decorrer do filme, a maldição não a transforma definitivamente na bela humana que víamos de dia, mas, sim, permanece como a ogra da noite. Por fim, eles se casam e vão viver na casa de Shrek no pântano.

O OGRU COMO CORPO SOCIAL: AS TESES DE COHEN

Pelas narrativas apresentadas, percebe-se que as histórias se inserem na cultura, nos valores ideológicos de cada época, mas também se modificam de acordo com o público alvo. Nos últimos séculos, alterou-se, na cultura europeia (e suas herdeiras), o paradigma de infância. A criança, até o início do século XIX, era encarada como um mini adulto, não havia a noção de infância como conhecemos atualmente, com os seus direitos e deveres peculiares. Devido a isso, as narrativas mais atuais, por mais que apresentem as mesmas criaturas que as contadas nos contos de antigamente, atualizam as histórias, modificam as configurações das personagens e se adaptam à nova sociedade. É uma questão prevista nas sete teses da cultura dos monstros de Jeffrey Jerome Cohen. Essas teses

nos facilitarão a compreensão da possível origem das histórias dos ogros na sociedade e entender esses monstros a partir da cultura na qual se inserem.

Tese I: O corpo do monstro é um corpo cultural

Em sua primeira tese, Cohen nos passa a ideia do monstro sendo a corporificação de um determinado momento cultural, como se fosse um problema real agregado com à ficção; um monstro retirado de problemas reais (e que apresenta características reais) de uma sociedade, incorporado com o ficcional. Assim, o monstro representaria os receios de uma população, sendo um constructo cultural: “O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura.” (2000, p.26-27).

Representaria o monstro os problemas de uma determinada sociedade, aquele que simbolicamente revela e adverte sobre determinadas mazelas não percebidas? A leitura de Cohen conduz a esse entendimento, em que os ogros se inserem.

Há no livro *O Conto de Fadas*, de Nelly Novaes Coelho (2003, p.38), uma possível explicação da origem dos ogros, baseada nos receios da sociedade; seres que foram se modificando nas histórias orais, depois escritas, passadas e transformadas até hoje. A autora mencionada refere-se à obra de Teófilo Braga, onde se encontram esses esclarecimentos, cuja fonte primária é o historiador Walkenear, na sua *Dissertação sobre os contos de fadas*. Para este pesquisador, os tártaros invasores, após a derrocada do Império Romano, espalharam o terror pelas terras conquistadas. As grandes carnificinas e crueldades ficaram na memória de toda população, sobretudo as dos mais antigos devastadores e cruéis Oigours, os primitivos húngaros, de onde se originou o termo ogro e a ferocidade que lhe é atribuída:

Depois do grande abalo, que deixara no mundo o vácuo causado pela queda do Império Romano, os povos da Germânia e da Cítia europeia precipitaram-se sobre o grande colosso derrubado.

Entre as tribos nômadas do norte da Ásia, as conhecidas sob o nome geral de Tártaros, não podendo ser retidas, saíram dos seus desertos, e não cessaram, durante muitos séculos da Idade Média, de atacar os estados mais poderosos que acabaram por conquistar. Sob o comando do Gengiscão e de Tamerlão, fundaram os mais vastos impérios que se viram. Grandes carnificinas, crueldades inauditas tornaram memoráveis estas prodigiosas revoluções. Os Tártaros, para quem a Ásia já não era bastante, penetraram nas partes orientais da Europa, e fundaram a Rússia.[...] Por toda a aparte espalharam o medo e o terror geral. Os mais antigos e os mais cruéis destes devastadores tornaram-se os mais célebres, e seu nomes serviram para designar todos os outros. [...] Na Dácia e na Panónia chamaram-lhes então *Honni-Gouris* e à sua terra *Honni-Gouria*; daqui vem o nome Húngaros e *Hungria*. Estes Hunni-Gouris, *Oigours*, são os *Ogres* terríveis dos Contos de Fadas, os entes ferozes que devoram crianças e gostam de carne humana tenra e saborosa. (WALKENAER. *Apud* BRAGA,1998, p.52-53)

Esses receios da população são perceptíveis nas histórias de Perrault, quando os personagens sentem medo dos ogros por comerem pessoas, e até mesmo na de Shrek, por seus modos grosseiros e por sua aparência animalesca.

Tese II: O monstro sempre escapa

O monstro, mesmo que morto em uma história, pode reaparecer mais tarde com características semelhantes em outra. Por isso, ele sempre escapa à percepção, ele nunca morre e reaparece, readaptado para a nova

época. O monstro é teoricamente o mesmo, por mais que sofra algumas modificações por estar em um tempo diferente, com novos meios de se pensar e encarar a vida na sociedade.

Uma “teoria dos monstros” deve, portanto, preocupar-se com séries de momentos culturais, ligadas por uma lógica que ameaça, sempre, mudar; fortalecida pela mudança e pela fuga, pela impossibilidade de obter aquilo que Susan Stewart chama de a desejada “queda ou morte, a paralisação” de seu gigantesco sujeito, a interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si). (COHEN, 2000, p.29-30)

Nota-se essa característica da segunda tese quando comparamos os ogros dos dois primeiros contos do Perrault com Shrek. A história contemporânea nos mostra um ogro com características físicas semelhantes a daqueles das versões tradicionais, mas bem diferente em vários aspectos. Nele permanece a presença do ogro territorialista, que vive num pântano, um ser raivoso, gigante e verde. Mas em nenhum momento Shrek se mostra perigoso por comer gente; pelo contrário, ele atrai a simpatia das crianças, apresentando-se como um ogro readaptado aos costumes do século XXI, com uma noção de infância que não mais ensina pelo medo, mas pelas consequências das ações e por amor, passando de vilão a herói.

Tese III: O monstro é o arauto da crise de categorias

O monstro representa a crise de categorias por não se encaixar nos modelos, nas estruturas vigentes no mundo, eles não conseguem ser classificados — logo, compreendidos — pelo dito mundo da normalidade.

Passam, então, a serem temidos. Também são limiares, por estarem no meio termo em aspectos conhecidos como impossíveis e ilógicos da humanidade (como a loucura e a sanidade). “Por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos — como “aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise” (COHEN, 2000, p.30-31)

Os ogros não se enquadram no nosso corpo social por terem costumes diferentes dos nossos. Tanto os contos mais antigos de ogros registrados por Perrault (com monstros que devoram pessoas), quanto o mais recente, Shrek (que gosta da solidão e também causa medo), encontram-se no limiar entre o impossível e o ilógico para a nossa sociedade. Isto também é **perceptível na primeira tese mencionada, onde** apresentamos a possível origem das histórias dos ogros na sociedade, associados aos povos **tártaros**, que detinham uma cultura totalmente diferente e denominada como bárbara para a população vigente.

Aplicando esta terceira tese aos ogros da ficção, observa-se que eles têm origem em algum lugar, em alguma época, assimilando aspectos que colocam em crise as categorias sistematizadas, ora sendo considerados humanos, ora não-humanos, “eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso,” (COHEN, 2000, p.30). Já **foram temidos** por apresentarem padrões diferentes do mundo empírico, o mundo da realidade dos humanos, apresentados como seres gigantes, com cor diferente, apetite bestial. Os ogros das histórias de Perrault, que “devoram” crianças, e o Shrek, com aparência e hábitos diferentes, também vivem dentro da sociedade, diluindo as fronteiras entre o impossível e o incompreensível para humanidade.

Tese IV: O monstro mora nos portões da diferença

Para Cohen, os monstros representam a diferença, a alteridade perante a norma, diferença monstruosa que se institui em aspectos culturais, políticos, raciais, sexuais. Ao transformar o outro em monstro, legitima-se a ação contra ele. De acordo com o autor citado, as canções de gesta da França medieval, ao demonizarem os muçulmanos, justificam a anexação do Oriente pelo Ocidente. O mesmo raciocínio se aplica às histórias de Perrault, no que tange “O Pequeno Polegar” e mesmo “O Gato de Botas”: apropriar-se dos bens do ogro é legitimamente correto por ser ele um monstro.

Os monstros, na visão de Cohen, não são criados, são frutos de um processo de recombinação de vários elementos, extraídos de diferentes aspectos. Por isso, o monstro seria o diferente do corpo social e isso causa um estranhamento. Ele, por mais que esteja integrado à sociedade, está ao mesmo tempo fora, por ser marginalizado e não se enquadrar nos padrões da mesma. O monstro é o diferente que ameaça os iguais.

O monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida. Por ser um corpo ao longo do qual a diferença tem sido repetidamente escrita, o monstro [...] busca seu autor para exigir sua *raison d'être*. (COHEN, 2000, p.40)

As diferenças sociais e os fragmentos que formaram o monstro ogro também são perceptíveis nas narrativas analisadas. Segundo Arlette Bouloumié,

O faro do ogro, sua insuficiência de visão, sua pouca inteligência, a importância de seus dentes, seu apetite bestial, o fato de ele devorar suas presas cruas, tudo isso o faz participar da natureza selvagem e animalesca e o enquadra no esquema de oposições cru/cozido, natureza/cultura [...]. O ogro é um monstro, um ser

híbrido, parente do Minotauro, aquele ser metade homem metade touro que devorava os jovens atenienses. (2000, p.756)

Quando a questão é ameaçar, mesmo que minimamente, qualquer defesa da denominada vítima da história é considerável. O ogro de “O Pequeno Polegar” intenta matar as personagens infantis por livre vontade para saciar sua fome, algo visto como horrendo por nós. Mas na cultura dos humanos, matar o outro, mesmo não sendo uma ameaça, pode ser considerado heroico ou normal, mostrando-nos que as histórias também dependem da cultura, de qual lado você está na narrativa.

Teses V: O monstro policia as fronteiras do possível

O monstro é percebido como um auxiliador que reforça os limites da sociedade. Ele nos deixa claro até onde o homem comum pode ir, seja geográfica, intelectual, emocional ou moralmente. A criatura denominada monstruosa pode simplesmente ser diferente por algum aspecto **físico** **ou** por viver de outra forma além da considerada normal, em possíveis outras terras, com culturas diferentes que ameaçam a cultura dita como a certa, a ideal: “O monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar a atenção — uma horrível atenção — a fronteiras que não podem — não *devem* — ser cruzadas.” (COHEN, 2000, p.43).

Os monstros, no caso, podem representar o diferente, o que se opõe à norma: povos com outras religiões, outro idioma, outra cultura, ou até mesmo alguém com características diferentes. Eles também podem ser a nossa fronteira moral, auxiliando-nos quanto aos seus limites. Para Cohen, há, pelo menos, duas funcionalidades para os monstros: associados à conveniência política, legitimam invasões e apropriações de seus bens, como já assinalado; associados à proibição, interditam determinados comportamentos e, por contraste, valorizam outros.

Nas narrativas em pauta, quanto à proibição, observa-se, principalmente em “O Pequeno Polegar” e em *Shrek*, as limitações no que diz respeito à posse do território habitado por ogros e até onde o homem pode ir com relação à fronteira. No conto de Perrault, a casa da família ogra situa-se na floresta, local ameaçador, onde as personagens infantis são abandonadas para morrer devoradas por lobos. Em *Shrek*, o pântano é o habitat natural do protagonista.

A fronteira a que se refere o estudioso das teses diz respeito, primordialmente, a normatizações culturais que prescrevem ou repudiam comportamentos. Nesse cenário, a criação do monstro ou a diabolização de uma criatura respondem a uma intencionalidade: “Todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra — seu testemunho — que detalha a que uso cultural o monstro serve.” (COHEN, 2000, p.42).

Para que serve, portanto, a rainha ogra de “A Bela Adormecida no Bosque”? Pode-se aventar a hipótese de ser ela a sogra que ameaça a estabilidade conjugal, a mãe possessiva que não deseja dividir o filho com outra mulher. A história permite ainda o paralelo com a mãe traída, aquela que pergunta ao filho por que se ausenta tanto, sem ter dele uma resposta convincente, compreendendo a verdade ao ser apresentada a nora e dois netos que desconhecia, quando da morte do rei, seu esposo.

Shrek talvez assinale a aceitação do diferente, numa via de mão dupla: o herói não se transforma em príncipe encantado, como nas histórias da tradição; ao contrário, é a princesa que ratifica e assume sua condição de ogra. De certa forma, as fronteiras se diluem.

Tese VI: O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo

O monstro causa atração e repulsa. Ele causa medo, mas também gera um irresistível desejo de similaridade.

Para que possa normalizar e impor o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interdita podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero (COHEN, 2000, p.48)

Da mesma forma que o ser temido pode apresentar monstruosidade, ele também pode ser mais forte, com maiores habilidades/características que um ser humano não possui, fazendo-nos, de certa forma, ter o desejo de ser o monstro e não a vítima.

Nos contos de Perrault, pode-se dizer que há um desejo de adquirir o poder que o ogro tem. Além de sua riqueza material, Polegar se apropria, em um dos possíveis finais, dos bens do ogro, como as botas de sete léguas, ouro e dinheiro.

Podemos também explicar esta tese com base na presença marcante de Shrek na história. Por mais que ele seja visto como bizarro, monstruoso, com maus costumes, a sua força é desejável e admirável (até para o Lorde Farquaad, que é um personagem descrito como baixinho e fraco). Shrek é um ogro que caminha de uma inicial configuração vilã para o herói da narrativa fílmica. Ele arrotta, brinca na lama, tem liberdade e autenticidade de ser o que é, sem as máscaras sociais redutoras.

À GUIA DE CONCLUSÃO, TESE VII: O MONSTRO ESTÁ SITUADO NO LIMIAR... DO TORNAR-SE

Recapitulando o que foi visto anteriormente, a última tese pode ser entendida como a culminância das principais questões apontadas sobre os monstros:

Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um auto-conhecimento, um conhecimento humano — e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p.54-55)

O ogro, possivelmente, teve uma origem na História que justifique a imagem construída de ferocidade, canibalismo. A personagem, nos contos da tradição, aparece como secundária, geralmente na função de vilão ou antagonista. Na narrativa fílmica, o ogro retorna com características diferentes, assumindo o protagonismo e a heroicidade na história.

Percebemos que, assim como qualquer monstro, os ogros foram alimentados por nós mesmos, mostrando nossas percepções e receios históricos sobre o mundo.

Desse modo, a ogra de “A Bela Adormecida” pode sinalizar a inveja feminina latente nas relações entre sogra, a velha rainha, e a nora, a nova

e bela princesa que ocupará o lugar da primeira na corte, como já ocupou o coração do filho. Destruir o outro, o diferente de si – a nora e seu filhos, os próprios netos provavelmente não percebidos afetivamente como tais – é aplacar a rivalidade. A ogra é a velha rainha, ludibriada pelo filho (que não lhe conta sobre a união com a Bela), a que não gosta de crianças (exceto para devorá-las). Ela nos ensina sobre os sentimentos mais recônditos da inveja humana, rivalidade, ódio, os venenos que portamos em nossa alma. Foi criada, de certa forma, para que esses sentimentos sejam exorcizados, “mortos” dentro de nós, desfecho que lhe aguarda na narrativa.

Em “O Pequeno Polegar”, o ogro é o diferente que será vencido, desapropriado de seus bens materiais, com a atenuante de que é um comedor de gente e de criancinhas indefesas. Vivendo no espaço da floresta, afastado, portanto, do convívio social, mesmo assim tem sua casa “invadida” pelo Polegar e irmãos, que o ludibriam, levando-o a assassinar as ograzinhas, suas filhas, morte justificada na narrativa por já evidenciarem sua má índole. A narrativa, como a sociedade, concede liberdade a que se mate o diferente e se aproprie de seus bens, o que ocorreu historicamente, por exemplo, com os judeus no Ocidente. Mas o ogro também nos ensina a que lugar pode nos conduzir a violência desmedida, a fúria desatinada, a ganância, porque é por ganância, e não por fome, que o ogro mata as filhas no meio da noite, entorpecido pela bebida e pelo sono.

O ogro que retorna na pele de Shrek promove um “conhecimento humano” ao retirar as máscaras e demonstrar a nossa verdadeira face de ogro, despindo-nos das atitudes de superioridade, fazendo com que estale o verniz social. Continuamos, nós, seres humanos, ainda a arrotar, a se encharcar na lama dos enganos, corrupções, conluíus... Quem sabe assumindo a face de Shrek ou Fiona conseguimos ser mais autênticos?

REFERÊNCIAS

- BOULOUMIÉ, Alette (2000). "O ogro na literatura". In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, p.754-764.
- COELHO, Nelly Novaes (2003). *O Conto de Fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: DCL.
- BRAGA, Teófilo (1998). *Contos tradicionais do povo português*. v.1. 4.ed. Lisboa: Dom Quixote, 280p.
- COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: DONALD, James; GIL, José; HUNTER, Ian; COHEN, Jeffrey Jerome; SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p.23-60
- PERRAULT, Charles (2010). "O Pequeno Polegar". In: CONTOS DE FADAS; PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & OUTROS. Ana Maria Machado (apres.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 33-41.
- PERRAULT, Charles (2016). *Contos de Perrault*. Gustave Doré; Charles Perrault (Ilustr.), Eliana Bueno-Ribeiro (Trad.). São Paulo: Paulinas.

REPRESENTAÇÕES DA MONSTRUOSIDADE NO CONTO “BARBA AZUL”, DE PERRAULT

ELEN LIMA

VINÍCIUS FIGUEREDO

REGINA MICHELLI

INTRODUÇÃO

Considerada durante muito tempo como uma produção de menor importância, a Literatura Infantojuvenil tem conquistado espaço em estudos literários, psicanalíticos, pedagógicos, entre outros. Com obras voltadas para a formação de crianças e jovens, essa literatura abarca grandes nomes, como o do francês Charles Perrault. Nascido em 1628, ele nos legou os *Contos da Mamãe Gansa*, os quais ajudaram a popularizar os contos de fadas, que até hoje são editados, traduzidos e adaptados para o mundo inteiro. O “pai da Literatura Infantil” foi autor de grandes clássicos, como “Chapeuzinho Vermelho”, “O Pequeno Polegar” e “Barba Azul”; nos debruçaremos sobre este último, analisando de que modo a monstruosidade é representada no conto e nas ilustrações originais da época de sua publicação.

Sob a perspectiva de Jeffrey Jerome Cohen, o monstro é, metaforicamente, “a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (2000, p.26). Tais elementos

podem ser encontrados na personagem monstruosa de Barba Azul, o que confere uma aproximação com a literatura gótica. Ademais, é importante destacar o papel que o duplo freudiano tem na construção do monstro, em que o cavalheiro de barba azul – homem de muitas riquezas e posses – e o *serial killer* – dono de uma macabra coleção de cadáveres femininos – manifestam faces de uma mesma moeda.

Para além do texto, adentramos o terreno das ilustrações, pelas quais, nos traços de Gustave Doré, Edmund Dulac, Harry Clarke e Kay Nielsen, observamos a manifestação da monstruosidade de Barba Azul. O monstro frequentemente se revela por oposição à vítima, o que fica evidenciado pelo jogo de luzes e sombras, bem como pelo enquadramento, proporção, linha de contato visual e simetria das imagens.

O MONSTRO NO TEXTO

A literatura nunca é um mero texto que apenas expõe informações ou meios de agir – tais textos podem ser manuais de instruções, livros ou jornais, mas não literatura. Essa, grande fenômeno que é intrínseco às sociedades, promove saberes, ideologias, costumes, sentimentos etc., sob um viés plurissignificativo, imagético, e sempre se transforma com a cultura na qual está inserida. Há obras, porém, que mesmo escritas há mais de 300 anos, em um mundo muito diferente do que conhecemos hoje, ainda possuem um prestígio inestimável. Algumas dessas obras que fundaram a Literatura Infantojuvenil (LIJ), obras que primeiro receberam essa nomenclatura e direcionaram o seu olhar para as crianças, ainda hoje são estudadas e nos revelam o imaginário de uma época que está fora do nosso alcance temporal.

Nesse sentido, é Charles Perrault um dos grandes autores de Literatura Infantojuvenil, ainda que inicialmente esse não tenha sido o seu objetivo – pois é a partir de sua terceira publicação de contos que “manifesta [...]

intenção de reproduzir uma literatura para crianças” (COELHO, 1991, p.88). O autor francês nos presenteou com histórias que nunca perdem o seu valor e sempre nos apresentam uma nova face para a qual se pode olhar. Nesse estudo trataremos sobre aspectos góticos e sobre a ilustração no conto “Barba Azul”, texto que dialoga com a narrativa “Nariz de Prata”, de Ítalo Calvino, e com as releituras de Angela Carter, “O quarto de Barba Azul”, e de Marina Colasanti, “De um certo tom azulado”, entre outras; tais obras, que derivam do conto, demonstram a sua relevância no âmbito da LIJ.

Na análise, buscamos apontar a face do monstro que Barba Azul revela ser por meio da literatura gótica, da qual o conto de Perrault pode se aproximar, baseando-nos em estudos de Júlio França. Este escritor define o gótico como

um fenômeno moderno, que carrega em si marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental: das fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; dos velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; dos novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia (2017, p.22)

O Gótico é, portanto, uma resposta da sociedade e, conseqüentemente, da literatura às incertezas que as incessantes transformações do mundo trouxeram, justificando, com “mistérios e elementos sobrenaturais”, os vazios que o Iluminismo deixou (FRANÇA, 2017, p.22). Assim, demonstramos como se podem encontrar, no conto “Barba Azul”, os três elementos essenciais nessa tradição: a personagem monstruosa, o *locus horribilis* e a presença fantasmagórica do passado.

O conto, que apresenta um forte viés moral, inicia-se com a descrição de Barba Azul, um homem muito rico e de muitas posses, que devido a sua horrível barba azul causa temor em “mulheres e moças”. Apesar disso, a personagem principal tem o desejo de se casar e pede, a uma nobre dama, a mão de alguma de suas duas filhas, porém nenhuma aceita,

principalmente pelo fato de que ele já fora casado e ninguém sabia o destino das esposas, que sumiam. Aqui é notável que a aparência de Barba Azul, o monstro, corporifica, como afirma Cohen, um dos sentimentos de uma época (2000, p.26), nesse caso, o medo, visto que uma barba gigante e azul não era um modelo de beleza aceitável e valorizado, causando temor e estranheza. Segundo Maria Tatar, em comentário introdutório ao conto, “As barbas não estavam na moda no tempo de Perrault, e os monstruosos pelos escuros de Barba Azul o apontavam como um excêntrico e um libertino. A barba exótica inspirou várias interpretações que dão a Barba Azul o papel de um tirano oriental” (2004, p.146). De certa forma, o personagem corporifica também o medo feminino diante de um casamento arranjado com um desconhecido. Sua imagem e seu passado enigmático já são indícios do mistério que o personagem ainda revelará. A partir da recusa das filhas da dama em se casarem com ele, Barba Azul começa a persuadi-las com festas, regalias, banquetes, até que consegue a afeição de uma delas e realiza o casamento, mostrando-se um perfeito e prestativo marido.

Tempos depois, ele avisa à esposa que irá viajar e entrega-lhe as chaves das portas da mansão, incentivando-a a fazer o que desejar em sua ausência, exceto abrir o “gabinete na ponta da longe galeria do térreo” (PERRAULT, 2004, p.150). O marido afirma que, caso a esposa lhe desobedeça e entre nessa sala, nada a protegerá de sua ira. Em seguida, ele parte. A esposa, então, convida amigas e vizinhas para visitar a mansão, as quais se divertem muito, ao passo que ela não consegue desviar os pensamentos do gabinete. Decide, em um ato de insubordinação ao marido, descobrir o que há de especial lá. Ao entrar,

De início não conseguiu ver coisa alguma, pois as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes, começou a perceber que o assoalho estava todo coberto de sangue coagulado, e que naquele sangue se refletiam

os cadáveres de várias mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que Barba Azul desposara e degolara, uma depois da outra). (PERRAULT, 2004, p.151)

Nessa cena temos um dos momentos cruciais da narrativa, pois aqui nós, leitores, descobrimos finalmente o que guardava esse quarto e o que escondia esse homem. Aqui, cai a máscara de aristocrata e bom marido que Barba Azul sustentava perante a sociedade e fica o verdadeiro eu, o assassino, o monstro. Manifesta-se, portanto, a personagem monstruosa que Júlio França teoriza e afirma ser parte da estrutura narrativa gótica, e o mais surpreendente é que o vilão não é um vampiro, um monstro do lago ou um bruxo, mas, sim, um humano, que possuía uma casa, um trabalho, e que, além de sua aparência, não apresentava nada mais de terrível, ou seja, Barba Azul é um monstro moral, que poderia ser nosso vizinho ou patrão.

Outro ponto interessante a se notar nessa passagem é o fato de Barba Azul apresentar um padrão nos seus assassinatos, visto que costuma casar-se com mulheres, testar a obediência delas a ele e, caso essa obediência não aconteça, matá-las, degolando-as e guardando seus corpos. Tal padrão comportamental do personagem o caracteriza como um *serial killer*, assassino que comete crimes em série seguindo um padrão, em que

elege cuidadosamente suas vítimas, selecionando a maioria das vezes pessoas do mesmo tipo e características. [...] Com frequência eles matam seguindo um determinado padrão, seja através de uma determinada seleção da vítima ou de um grupo social com características definidas, como por exemplo prostitutas, homossexuais, policiais etc. (MARTA; MAZZONI, 2009, p.306)

O monstro mais uma vez se revela nada mais que um ser humano, nada além de um psicopata.

A narrativa prossegue e vemos a esposa de Barba Azul com grande pavor ao se deparar com a cena do quarto proibido, essa zona de terror e morte. A sala do gabinete é claramente um espaço narrativo que podemos definir como um *locus horribilis*, ou seja, um local crucial para a história, um espaço amedrontador que interfere nela, de modo negativo. Júlio França afirma que “os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano moderno – experimentam” (2017, p.24-25). É nesse espaço, carregado de horror, que se materializa a monstruosidade que Barba Azul carrega em si.

Nesse local, a esposa acaba deixando a chave cair no chão, o que a suja de sangue e denuncia a sua desobediência. Ela percebe, então, que a chave é mágica, pois quando limpava o sangue de um lado, ele ressurgia do outro. Essa chave, um único apetrecho encantado em uma história que exhibe personagens humanos e, até então, nenhum elemento fantástico, traz a presença do maravilhoso para o conto. Segundo Todorov, “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito” (2003, p.4). Tal elemento é característico de contos de fadas e não causa estranheza no leitor, que compreende ser isso parte desse gênero.

Barba Azul volta naquela mesma noite para casa, depois de simular uma longa viagem, e no dia seguinte pede o molho de chaves de volta, quando percebe que a do gabinete não está lá. Ele indaga a esposa e ela traz a chave, manchada, ao que ele se ira e promete matá-la, para que ela tome lugar na sala junto com as outras esposas mortas. Tal declaração evidencia o que Júlio França chama de “presença fantasmagórica do passado” (2017, p.25), outro elemento característico do gótico, em que fatos aterrorizantes do passado voltam, de alguma forma, para afetar o presente. Aqui, as ex-esposas mortas guardadas em uma sala causam a

proibição do acesso a ela, o que gera curiosidade na esposa de Barba Azul e, conseqüentemente, o risco de sua morte, que quase se consuma.

Ao perceber a ira de Barba Azul, a esposa começa a suplicar por sua vida e demonstra um “arrependimento verdadeiro por não ter sido obediente” (PERRAULT, 2004, p.153) – o que realça o propósito inicial do conto de arraigar, nas crianças, o senso de obediência e mostrar como a transgressão traz sérias conseqüências. Ela implora por sua vida e, num ímpeto de esperteza, solicita ao marido alguns minutos para fazer suas preces. Indo até sua irmã Ana, pede que ela verifique se os irmãos que haviam dito que a visitariam estão chegando, para que eles a salvem. Barba Azul fica cada vez mais impaciente, até que Ana avista os irmãos ao longe e a esposa, sabendo que eles chegariam para salvá-la, vai ao encontro do marido, o qual, no momento em que ergue o cutelo para matá-la, é impedido pelos dois cavaleiros, que o matam. A história termina feliz, com a esposa de Barba Azul recebendo de herança todas as posses do marido, ajudando os irmãos e se casando com um homem “muito direito que a faz esquecer o que sofrera com Barba Azul” (PERRAULT, 2004, p.156). Ao final das narrativas, Perrault insere uma moral:

A dupla moral ao final do conto polariza os dois elementos – curiosidade e crueldade – como negativos. O desfecho, porém, dá a vitória à heroína, penalizando o marido cruel. O gabinete é simultaneamente simulacro do autoritarismo de Barba Azul, assinalando a exposição de crimes a cujo acesso tenta reprimir, e interdito a ser transgredido, símbolo do enfrentamento e da autonomia para a heroína, que termina a narrativa enriquecida e vitoriosa. (MICHELLI, 2016, p.78-79)

A chegada de um novo esposo, agora um bom homem sem nenhuma faceta secreta, faz-nos refletir sobre a dupla identidade que o protagonista carregava, o duplo que se manifestava no nobre homem. Freud, em seus estudos, afirma sobre o duplo que

sua qualidade inquietante seguramente só pode derivar do fato de que o duplo é uma criação que pertence a uma fase primitiva no nosso desenvolvimento mental, uma fase que nós superamos, na qual ele reconhecivelmente tinha um significado mais benigno. O duplo tornou-se um objeto de terror, assim como os deuses se tornam demônios após o colapso do seu culto. (2003, p.12)

Desse modo, podemos concluir que a monstruosidade exteriorizada por Barba Azul se origina no mais profundo interior, ou seja, trata-se de uma condição psicanalítica, psicológica e não mágica, ainda que a chave funcione como elemento do maravilhoso.

O MONSTRO EM IMAGENS

A ilustração, no contexto da Literatura Infantojuvenil, constitui-se como um elemento que, além de enriquecer a obra pelo seu valor estético, de estimular o gosto pela arte e de aprimorar a habilidade de leitura na seara da linguagem não verbal, ajuda a contar a própria história que está sendo narrada. Convém observar que, antes mesmo de aprender o alfabeto, a criança aprende a ser uma leitora de imagens.

Quando crianças pequenas, somos visualmente alfabetizados bem antes de podermos ler, por isso as imagens são os primeiros contadores de histórias que encontramos. Em um livro de imagens, cada giro da página é uma mudança de cena, e uma história é contada sem uma única palavra impressa. De fato, antes mesmo de o alfabeto entrar em cena, as imagens são a primeira língua que aprendemos. (Clark, *Apud BREED*, 2015, p.68)¹

1 “As young children, we are visually literate well before we can read, so images are the first storytellers we encounter. In a picture book, each turn of the page is a change of scene, and a story is told without a single word in print. Indeed, before the alphabet even comes into play, pictures are the first language we learn” (tradução nossa).

Nesse sentido, cada ilustrador, por meio de seu traço único, confere à obra uma voz característica que se soma à voz original do enredo. Sendo assim, livros que narram a mesma história manifestam experiências distintas de leitura ao serem ilustrados por diferentes artistas.

Com “Barba Azul”, não seria diferente: desde a sua publicação, vários ilustradores, cada qual com seu estilo, recontaram em imagens o conto original de Perrault, transformando a narrativa com seus traços e tons característicos. A esse respeito, investigaremos de que forma a monstruosidade de Barba Azul foi retratada nas ilustrações originais, observando como o monstro se manifesta ao ser interpretado nas imagens de diferentes artistas. Para a constituição de nosso *corpus*, faremos um estudo comparativo utilizando as ilustrações originais de Gustave Doré, Kay Nielsen, Edmund Dulac e Harry Clarke.

SIMETRIA E OPOSIÇÃO: O MONSTRO E A VÍTIMA

A primeira característica que observamos nas ilustrações de Barba Azul é a representação da monstruosidade na oposição estabelecida entre o monstro e a vítima, oposição essa que pode ser constituída pela diferença de proporção, bem como pela simetria e pelo jogo de luz. Essa característica pode ser encontrada, especialmente, em Gustave Doré, considerado, por Rui de Oliveira, “o mais popular e mais bem-sucedido ilustrador francês do século XIX” (2008, p.78).

Gustave Doré nasceu na França e teve sua primeira ilustração publicada em jornal aos quinze anos de idade. Tornou-se um dos artistas mais influentes da Europa no século XIX, tendo sido responsável pela ilustração de grandes obras, como *Dom Quixote*, *Os novos contos de fadas para crianças*, além da *Bíblia Sagrada*. O conto “Barba Azul” foi ilustrado pelo francês na edição Hetzel-Stahl (*Les Contes de Perrault*), publicada em 1862, na qual é retratada a cena em que as chaves do casarão são entregues

à donzela para que ela tenha acesso a qualquer aposento, a exceção de um quarto (onde estavam os cadáveres das esposas anteriores). A imagem tem, como legenda, a advertência do monstro se referindo à única chave que não poderia ser usada: “e se abrir uma fresta que seja dessa porta nada a protegerá da minha ira.” (PERRAULT, 2004, p.150).



Na leitura de Doré, com o respaldo nos estudos de Luiz Carlos Rodrigues (2014), observamos que a monstruosidade em Barba Azul é explicitada de várias maneiras, sendo representada pela expressão de seu olhar (com seus olhos esbugalhados), pela barba que esconde boa parte de seu rosto (dando-lhe um aspecto animalesco), pelo dedo em riste (evidenciando poder e autoritarismo), bem como pelas suas dimensões agigantadas e pelo jogo de luzes e sombras (Barba Azul ocupa a parte menos iluminada da ilustração). Todas essas características são recursos pictóricos que reforçam a constante oposição monstro/vítima, aspecto que remonta ao romance gótico: a monstruosidade de Barba Azul se configura pela oposição com a delicadeza e fragilidade da vítima. Nesse sentido, o monstro é o que a vítima não é. Observamos que tal contraste fica evidente ao se comparar,

por exemplo, o tamanho das mãos do monstro – grandes e grossas – com as mãos da donzela, que são delicadas e pequenas.

A figura da donzela passiva e frágil que contrasta com uma criatura sádica e temível é um tema recorrente no romance gótico. O que vemos enfatizado aqui é a conciliação dos opostos por meio do paradoxo, figura de linguagem cara ao romantismo. (RODRIGUES, 2014, p.99)

Trata-se, portanto, de figuras opostas, tanto em dimensões quanto em iluminação, num cenário em que o monstro, de olhos esbugalhados e barba animalésca, se assemelha a um predador diante de sua presa, aparentemente alheia diante do perigo iminente. Entretanto, é importante ressaltar que esta é uma oposição simétrica e harmônica. Apesar de Barba Azul ocupar dois terços da ilustração (quando é lida da esquerda para direita, seguindo-se o padrão de leitura ocidental), existe um equilíbrio entre monstro e vítima, no qual seus correspondentes espaços possuem fronteiras bem definidas: traçando-se uma diagonal ascendente, de forma a dividir a imagem retangular em dois triângulos retângulos, encontraremos a simetria que reforça o aspecto da oposição entre as personagens.



Pela figura, observamos o triângulo superior esquerdo (1), correspondente ao universo do monstro, em contraste com o triângulo inferior direito (2), correspondente ao universo da donzela, ligados pelo molho de chaves, posicionada exatamente na intersecção entre esses dois universos. A chave, neste caso, que passa das mãos de Barba Azul para a donzela, constitui o elo entre os dois universos – o do predador e o da presa – marcando, assim, a oposição entre as duas figuras.

Tal jogo de oposição gótica entre monstro e vítima também está presente na ilustração de Kay Nielsen para a edição de 1913 da *The Illustrated London News*. A ilustração de Nielsen retrata uma cena anterior à da entrega das chaves, com Barba Azul, acompanhado pela donzela, passeando pelas dependências do seu casarão.

Ao contrário da ilustração de Gustave Doré, a de Kay Nielson é uma imagem colorida e, nesse sentido, o monstro é ilustrado com roupas pretas, enquanto sua esposa, em contraste, utiliza um vestido branco, marcando, assim, uma oposição de cores. Observamos que ambos caminham sobre um piso quadriculado, o que reforça o jogo de contrastes entre as personagens (preto/branco).



Ao contrário de Gustave Doré, os traços de Nielsen retratam Barba Azul de forma menos grotesca, aproximando-o da figura de um cavalheiro, de modo que a representação da monstruosidade se torna mais sutil, sugerida justamente pelo jogo de contrastes de cores (preto/branco; monstro/vítima). Além disso, enquanto o elemento central da ilustração de Doré é o molho de chaves (que aparece em posição central, na intersecção dos universos do monstro e da vítima), Kay Nielsen confere destaque à dimensão do casarão por meio de metalinguagem, dando relevo à imensa pintura, presa à parede, que ocupa a maior parte do espaço retratado. Sendo assim, temos em Nielsen um Barba Azul discreto, que ainda não revelou a sua monstruosidade, visto que o quarto proibido não foi aberto. A sua barba é, de fato, azul, mas à primeira vista, por si só, não sinaliza o perigo que está por vir. A representação somente sugere a oposição entre as duas personagens, utilizando-se as cores para isso.

A SIMBOLOGIA DOS ACESSÓRIOS

O chapéu usado por Barba Azul pode ser interpretado como símbolo de autoridade e poder e está presente tanto na ilustração de Doré quanto na de Nielsen. O uso do chapéu como símbolo de poder também é uma constante em obras de outros ilustradores, como pode ser observado nas ilustrações do francês Edmund Dulac para *The Sleeping Beauty and Other Tales From the Old French*, livro publicado em 1912. Nesse caso, Barba Azul foi retratado utilizando um turbante, que cai de sua cabeça ao ser atacado pelos cavalheiros que salvam a sua esposa da morte, gesto que sela a sua derrota (confirmada pelo sangue na lâmina da espada).



Já em Harry Clarke, Barba Azul não usa chapéu nem turbante, mas seus longos cabelos, em evidência, parecem substituí-los, preservando o símbolo de poder e superioridade.



As roupas utilizadas por Barba Azul reforçam a simbologia do poder e da riqueza. Sob a perspectiva de Kay Nielsen, o traje utilizado pelo monstro o remete a um nobre cavaleiro, em conjunto com o foco nas dimensões de seu palácio, o que reduz o seu caráter animalesco. Edmund Dulac, ilustrador de *As mil e uma noites*, também transmite em Barba Azul, por meio de seus toques orientais, a ideia de riqueza e poder. Enquanto isso, Gustave Doré representa o monstro seguindo a estética renascentista, representando a nobreza francesa:

Uma característica do trabalho de Gustave Doré para *Les Contes de Perrault* é a contextualização de suas ilustrações em uma realidade temporal. Para isso, ele veste suas personagens de acordo com a moda de uma determinada época e nesta gravura identificamos, sobretudo pelo modo de vestir de sua esposa, trajes renascentistas da França do século XVI. Doré se ampara no universo pictural da corte dos Valois para criar sua narrativa, cuja referência visual são os quadros do pintor François Clouet (1510-1572), famoso por pintar retratos das figuras da corte, entre elas Catarina de Médicis, Carlos IX e Elizabeth da Áustria. (RODRIGUES, 2014, p.99)

Outro aspecto importante a se observar diz respeito à simbologia envolvendo a sexualidade: o conto, por intermédio de suas personagens arquetípicas, é uma narrativa simbólica, que versa sobre o casamento, a curiosidade feminina, o teste de obediência, o enfrentamento dos desafios. No conto, a chave do quarto proibido fica manchada de sangue, o que evidencia a perda da virgindade e da inocência, sendo um processo irreversível (pois a mancha não sai da chave). Já na ilustração de Gustave Doré, a chave, em posição ereta, marcando a intersecção entre os universos do monstro e da vítima, pode ser interpretada como um objeto fálico. Está posicionada entre as mãos da esposa, que a envolvem, em concha, simbolizando o ato sexual.

Em Edmund Dulac, o objeto fálico corresponde à espada de Barba Azul, em cena retratada no momento em que ele descobre a violação do quarto proibido e decide assassinar a sua esposa.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A monstruosidade em Barba Azul, como foi observado nesse estudo, é esculpida por Perrault por meio de diversos elementos, que juntos formam um monstro moral consagrado na LIJ. Um estudo enveredado pelos caminhos da tradição gótica nos permitiu perceber como alguns aspectos da e sobre a personagem protagonista se assemelham aos dos monstros da literatura gótica, evidenciando o legado deixado por essa estética.

Barba Azul, um legítimo *serial killer*, coloca-nos diante de um perigo oculto, que se manifesta e vem à tona por intermédio do uso da chave proibida e da consequente revelação do quarto secreto. Assim, torna-se nítido como não só a dupla face do vilão – observada pelo viés do duplo freudiano –, mas também o seu espaço narrativo, seu passado e presente constituem o temível monstro da barba azul.

Naturalmente, diante das imagens construídas pela voz de Perrault, somam-se as vozes dos diferentes ilustradores que, no domínio da linguagem não-verbal, procuraram definir a monstruosidade por meio do jogo de oposição entre sombras e luz, bem como pelas cores e pelas proporções.

Sendo assim, analisamos a monstruosidade em Barba Azul não só no domínio da palavra, como também no da imagem. A importância da articulação entre a linguagem verbal e a não-verbal se comprova no fato de que as representações do monstro se tornam muito mais ricas quando transitam por esses dois mundos. A partir do Barba Azul de Perrault, que habita no reino das palavras, cria-se o de cada ilustrador, releituras da monstruosidade original, o que possibilita a análise e compreensão do monstro em todas as suas dimensões.

REFERÊNCIAS

BREED, Stephanie (2015). *Gustave Doré: The Magic Illustrations of Charles Perrault's Contes de Fées*. Syracuse University Honors Program Capstone Projects.

COELHO, Nelly Novaes (1991). *Panorama histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. 4.ed. São Paulo: Ática.

_____. (2000). *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: DONALD, James et al (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica. p.23-60.

FRANÇA, Júlio (Org) (2017). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker.

FREUD, Sigmund (2003). "The Uncanny". In: _____. *The Uncanny*. London: Penguin Books.

MARTA, Taís Nader; MAZZONI, Henata Mariana De Oliveira (2010). "Assassinos em série: uma questão legal ou psicológica?". *Pensar: Revista de Ciências Jurídicas*,

15(1), 303-322. In <https://periodicos.unifor.br/rpen/article/view/2129/1727>
Acesso em 20.Mar.2019.

MICHELLI, Regina (2016). “Barba Azul, histórias de ontem e de hoje”. *Revista Araticum* - Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, 14(2), 74-85. In

<http://www.revistaaraticum.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/258/229> Acesso em 20.Mar.2019.

OLIVEIRA, Rui de (2008). *Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PERRAULT, Charles (2004). “Barba Azul”. In: TATAR, Maria (Ed). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.146-157.

RODRIGUES, Luiz Carlos (2014). *Barba Azul de Doré & Perrault: o discurso do ilustrador*. (Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras, UFRJ). Rio de Janeiro. In <http://www.letas.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/luisrodriguesmestrado.pdf> Acesso em 25.Mar.2019.

TATAR, Maria (Ed.) (2004). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TODOROV, Tzvetan (2003). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

UM LOBO É UM LOBO: A VERTENTE MONSTRUOSA E PREDADORA DE UM VILÃO EM PELE DE CORDEIRO

GLAUCE VIVIANE FERREIRA DA ROCHA

A literatura para crianças e jovens vem apresentando-nos, ao longo dos anos, os mais variados tipos de vilões, que acrescentam, às narrativas, marcas pertencentes e características à psique da personalidade humana, com seus dilemas, imperfeições e, até mesmo, traços de malignidade. Analisando a figura monstruosa do lobo (mau), na qualidade de predador, que ameaça a vida de outras personagens na trama, e gerando, por vezes, medo e tensão, temos um vilão de contos de fadas que é um verdadeiro prato cheio.

Encontramos em Perrault, um dos primeiros escritores a registrar as histórias que hoje fazem parte da literatura infantil, a morte da protagonista da narrativa de *Chapeuzinho Vermelho*, provocada por esta personagem lupina, juntamente com sua avó. Anos mais tarde, na revisão dos irmãos Grimm, surge a figura salvadora de um bravo caçador. Entretanto, ainda existe outra versão na qual neta e avó resolvem, sozinhas, a situação problemática, vencendo o lobo, finalizando a trama com a já famosa “e foram felizes para sempre” – a avó, a neta e a mãe de Chapeuzinho.

Em *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, observa-se que a personagem precisa derrotar o “tal” lobo, por meio de seus próprios méritos e força interior. Sozinha, e diante de seu maior medo, a garota

consegue não só derrotar o medo do lobo, como se erguer e encarar a vida de maneira mais saudável, positiva e feliz.

Em uma ambientação muito mais próxima de nós, leitores, e já em nossa década, Neil Gaiman, em *“Os Lobos dentro das paredes”*, presenteia-nos com um thriller, repleto de pitadas de suspense e muitíssimo bom humor, em um texto que vem a corroborar com a já assustadora fama dessa personagem impiedosa. Nele, a menina Lucy, mesmo desacreditada por sua família, presume a presença de lobos e movida por sua coragem – e pela petulância das tais criaturas! – consegue livrar-se dos monstregos.

Três narrativas, três meninas e um único vilão: o lobo mau. Terror, suspense e medo. Muito medo. Elementos frequentes em inúmeras obras literárias e que povoam nosso imaginário, levando-nos a outras terras, outros tempos e temperos e a outros saberes. E quem sabe, também, a um final feliz?

A escolha das três obras aqui analisadas resultam da importância que elas assumem na produção literária, assim como nas particularidades que figuram em seus enredos: uma menina e um lobo como os personagens protagonistas, além de outro ponto de relevância e foco deste trabalho: o medo e a monstruosidade.

Em uma primeira análise, percebemos o elo entre as três narrativas: a menina. Como eu, você e tantas outras, que em um determinado momento da vida – ou de diversos momentos – precisa recorrer à sua própria força (interior, psicológica, de raciocínio, ou, até mesmo, a força de outro alguém) para derrotar seus medos e assumir o controle de uma situação (inusitada, previsível ou interna). No desenrolar das narrativas, o percurso seguido pelas personagens vai se ajustando, moldando-se a esse sentimento – o medo –, que em alguns momentos é o nosso anjo, outras, nosso demônio, impulsionando-nos ou paralisando-nos, mas que jamais nos deixa indiferentes a ele.

AS HISTÓRIAS

Oriunda do longínquo folclore medieval europeu, em sua primeira versão impressa, *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, é apresentada como uma menina doce, que enquanto caminha para a casa de sua avó convalescente é abordada, no meio da floresta – que por si só, já pode ser considerado como um ambiente assustador –, pelo lobo mau. Acreditando no caráter e nas boas intenções do vilão, acaba por lhe contar seu destino. O lobo, esperto, pega um atalho, chega à casa da pobre velhinha, devora-a, veste suas roupas, deita em sua cama e fica à espera de Chapeuzinho. Inocente, a menina cai na conversa fiada do monstruoso animal e acaba servindo de sobremesa para ele. Uma carne bem mais macia e succulenta – deve ter pensado o lobo depois de seu banquete.

Perrault, que desejava projetar bons conselhos às moças de famílias nobres da corte francesa, do então Rei Luís XIV, no século XVII, narra esta aventura infantil para que sirva de alerta: – cuidado, moças, com os homens de conduta suspeita! Nas versões perraultianas, existe, inclusive, um adendo do autor após a história: “vemos aqui que os poucos experientes, e acima de tudo as mocinhas, gentis, bem-feitas, bonitinhas, fazem mal em ouvir qualquer tipo de gente, por isso é que nunca me espanta que o lobo chegue a comer tantas.” (PERRAULT, 2012, p.39). O autor, que tinha grande influência na corte, no entanto, e apesar de ter em mente este intuito de alerta, não se arriscou em publicar trechos que fossem considerados picantes demais ou muito grotescos. Na verdade, existem muitas outras versões alternativas para a história da garota que conhece o lobo. Versões ainda mais remotas dão conta de cenas de nudez, canibalismo e sexo, com direito a *strip-tease* protagonizado por Chapeuzinho – que fariam a vovozinha corar!

Em *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, a menina, que, aparentemente só poderia ser muito ingênua (ou destemida!), para dar

confiança ao maior perigo de todos os tempos da floresta, acaba por livrar-se da morte, com a ajuda providencial de um bom caçador, que estava por ali, passeando e salvando idosas e netinhas do grande vilão das histórias infantis. Ainda que tivesse desobedecido aos aconselhamentos de sua protetora mãezinha, sua salvação se dá quase que por motivos lógicos: a chamada pedagogia do (bom) exemplo; punição e recompensa como estratégia narrativa. À época, os Grimm acrescentaram esse ingrediente de alerta, visto que sua obra também possuía o intuito de atuar positivamente no modelo comportamental das crianças, e, assim, os irmãos viam em seus registros uma possibilidade de inserção de valores e lições de boa moral e condutas. A personagem, portanto, só consegue resolver sua situação com a providencial ajuda de um “heroico” caçador (figura masculina).

Por sua vez, em *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Hollanda, a menina, conta com sua força interior para derrotar seu pior medo: o medo do tal do lobo. Chapeuzinho, que não era de “festas, de sopas, nem de banhos” (HOLLANDA, 2003, s/p), vivia sua vida de modo nada saudável para uma menina de sua idade: não brincava, não corria, não comia, não sorria... não vivia. Chapeuzinho, então, como que por uma epifania, renasce em si mesma, derrota o tal do lobo, que a essa altura já virara um bolo de lobo, volta a “ser criança”, corre, come, fala e pula até “amarelinha”. Talvez, Chapeuzinho tenha conseguido penetrar na alma do lobo, revelando seu interior, como nos aponta Gil

Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo (2006, p.79).

Nossa personagem, talvez, represente um pouquinho de cada um nós, solitários em nossos dilemas e medos cotidianos, presos àquilo que

mais tememos: o inesperado. Nesse conto, a realidade se afigura para Chapeuzinho, e em meio a ambiguidades textuais, e em uma turbulenta cascata de emoções, a personagem se torna dona de sua vida, reduzindo aquele ser medonho a apenas um “bolo de lobo”. Desmoralização total do lobo e um final feliz digno de uma heroína forte e corajosa.

Chico Buarque de Hollanda, escritor, compositor, autor e cantor, flertou com a literatura infantil em um momento no qual o Brasil se via mergulhado em uma ditadura militar que perseguia seus cidadãos e os calava sob o signo do... medo. Buarque, ele próprio exilado, conseguiu nos transmitir, em muitas das suas obras, o terror de um regime imposto a seu povo, suas consequências e seus descabros. Na narrativa *Chapeuzinho Amarelo* (lançada originalmente em 1970, auge do horror ditatorial), Buarque nos alerta que “aquele” medo pode ser enfrentado.

Já na narrativa de Neil Gaiman, *Os lobos dentro das paredes*, a menina, que por sinal possui um nome, diferentemente das outras duas narrativas – Lucy –, uma família completa – mãe, pai e um irmão muito debochado –, além de um adorável Porquinho de Pelúcia – seu melhor amigo, e único a acreditar em suas intuições (e convicções!), precisa resolver a enrascada em que se meteu por conta do atrevimento de alguns invasores (os lobos!). Na história, Lucy, que também não usa uma capa nem chapéu, começa a ouvir ruídos vindos de dentro das paredes de sua casa e inicia uma investigação entre a sua família a respeito dos estranhos sons. A mãe logo descarta a intuição da menina, desacreditando-a, e tentando fazê-la crer serem camundongos os causadores dos ruídos. Segundo sua mãe, se fossem realmente lobos, “estaria tudo acabado” (GAIMAN, 2003, s/p). Já seu pai, um tocadador de tuba, imaginava serem apenas ratos, além de acreditar que, se fossem lobos, “estaria tudo acabado” (GAIMAN, 2003, s/p). Por fim, Lucy resolve contar a seu irmão, que acaba por zombar-lhe a ideia, dizendo que os “lobos não existem nesta parte do mundo”, e que se realmente eles existissem e saíssem das paredes, “estaria tudo acabado” (GAIMAN,

2003, s/p). Aliás, segundo ele, até “o seu Wilson, lá da escola sabe disso” (GAIMAN, 2003 s/p). Parece que todos sabem disso, menos Lucy. Até que, em uma noite, Lucy ouve um rosnado, seguido de um uivo, uma batida, uma queda e... “os lobos saíram de dentro das paredes.” (GAIMAN, 2003, s/p). A família de Lucy precisa sair correndo e se abrigar no jardim da casa, enquanto as feras fazem a festa em sua residência: comem da sua comida, assistem à sua televisão, dançam em suas escadas e até mesmo – vejam só! – vestem suas roupas. Um verdadeiro abuso! Porém, Lucy, percebendo que deixara para trás seu melhor amigo, o Porquinho de Pelúcia, decide, corajosamente, enfrentar o seu medo e voltar à casa de sua família para um arriscado resgate. Ao fazer isso, Lucy se dá conta de quão aconchegante poderia ser a vida dentro das paredes de sua casa e convence sua família a viver por lá. Todavia, mediante todos aqueles desaforos presenciados pela família de Lucy – essa corja de lobos precisa de uma lição! E, foi assim, que toda a família decidiu sair de dentro das paredes: “Tá legal, pra mim chega – disse Lucy” (GAIMAN, 2003, s/p). Por essa os “invasores” não esperavam, já que até os lobos sabem que “quando as pessoas saem de dentro das paredes está tudo acabado!” (GAIMAN, 2003, s/p). E, foi desta forma, que Lucy comandou a retomada, juntamente de seu pai, mãe, irmão e Porquinho de Pelúcia, da casa de sua família. Colocando aqueles lobos atrevidos pra correr, Lucy entra para o seleto grupo de meninas das narrativas infantis que enfrentaram lobos e tomaram as rédeas das histórias (e suas vidas!) com muita perspicácia e coragem.

Neil Gaiman, um dos maiores nomes da literatura mundial, conhecido por clássicos e cultuado por leitores de várias gerações, tem uma relação muito particular com as narrativas infantis (*Coraline*, *Cabelo doido*, *O dia em que troquei meu pai por dois peixinhos dourados*, entre outras) e é considerado por muitos como um dos gênios da atual literatura fantástica. Neste conto, Gaiman nos presenteia com uma ideia que, a princípio, talvez nem soe tão original assim: uma menina e um lobo. Porém, considerando

todo o enredo, com pitadas finas de um humor *nonsense* e um desfecho eletrizante, Gaiman reaviva a velha história do lobo mau – que se dá mal – e da garotinha que um dia se depara com ele.

O LOBO

A personagem animal é um dos mais recorrentes nas narrativas, quer seja nas fábulas, nos desenhos, filmes etc., e esta interação com os seres humanos dá-se quase sempre de maneira natural, não ocasionando o menor tipo de estranhamento aos leitores. Vemos ratos, gatos, serpentes, coelhos e, é claro, lobos, entre tantos outros, agindo como se fossem parte de nosso mundo real. Fato este, que Bettelheim, psicanalista que se tornou referência nos estudos de Literatura Infantil, atesta: “as histórias de fadas falam ao nosso consciente e ao nosso inconsciente, e, por conseguinte não precisam evitar as contradições, já que elas coexistem facilmente no nosso inconsciente” (2002, p.188). Em *Os Lobos dentro das paredes*, a surpresa fica mesmo por conta de um porquinho de pelúcia – e não um porquinho em forma animal – que interage com a personagem. Coisas de Gaiman.

O lobo é um ser mitológico e tido como um símbolo que pode representar a angústia, a crueldade, a voracidade e a agressividade. Vale ressaltar, ainda, que em algumas culturas, a figura do lobo pode representar também a morte. Contudo, o lobo é, também, um animal fascinante. Segundo Bettelheim “o lobo não é apenas o sedutor masculino. Também representa todas as tendências associadas e animalescas dentro de nós” (2002, p.186). Como também afirmou Thomas Hobbes, “o homem é o lobo do homem”, sendo ele próprio (ou seja, nós) o vilão de sua própria vida ou da sua espécie. Aliás, nesse confronto diário com nós mesmos, nessa jornada que chamamos de vida, muitas vezes somos os nossos próprios inimigos, nossos lobos vorazes, coagindo-nos, sabotando-nos e, infelizmente, destruindo-nos. São nossos instintos bestiais. É a nossa sombra, diria Jung.

Bettelheim, acerca das personagens animais nas obras literárias, ressalta que “o id é frequentemente retratado sob a forma de algum animal, representando nossa natureza animal, geralmente apresentados de duas formas: ou destrutivos ou prestativos (2002, p.93)”. Neste sentido, como exemplo, temos na famosa história de *Mogli, O Menino Lobo*, de Joseph Rudyard Kipling, a faceta amável da personagem lobo, onde, um bebê que é deixado na floresta, pois seus pais são mortos por um tigre, é salvo e criado por lobos, que lhe ensinam a sobreviver em um ambiente totalmente selvagem. Talvez, seja um dos raros papeis em que o lobo não é o vilão da narrativa. Uma vez que na história de *Chapeuzinho Vermelho*, a princípio, o lobo demonstra-se confiável e prestativo, sugerindo um caminho melhor, mais atraente e onde a menina poderia colher lindas flores e presenteá-las à sua vizinha, porém, revelando-se logo após, de fato, seu o lobo, temos um claro exemplo dessa visão exposta por Bettelheim.

O MEDO

O medo nos corrói. Em algumas vezes nos corrompe. Em alguns momentos, o medo pode até ser nosso aliado. Para alguns, o medo pode ser um sopro de vida, desafios e metas a serem alcançadas. Para outros, o medo simboliza aquilo que mais tememos e o que pode nos afastar de nossos sonhos. O medo é uma condição intrínseca da natureza humana. É o medo da morte, da vida, da perda, da rejeição, do fracasso. O medo é o nosso instinto de sobrevivência.

Algumas pessoas possuem medos reais, outras irreais. Algumas têm medo do que está por vir. Outras pessoas, de reviver momentos de passado distante. Algumas têm medo de histórias de terror, filmes de suspense, de montanhas-russas, e até de palhaços. Outras têm medo da vida em si.

Nas narrativas maravilhosas, no universo do insólito e do fantástico, o medo e a monstruosidade são elementos constantes e molas propulsoras de infinitos enredos. O ápice de cada história decorre, muitas vezes, mediante estes elementos. Muitos leitores são adeptos dos gêneros literários que enfocam justamente este sentimento, como o gênero gótico, o terror e o suspense, e logicamente, existem autores dedicados exclusivamente ao gênero, como Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft e Stephen King. Além deles, existem vários outros autores e séries de livros “monstruosos” dedicados exclusivamente ao público infantil. Os pequenos leitores amam! É o prazer no medo.

O medo é uma das sementes privilegiadas da fantasia e da invenção; grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e do sagrado. O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do universo: “é um sentimento vital que nos protege dos riscos da morte. Em função dele, desenvolvemos também o sentimento da curiosidade e a disposição à coragem” (CORSO, 2006, p.17).

Em *Chapeuzinho Vermelho*, a personagem adentra a floresta e parece estar alheia ao perigo e ao medo, já que passeava tranquilamente por ela, inclusive após seu encontro com o lobo. Em *Chapeuzinho Amarelo*, a personagem trabalha a sua psique, e o medo surge desde o início da narrativa, e se faz presente durante todo o enredo; é ele que caracteriza a personagem principal, inclusive dando-lhe a alcunha de “amarela”: “Era a Chapeuzinho Amarelo/Amarelada de medo” (HOLLANDA, 2003, p.07). Podemos, de antemão, interpretar o uso da cor amarela pela caracterização do próprio medo. Muitas pessoas utilizam o verbo “amarelar”, em nossa cultura, numa conotação informal e depreciativa, ligada aos sentimentos de medo e covardia. A cor amarela também pode ser associada a certas doenças, como o amarelão e a hepatite. A cor amarela, ainda, de acordo com Cunha (2003, p.89), sugere-nos algo “[...] desagradável, falamos, por exemplo, em ‘sorriso amarelo’ (de desconforto), em pessoa amarelo (de susto, de anemia)”.

Em contrapartida, em *Os Lobos dentro das paredes*, a tensão gerada pelos ruídos, é percebida somente pela personagem Lucy e seu Porquinho de Pelúcia, já que a sua família parece estar alheia a tudo o que estava ocorrendo em volta, e ao perigo que os circundava: “na manhã seguinte, a mãe de Lucy saiu para trabalhar e o irmão de Lucy foi para a escola” (GAIMAN, 2003, s/p). Ainda assim, em nenhum momento Lucy deixou-se convencer de que estava errada em suas convicções e o seu medo só realmente manifesta-se quando ela se lembra de ter esquecido seu amigo Porquinho de Pelúcia na casa, com os terríveis lobos: “ele está sozinho na casa com os lobos, pensou ela. Eles podem fazer coisas terríveis com ele” (GAIMAN, 2003, s/p). E assim, o medo de uma possível perda do amigo torna-se o estopim que leva a personagem a mudar o rumo da (sua) história.

Alguns pais e educadores julgam que as narrativas de lobos, bruxas e monstrosidades em geral deveriam ser banidas, pois desencadeiam traços de insegurança na psique das crianças. Bettelheim, pelo contrário, postula que

Os que baniram os contos de fadas tradicionais e folclóricos decidiram que, havendo monstros numa estória narrada à criança, deveriam ser todos amigáveis – mas se esqueceram do monstro que a criança conhece melhor e com o qual se preocupa mais: o monstro que ela sente ou teme ser, e que algumas vezes a persegue. Mantendo este monstro dentro da criança, sem falar dele, ou escondido no inconsciente dela, os adultos impedem-na de elaborar fantasias em torno da imagem que conhecemos dos contos de fadas (2002, p.132).

A prova disso é que nas histórias infantis contemporâneas, alguns personagens monstruosos são subvertidos, inclusive o próprio lobo. Existem algumas versões em que o vilão deixa sua condição de mau elemento e torna-se vítima, colocando, inclusive, toda a culpa pelo

ocorrido e pela sua má fama na menina Chapeuzinho, desconstruindo assim o estereótipo da personagem.

Já no desfecho da narrativa de Gaiman, os lobos, depois de protagonizarem um banquete na casa da personagem Lucy, saem correndo, temendo a revanche da família da menina. Passam de vilões a covardões!

Fujam! Fujam! Fujam! Uma vez que as pessoas saiam de dentro das paredes, está tudo acabado! Os lobos zuniram escada abaixo, correndo e se apressando e tropeçando um sobre o outro na pressa de sair da casa e fugir dali. – De quem foi essa ideia, afinal? – resmungou um dos lobos (2003, s/p).

Tanto em *Os lobos dentro das paredes*, como em *Chapeuzinho Amarelo* a figura do lobo, é “desmascarada” face a coragem, força interior e esperteza das protagonistas. Esses lobos que ainda teimam em interromper a caminhada das personagens, invadir as casas de senhoras de idade e se apossarem de sofás, tevês e sobremesas alheias sem a menor das cerimônias. Mas, não fosse isso, não seriam tão amados, odiados e estudados pelos interessados na magia e no encantamento, proporcionados por suas maldades e monstruosidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar que a infância de nossos dias difere em muitos aspectos daquela contemporânea de Perrault e dos irmãos Grimm, e dos primórdios das primeiras contações de histórias. Isso nos leva a algumas considerações em relação aos novos modelos do enfrentamento do medo nas atuais histórias infantis, em que muitas delas já substituem os lobos por dilemas atuais.

Em *“Os lobos dentro das paredes”*, podemos pensar além do texto, e inferir que a perda da casa da família de Lucy pode ser simbolizada

por famílias que são expulsas de suas casas, terras e países, forçadas por regimes políticos ou por extremistas religiosos.

Hoje, não convivemos mais em cidadezinhas próximas a florestas (pelo menos, não a totalidade das populações), onde o medo do perigo e do antinatural era absolutamente normal e, onde, também, as lendas ainda eram vívidas e disseminadas nas sociedades. Porém, existem outros medos, outros lobos. Hoje, por exemplo, convivemos com lobos virtuais, e muitas crianças e adolescentes (e muitos adultos!) deixam-se levar por verdadeiros monstros em pele de cordeiro pela tela de um computador. Além desses, existem monstruosidades tão terríveis, como os psicopatas e *serial killers*.

Ainda no âmbito do nosso cotidiano, e infelizmente, presenciamos outras formas de atrocidades em nossa sociedade, sendo talvez, a mais grave de todas; a falta de respeito ao próximo. Temos ainda a misoginia, a homofobia, o racismo, entre outras, mostrando que nós, seres humanos, em alguns momentos nos tornamos parte deste triste enredo de monstruosidades. Ou será que Gil (2006, p,83) está mesmo com a razão quando nos diz que os “homens precisam de monstros para se tornarem humanos”?

Portanto, fica fácil atestarmos que temos medo daquilo que mais nos assombra: o real. O medo da nossa perda de liberdade (física ou de expressão), medo de termos nosso espaço invadido, medo da perda de nossos sentidos básicos (direcionamento de vida e condutas). Aquele medo de outrora parece ter ficado para trás, e o que nos parece é que nossos medos de hoje são bem mais assustadores.

E, é assim, desse modo, e com todos os seus lobos, monstros e vilões, que a literatura fantástica, maravilhosa e de encantamento nos leva a refletir sobre a nossa própria realidade.

REFERÊNCIAS

- BETTELHEIM, Bruno (2002). *A psicanálise dos contos de fadas*. 16.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BUARQUE, Chico (1979). *Chapeuzinho Amarelo*. Donatella Berlendis (Ilustr.). Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia.
- CORSO, Diana; CORSO, Mario (2006). *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes (2003). *Literatura infantil: teoria e prática*. 18.ed. São Paulo: Ática.
- GAIMAN, Neil (2003). *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores.
- GRIMM, Irmãos (1997). *Chapeuzinho Vermelho*. 6.ed. Nilce Teixeira (Trad.). São Paulo: Ática.
- GIL, José (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.
- HOLLANDA, Chico Buarque de (2003). *Chapeuzinho Amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- PERRAULT, Charles (2012). *Contos de Mamãe Gansa*. Porto Alegre: L&PM.

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DO MONSTRO NOS LIVROS PARA CRIANÇAS

FLÁVIA CÔRTEZ DE ALENCAR

1. INTRODUÇÃO

O medo é um sentimento que sempre nos causou fascinação. É algo que repelimos e que nos atrai ao mesmo tempo e se, por um lado, nos impede de agir em uma situação, por outro, nos puxa com uma força irresistível, muitas vezes, como um convite à fantasia. O sentimento de medo é universal, é algo natural que faz parte da vida de todos nós. Algo com o qual temos de lidar desde muito cedo, quando ainda nem nos demos conta de nossa própria existência.

É um interesse quase instintivo, o do menino brasileiro de hoje, pelos bichos temíveis. Semelhante ao que ainda experimenta a criança europeia pelas histórias de lobo e de urso; porém muito mais vivo e forte; muito mais poderoso e avassalador na sua mistura de medo e fascinação; embora na essência mais vago. O menino brasileiro do que tem medo não é tanto de nenhum bicho em particular “[...] Um bicho místico, horroroso, indefinível”. (FREIRE, 1981, p.130-131).

É por meio da fantasia que o homem busca o autoconhecimento e aprende a enfrentar o real. É descortinando o mundo da fantasia e estimulando a imaginação que se criam os meios para que o pequeno

leitor aprenda a lidar melhor com o mundo ao seu redor ou mesmo com os seus monstros interiores. Entretanto, há muito receio nos dias de hoje por parte de pais e agentes de leitura em apresentar às crianças histórias que tratam de temas como o medo e a fantasia.

2. AS QUESTÕES DO MEDO: O PRIMEIRO CONTATO, NAS CANTIGAS DE NINAR E AS HISTÓRIAS DE ASSOMBRO NO BRASIL COLONIAL

Na infância e adolescência há um interesse natural por histórias de medo e horror. A criança está processando o seu papel no mundo, buscando compreendê-lo e encontrar o seu lugar. As histórias de medo favorecem isso, ao apresentar questões angustiantes e as possíveis soluções para elas.

Para Michelli, “uma das funções do medo é assegurar ao homem a sobrevivência, auxiliando-o a detectar e, conseqüentemente, a se defender do risco ou da ameaça que determinadas situações podem conter” (2014, p.401). E talvez essa seja mesmo a função primordial da existência do medo, um medo de utilidade prática. As narrativas de medo, entretanto, muitas das vezes trazem um caráter pedagógico, traçado por adultos, com a intenção de manipular as crianças para que sejam obedientes, façam (ou não façam) determinadas coisas ou não confiem em estranhos, por exemplo. Michelli conclui:

Por outro lado, o mesmo medo que assusta e paralisa é também o que estranhamente seduz, hipnotizando ou impedindo que o leitor se afaste do livro, o que ocorre especialmente em narrativas de terror ou suspense, geralmente associadas ao prazer que despertam no leitor. (2014, 401)

O monstro é uma figura constante no imaginário infantil e, conseqüentemente, nas histórias e cantigas destinadas à infância. A

tradição oral no Brasil é repleta de histórias de monstros e assombrações. Muitas das cantigas de ninar são verdadeiras histórias de horror, mas não se sabe de criança que não as tenha ouvido ou apreciado, tendo sido acalentada por elas na hora de dormir, cantarolando-as em suas brincadeiras e, ao chegar à fase adulta, repetir com os filhos o mesmo gesto dos pais. Pode se dizer que as canções de ninar tornaram-se um patrimônio de nossa cultura. Quem não conhece:

Dorme neném,
Que a Cuca vem pegar.
Papai foi na roça,
Mamãe foi trabalhar.

Ou ainda:

Boi, boi, boi,
Boi da Cara Preta,
Pega esse neném
Que tem medo de careta.

O historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo, em *Geografia dos mitos brasileiros*, classifica esses monstros familiares que amedrontam as crianças à noite, seja através de histórias ou das cantigas de ninar, como pertencentes ao “Ciclo da Angústia Infantil”. Segundo ele, os adultos utilizam os monstros com o intuito de amedrontar as crianças para discipliná-las, a fim de que se comportem e/ou adormeçam.

São monstros familiares a Cuca, o Tutu Marambaia, o Bicho Papão e o Boi da Cara Preta, para citar alguns dos mais conhecidos em todo o país. Essas criaturas chegaram ao Brasil por meio de nossos ancestrais portugueses e africanos. As características físicas de cada uma parecem não ser relevantes, pois não há informação sobre elas. Tratam-se de criaturas etéreas, produto do imaginário de cada um. O tutu Marambaia,

por exemplo, “é um animal disforme e negro que aparece nas cantigas de embalar. Não o descrevem nem há a menor alusão a um detalhe físico. Sabe-se apenas que, à sua simples menção, as crianças fecham os olhos e procuram adormecer sob o império do medo.” (CASCUDO, 1976, p.167).

Fato curioso apontado por Câmara Cascudo é que as mães indígenas, diferente das demais mães brasileiras, não amedrontavam os filhos para dormir, muito pelo contrário, “pediam aos pássaros e animais de sono prolongado ou fácil que o emprestasse para o piá adormecer, tranquila e rapidamente.” (1976, p.168).

Em seu livro, *História da música brasileira* Renato Almeida também tratou das cantigas de ninar, ressaltando que suas principais características são universais:

O acalanto, canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam seus filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto, não raro com uma letra onomatopaica, de forma a favorecer a necessária monotonia, que leva a criança a adormecer. Forma muito primitiva, existe em toda a parte e existiu em todos os tempos, sempre cheia de ternura, povoada às vezes de espectros de terror, que os nossos meninos devem afugentar dormindo. Vieram as nossas de Portugal, na sua maior parte, e vão passando por todos os berços do Brasil e vivem em perpétua tradição, de boca em boca, longe das influências que alteram os demais cantos. (ALMEIDA, 1926, p.106)

E não é só a partir das cantigas que temos contato com as narrativas de medo. A presença do sobrenatural era algo constante nas casas grandes dos tempos coloniais, segundo Gilberto Freire. Em seu livro, *Casa grande e senzala*, Freire nos proporciona um apanhado geral do que era a sociedade brasileira patriarcal, com seus costumes e fortes crenças em figuras de assombração. Neste aspecto, a casa grande brasileira se assemelha muito

ao castelo mal assombrado das narrativas góticas. Havia o costume de se velar os mortos em casa por dias a fio e o enterro era feito ali mesmo, em uma capela adjacente à casa grande. Afinal, os mortos faziam parte de família e nesse conceito patriarcal de coesão familiar, eles nunca se separavam dos vivos. Era comum ouvirem-se histórias de almas penadas dos antigos senhores de engenho, retornando para pedir Padres-nossos e Ave-Marias às famílias (FREIRE, 1981). Vejamos o relato de Gilberto Freire, em *Casa grande e senzala*:

Os mal-assombrados das casas-grandes se manifestam por visagens e ruídos que são quase os mesmos por todo o Brasil. Pouco antes de desaparecer, estupidamente dinamitada, a casa-grande de Megaípe, tive ocasião de recolher, entre os moradores dos arredores, histórias de assombrações ligadas ao velho solar do século XVII. Eram barulhos de louça que se ouviam na sala de jantar; risos alegres e passos de dança na sala de visita; tilintar de espadas; ruge-ruge de sedas de mulher; luzes que se acendiam e se apagavam de repente por toda a casa; gemidos; rumor de correntes se arrastando; choro de menino; fantasmas do tipo cresce-míngua. Assombrações semelhantes me informaram no Rio de Janeiro e em São Paulo povoar os restos de casas-grandes do vale do Paraíba. (FREIRE, 1981, pref. à 1ª ed., p.1xxi)

Durante as duas primeiras décadas do século XX, a vida nas fazendas pelo interior do Brasil ainda era muito pacata e as noites eram recheadas de histórias narradas em rodas de conversa próximas ao fogo, nas salas de visita ou mesmo ainda na mesa de jantar. Todos eram bons contadores de histórias, os donos da casa, seus filhos, amigos, vizinhos, empregados. E “contavam à noite, devagar, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos.” (CASCUDO, 1984, p.16).

3. A FIGURA DO MONSTRO NA TRADIÇÃO

A figura do monstro é a corporização do medo, seja ele um medo real ou imaginário. Nas narrativas ficcionais, o monstro nada mais é do que o medo que adquiriu forma física, embora nem sempre bem delineada ou definida. Certos medos são pertencentes a determinada época, região ou cultura, e se corporificam em monstros condizentes a elas, como é o caso do lobisomem, do vampiro e até mesmo do Chupa Cabra. Para Montaigne (1991), o medo do desconhecido é o maior de todos. “Um sentimento que, se não nos imobiliza, nos permite voar nas asas da imaginação. Assim, o monstro na narrativa ficcional corporifica o medo de um mal que não se pode compreender porque é um mistério indecifrável, impenetrável.” (apud Niels, 2015, p.1)

3.1. OS CONTOS DE FADAS

Os contos de fadas têm sua origem no folclore popular, nas histórias de narrativa oral contadas pelos camponeses às rodas das lareiras e fogueiras em tempos remotos e repassadas de geração à geração. Essas narrativas eram direcionadas às pessoas de todas as idades, já que o conceito de criança como existe hoje, com um conjunto de necessidades e aptidões próprias, não existia. Foram os irmãos Grimm um dos responsáveis por direcionar os contos de fadas para o público infantil. Ao passar dos séculos, inúmeras versões foram surgindo e esses contos foram consideravelmente se modificando até encontrar suas versões escritas, sendo as mais importantes a de Charles Perrault, com seu *Contos da Mamãe Gansa*, publicado em 1697; e posteriormente a dos irmãos Grimm, que publicaram a primeira coletânea de contos em 1812. Ali nascia a Literatura Infantil, que já fortalecera parte de suas raízes nos contos de Perrault e, embora a literatura infantil tenha recebido importantes colaborações de outros escritores posteriormente, tais como

Andersen, Câmara Cascudo e Monteiro Lobato, segundo Volobuef, os contos dos Grimm constituem verdadeira matriz do conto maravilhoso. O somatório do trabalho primoroso de pesquisa, coleta e reescritura dos irmãos contribuiu imensamente para criar o conceito de maravilhoso que usamos hoje:

O legado dos irmãos Grimm ocupa um lugar de proeminência única. Para além da enorme popularidade de sua antologia de contos, os Irmãos merecem especial destaque por terem fincado as raízes de um novo campo de pesquisa. Sua valorização da cultura popular e seu empenho em prol da coleta de material folclórico significou um estímulo decisivo para que pesquisadores de inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas, etc., de todas as partes do mundo. (VOLOBUEF, 2011, p.48).

Se em Perrault há uma preocupação com valores e costumes da aristocracia francesa, nos Grimm há uma atmosfera mágica e inocente, o amor é incondicional, há um forte apelo à simbologia, e a narrativa destrincha a essência dos personagens. Para Max Luthi (1964, *Apud* VOLOBUEF, 2011), a narrativa dos Grimm se distingue das outras do mesmo gênero por apresentar aspectos próprios do mito, “como a tendência à universalidade, o tempo sem poder de corrosão e o caráter abstrato” (2011, p.57).

O propósito do mito é desvendar os anseios da humanidade, responder à questões tais como o propósito da vida, a origem do homem, do mundo, das forças da natureza, enfim, de todas as coisas. Por sua vez, a leitura de textos de ficção levam o leitor para mundos distantes, e levanta, assim como os mitos, questionamentos inerentes ao ser humano, buscando respostas para os mais diversas indagações. E, de fato, os contos de fadas datam de tempos muito longínquos, encontrando suas raízes no antigo Egito e na Mitologia Grega. Sabedores de tudo isso, “os Grimm defenderam a ideia de que o folclore deveria ser coletado para ser conservado, uma vez que se trata de

precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade” (VOLOBUEF, 2011, p.48). Raízes essas que parecem estar diretamente interligadas com a atmosfera de medo que envolve muitos dos contos dos irmãos alemães, característica que vieram das narrativas orais e que foram mantidas por eles.

Segundo Robert Darnton (2014), as versões camponesas dos contos de fadas eram livres de tabus, certamente por não serem destinadas ao público infantil. Darnton diz que tais contos, nas referidas épocas, tinham as características de um pesadelo. A atmosfera de medo e de terror era uma constante.

Em “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, o lobo oferece à menina o sangue e a carne da avó, que acabara de matar, e Chapeuzinho os ingere. Em “Bela Adormecida”:

O Príncipe Encantado, que já é casado, viola a princesa e ela tem vários filhos com ele, sem acordar. As crianças, finalmente, quebram o encantamento, mordendo-a durante a amamentação, e o conto então aborda seu segundo tema: as tentativas da sogra do príncipe, uma ogra, de comer sua prole ilícita. (DARNTON, 2014, p.31)

Em “Barba Azul”, a jovem recém-casada não consegue resistir à tentação de abrir a única porta proibida da casa. Ao entrar, encontra os cadáveres das seis esposas anteriores do marido pendurados na parede. Horrorizada, deixa a chave cair em uma poça de sangue. Barba Azul vê a mancha e afia uma faca para matá-la, mas ela consegue avisar aos irmãos, que o matam e a salvam.

Na visão de Darnton, “Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (2014, p.29). O legado que os contos de fadas deixaram para a humanidade é precioso, pois através deles “pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos e sobre

as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de história dentro de uma compreensão infantil.” (BETTELHEIM, 2001, p.13).

Os 210 contos de fadas coletados pelos Irmãos Grimm são um verdadeiro “arsenal de histórias, ideias e poesia - que merece ser discutido e apreciado. E lido enquanto literatura, enquanto arte e enquanto conjunto de textos que ainda têm muito a nos dizer. (VOLOBUEF, 2011, p.60)

4. OS MONSTROS DA ATUALIDADE E A DESCONSTRUÇÃO DO MEDO

O monstro moderno é muito diferente do dos contos de fada. Na literatura infantil atual, ele é muitas vezes, senão em sua maioria, desconstruído em suas características, quando não é ridicularizado, como se a criança não fosse capaz de processar o texto de forma crítica e precisasse de uma narrativa suavizada, o que não é verdade. As histórias de medo muitas vezes é suavizada e não raro se transforma em comicidade. Essa problemática da literatura infantil atual e dos pais, que super protegem os filhos ao privá-los da fantasia e de histórias de medo, foi tratada pelo psicanalista Bruno Bettelheim:

Os conflitos internos profundos originados em nossos impulsos primitivos e emoções violentas são todos negados em grande parte da literatura infantil moderna, e assim a criança não é ajudada a lidar com eles. Mas a criança está sujeita a sentimentos desesperados de solidão e isolamento, e com frequência experimenta uma ansiedade mortal. Na maioria das vezes, ela é incapaz de expressar estes sentimentos em palavras, ou só pode fazê-lo indiretamente: medo do escuro, de algum animal, ansiedade acerca de seu corpo. Como cria um desconforto num pai reconhecer estas emoções no seu filho, tende a passar por cima delas, ou diminui estes ditos

medos a partir de sua própria ansiedade, acreditando que abrigará os temores infantis. (2001, p.18).

Talvez um dos poucos exemplos em que a história não é suavizada e o ambiente de medo permanece seja o livro *Agora não, Bernardo*, texto e ilustrações de David McKee (2011). Nele, embora texto e ilustração permitam uma leitura de interpretação alegórica, isso está nas entrelinhas, não faz parte do livro propriamente dito. Ali o monstro é pleno em sua monstruosidade. Uma criatura terrível que devora o personagem.

A história começa quando o menino Bernardo procura chamar a atenção dos pais, que o ignoram, por estarem atarefados em seus afazeres diários. Numa segunda tentativa, apresenta aos pais um problema: há um monstro no jardim, e ele o irá devorar. Os pais, no entanto, o dispensam novamente, o que o leva ao jardim. O monstro, então, o devora inteirinho. Na sequência, **o monstro toma o lugar de Bernardo**, buscando, por sua vez, chamar a atenção dos pais, que também o rechaçam, ocupados com suas atividades. Em nenhum momento os pais olham para Bernardo ou para o monstro, seus olhos estão sempre voltados para o que estão fazendo. Sendo assim, não se dão conta da mudança de personagem. Sem conseguir atenção, o monstro assume o papel do Bernardo e faz as mesmas atividades que faria o menino: janta, assiste televisão, brinca e lê revista. Já na cama para dormir, o monstro insiste em afirmar que é um monstro e não o Bernardo, mas a mãe sequer o olha e repete a mesma frase de todo o livro: *Agora não, Bernardo*.

Há duas possibilidades interpretativas nessa história. Pelo viés da fantasia, Bernardo realmente foi engolido por um monstro que tomou o seu lugar. E pelo viés da alegoria, a falta de atenção por parte dos pais leva o menino a criar um estratagema para conseguir atenção, no qual não é bem sucedido. O que há em comum nas duas interpretações é que os pais são sempre ausentes. Na Fantasia, chegam ao cúmulo de não perceberem a troca e passam a criar o monstro no lugar do filho.

Não devemos menosprezar a capacidade cognitiva infantil. Se para nós, adultos críticos, o livro traz mais de uma conotação, com diversas possíveis camadas de leitura, para a criança não é diferente. Se numa leitura mais superficial, a criança leitora, ou ouvinte, possa entender ao pé da letra, haverá certamente alguma que se identifique com a situação de Bernardo, por ter pais ausentes, ocupados demais. E a discussão levantada por eles será muito proveitosa para ambos os lados, tipos de leitores/ouvintes. Afinal, como analisa Michelli:

Assim, não há o porquê de preservar a criança de temas que falam à alma humana, ao focalizarem problemáticas que precisam ser enfrentadas para que haja o amadurecimento. Os contos da tradição permitem a vivência de histórias que abordam a morte, o abandono, a rejeição, a dor, a necessidade de ultrapassar obstáculos..., ajudam a vencer o medo e a enfrentar a vida. Disfarçar esse conteúdo com o verniz social do 'politicamente correto' transforma-se em atitude hipócrita, uma vez que as crianças experimentam todos esses sentimentos. (MICHELLI, 2007, p.7)

5. A VISÃO DA PSICANÁLISE: O MEDO DA FANTASIA

Alguns adultos acreditam proteger os pequenos, amenizando os contos de fadas ao recontá-los ou até proibindo o acesso a livros e filmes que tratam do tema. Mas a criança necessita de referências para aprender a distinguir o certo do errado e é através do enfrentamento dos medos que aprende a lidar com eles, deparando-se com questionamentos ainda mais profundos e externando suas dúvidas e incertezas, tornando-se assim adultos mais bem resolvidos no futuro.

De acordo com o psicanalista Bruno Bettelheim (2001), como existem indivíduos que fogem da realidade e vivem em um mundo de imaginação, algumas pessoas deduziram, equivocadamente, que o estímulo da

fantasia interfere no lidar com a realidade. “Mas uma fantasia que flutua com liberdade, que contém de forma imaginária uma grande variedade de saídas também encontradas na realidade, provê o ego de um abundante material de elaboração.” (2001, p.149).

São os contos de fadas os responsáveis por fornecer à criança uma fantasia rica e variada, que “ajudam a impedir que sua imaginação fique atada aos limites reduzidos de alguns devaneios ansiosos ou de realização de desejos circulando ao redor de algumas preocupações limitadas.” (2001, p.149).

Tais contos são altamente enriquecedores para a crianças, pois através deles pode-se aprender mais sobre os seres humanos e sobre como solucionar determinadas questões da vida do que com qualquer outra história, como assegura Bettelheim (2001). As soluções para os problemas que ali surgem são facilmente compreendidas pela criança.

Os contos de fadas fornecem o que a criança mais precisa: começam exatamente onde a criança está emocionalmente, mostram-lhe para onde ir e como fazê-lo. Mas o conto de fadas o faz por implicação, na forma de material fantasioso que a criança pode moldar como lhe parecer melhor, e por meio de imagens que tornam mais fácil para ela compreender aquilo que é essencial.

O conto de fadas, em contraste, toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diretamente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter valor; o amor pela vida e o medo da morte. Ademais, o conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode apreender no seu nível de compreensão. (BETTELHEIM, 2001, p.18-19).

Entretanto, para que uma história seduza o pequeno leitor, precisa estabelecer um contrato de comunicação (Oliveira, 2003) com o mesmo, apresentando um tema que desperte seu interesse, sua curiosidade e, que além

de tudo, estimule a imaginação e ofereça soluções para seus questionamentos. Charaudeau ressalta que é “através da ficção, e somente através dela, que podemos ter a sensação de completude (começo, meio e fim) que não temos nas experiências caleidoscópicas do dia-a-dia” (*apud* OLIVEIRA, 2003, p.50). E tudo isso, “sem nunca menosprezar a criança, buscando dar inteiro crédito a seus predicamentos e, simultaneamente, promovendo a confiança nela mesma e no seu futuro” (BETTELHEIM, 2001, p.13).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em geral, os contos de fadas e as narrativas de medo transmitem a ideia de que devemos enfrentar os momentos difíceis, vencer os medos e passar por todo tipo de perigo para alcançar a vitória:

Só desta forma podemos dominar nosso destino e conquistar nosso reinado. O que sucede aos heróis e heroínas nos contos de fadas é semelhante e comparável aos ritos de iniciação nos quais o noviço entra ingênuo e desinformado, e sai no final num nível de existência aprimorado com que não sonhava no início da viagem sagrada, pela qual consegue a recompensa ou a salvação. Tornando-se verdadeiramente ele mesmo, o herói ou a heroína torna-se digno de ser amado. (BETTELHEIM, 2001, p.318)

A fantasia é o recurso natural que fornece e molda a matéria-prima de nossa personalidade. Ao sermos privados dessa fonte natural, a vida fica limitada; sem a fantasia para nos dar esperança, não temos forças para enfrentar as adversidades da vida. E a infância é justamente a época em que essas fantasias precisam ser nutridas.

Embora o monstro faça parte de nosso imaginário durante a infância, na adolescência e na vida adulta o deixamos de lado e temos dificuldade em aceitar as narrativas sobre eles. O monstro se metamorfoseia em alguma outra coisa. Ele agora é a busca pelo emprego, o salário baixo, as

responsabilidades, as contas a pagar... talvez por isso, os livros infantis sejam mais povoados pelos monstros que aqueles dedicados a outras faixas etárias. Sem um lugar no mundo, os monstros se refugiaram nos livros infantis. E espero que continuem ali e que ali vivam felizes por muito e muito tempo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato (1926). *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e cia.

BETTELHEIM, Bruno (2001). *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CASCUDO, Luís da Câmara (1976). *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1984). *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1984.

DARNTON, Robert (2014). *O Grande Massacre de Gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Paz e Terra.

FREIRE, Gilberto (1981). *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio.

MCKEE, David (1980). *Agora não*, Bernardo. São Paulo: Martins Fontes.

MICHELLI, Regina (2007). "A Literatura infanto-juvenil nas tramas do tempo". *CaSePEL* Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários, 03, 6-16, 2007. In

http://www.dialogarts.uerj.br/casapel/casapel_3.pdf Acesso em 12.Jun.2018.

_____ (2014). "Quem tem medo de lobo mau? Representações do medo em narrativas infantis brasileiras". In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (org.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional* – Comunicações em Simpósios e Livres do XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional / VI Fórum Estudos em Língua e Literatura Inglesa. Rio de Janeiro: Dialogarts, p.400 a 414.

NIELS, Karla Menezes Lopes (2015). "O monstro dorme nas cavernas: uma (re) leitura do lobisomem". *Caderno Seminal Digital*, 22(24), jan-jun, 138-159. In <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/25438> Acesso em 12.Jun.2018.

OLIVEIRA, Ieda de (2003). *O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna.

VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera; WIMMER, Norma (Org.) (2011). "Os Irmãos Grimm e as Raízes Míticas dos Contos de Fadas". In: *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: FCL-UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica , p.47-61.

A METAMORFOSE COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM MONSTRUOSA EM *CORALINE*, DE NEIL GAIMAN

NATHAN SOUSA DE SENA
REGINA MICHELLI

A LITERATURA E O MARAVILHOSO

A literatura apresenta, há muito, singularidades que a destacam, transformando-a em um processo de (re)construção do real. É fundamental, no entanto, destacar que sua essência se caracteriza, majoritariamente, por seu teor crítico, o qual desestabiliza as noções de realidade e alguns paradigmas sociais, como a noção de “normalidade” por vezes implícita ao viver cotidiano, rotineiro.

É notória a força de ação que a literatura possui na construção da história da humanidade, pois é a partir dela que o ser humano concretiza-se como um ser de memória, é justamente a partir do encanto pelo ato de narrar que a formação humana se constrói no passar dos séculos. A literatura é o maior e mais importante veículo narrativo, de modo a ser capaz de causar: surpresa, estranhamento, desconforto, insegurança e, principalmente, a incitação em questionar o *comum*, o *real* ou o *impossível*, formando e deformando valores, críticas e estruturas sociais de maneira geral.

Vivemos às voltas com mitos, lendas, adivinhas, contos, crônicas, romances, histórias em quadrinhos, novelas e seriados de televisão, jogos eletrônicos, filmes de ação ao vivo e de animação, entre tantos tipos de obras narrativas, o que evidencia a pulsação da literatura no cerne humano. Contudo, além de todas as características que potencializam a identidade catártica da literatura, ela apresenta, ainda, um conjunto de intenções que varia de época para época. Desse modo, faz-se importante salientar que cada tempo, cada sociedade configura e reconfigura representações que servem para realizar a manutenção das representações do imaginário social. Uma dessas representações e, talvez, a mais recorrente de modificações é o Mal e sua forma de realização, para isso estamos frequentemente contando histórias por meio de representatividades que variam de acordo com o contexto em que estão inseridas, como se vê nos estudos de Jeffrey Jerome Cohen (2000). Além disso, seguindo por Zigmunt Bauman (2008), percebe-se que, atualmente, a sociedade humana vive imersa em angústias, medos líquidos de tempos extremos, preenchidos de intolerâncias e violências. Compreender e refletir sobre esses males que assombam a humanidade, por meio da análise do mal com foco na personalidade monstruosa em *Coraline*, é o intuito principal dessa pesquisa.

Nota-se que a existência de uma sucessão representacional constante de possibilidades perigosas e malévolas, presentes na literatura, se estabelece com base na premissa de que as monstruosidades são necessárias, pelo fato de que “os homens precisam de monstros para se tornarem humanos.” (GIL, 2006, p.82); essa necessidade gera, no homem, uma melhor compreensão da sua humanidade, seus desejos proibidos e medos, o quais são, metaforicamente, projetados nos monstros. À vista disso, é essa configuração humana repleta de impulsos, motivada por desejos e frustrações, que irá originar o rompimento da realidade cotidiana e a imersão em um mundo em que o faz de conta é possível e aceito – por vezes, necessário!

Desse modo, sendo a literatura uma maneira de expressão da vitalidade inerente à própria raça humana, por meio dela comprova-se a existência de monstros que atribuem forma ao mal e podem significar um inconsciente coletivo:

Pomos à prova os limites da “naturalidade”, procuramos pontos de referência por toda a parte e é por isso que acolhemos todas as espécies de monstros [...] Os monstros tornaram-se quotidianos não apenas porque a violência e o mal, a anomalia em geral, se banalizaram — não dizia Freud que o neurótico acredita que existe sempre uma determinada deformação física correspondente aos seus males psíquicos? (GIL, 2006, p.13)

O monstro passa a corporificar o medo, o estranhamento pelo outro. A monstruosidade, para o estudioso do assunto José Gil, provoca fascínio: para o homem ocidental, “Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem.” (2006, p.14).

As narrativas, cuja caracterização consiste em romper o *real*, instituindo fendas em seu *continuum*, como a obra em análise, costumam apresentar traços do maravilhoso. Contudo, cabe definir o maravilhoso, pois é nele que a obra analisada se alicerça, tendo em vista o desenvolver de sua narrativa. O maravilhoso consiste em uma série de “acontecimentos sobrenaturais que não provocam qualquer surpresa” (TODOROV, 2004, p.60), o que implica uma aceitação desses eventos sobrenaturais, que envolvem, por exemplo, seres e objetos mágicos, metamorfoses etc.

Dito isso, vale ressaltar que o maravilhoso, não é, apenas, fruto da necessidade humana de fantasia, pois ele reflete, por vezes, de forma direta e nua o real, como defende a estudiosa de literatura Jacqueline Held: “a obra fantástica, assim como qualquer outro gênero literário, encontra sua fonte numa experiência cotidiana, com personagens conhecidas, acontecimentos vividos” (1980, p.28), problematizando comportamentos,

costumes e tradições populares de diferentes regiões. As narrativas maravilhosas podem construir e apresentar, no interior de uma narrativa, figuras existentes no nosso mundo real, acrescidas de algum atributo fantástico, como lobos que falam e gatos de botas responsáveis pela riqueza do dono, ou podem lançar mão de seres sobrenaturais, como fadas amigas e dragões assustadores.

A obra, em análise, apresenta aspectos do maravilhoso, com a assimilação de ocorrências sobrenaturais, como no caso da metamorfose da figura monstruosa, as quais são firmadas e aceitas por meio de um contrato social implícito e estabelecido dentro e fora da estrutura narrativa, considerando ainda que tais manifestações são acatadas, sem estranhamento, por personagens e narrador, e pelo leitor, que compactua com a trama narrativa.

CORALINE

Antes de começar a análise propriamente dita, faz-se necessária uma contextualização da obra. Em *Coraline*, Neil Gaiman constrói uma narrativa, cuja oscilação de espaços acarreta uma dificuldade na delimitação entre realidade e ficção. O enredo apresenta como protagonista uma jovem impetuosa, curiosa, exploradora e que fica facilmente entediada, sendo, inclusive, eleita pelo autor para intitular a obra.

Coraline é essa jovem. Ao se mudar para um novo apartamento, junto de seus pais, percebe-se sozinha e enfadada, porém, devido à idade, a seu ímpeto e forte instinto de exploração, faz de sua nova casa palco para aventuras, descobrindo uma porta misteriosa, que na realidade é um caminho para um lugar enigmático.

As figuras parentais são importantes nessa contextualização, pois é a partir da relação que Coraline desenvolve com elas que determinadas situações irão tomar forma na narrativa. Sempre focados no trabalho,

elas pecam, dando pouca atenção para a jovem, cuja imaturidade típica da adolescência ainda é evidente, impossibilitando-a de lidar bem com a pseudorrejeição, o que provoca nela um forte sentimento de isolamento e exclusão. Com essa oscilação emocional, gerada pela ausência afetiva dos pais, a protagonista busca refúgio na exploração dos espaços da nova casa, criando em sua mente maneiras de se desvencilhar da solidão e do tédio, iniciando uma jornada de exploração ao desconhecido. É nesse processo que ela descobre a porta misteriosa presente em um cômodo da casa e, então, se questiona o que se esconde lá.

A protagonista decide abrir a porta, encontrando uma passagem para um Outro lugar, Outro espaço, que, para sua surpresa, equivale a uma réplica exata de sua nova casa, de seu espaço original. Esse lugar se apresenta como um mistério, configurando-se um espaço narrativo de alteridade virtual.



(Imagem 1 – Passagem para outro lugar)¹

A princípio, ela acredita que o lugar esteja desabitado. Pelo contrário, ela encontra, nesse Outro mundo vislumbrado além da porta, seres que

1 Imagens retiradas da plataforma Google. Acesso em 08/11/2019. [Nota do autor]

afirmam ser sua nova família e vivem sob o comando de uma figura monstruosa. Num primeiro instante, Coraline chama essa personagem de a Outra Mãe, mas em momento posterior na narrativa descobre que o nome verdadeiro dela é Beldam.



(Imagem II – A Outra família)

A Outra mãe é fisicamente muito parecida com sua mãe verdadeira, exceto pela presença de botões no lugar de olhos, como se demonstra nas imagens III e IV. Ela se mostra solícita, amável, atenciosa, completamente o oposto da mãe de Coraline, o que aplaca a carência da jovem, seduzindo-a e criando uma relação de substituição afetiva. Coraline e a Outra mãe começam a estreitar laços, justamente pelo fato de que a protagonista supre suas carências com os atrativos oferecidos por essa mãe substituta. No entanto, é no desabrochar dessa relação que os acontecimentos da narrativa são construídos e o processo metamórfico acontece.

A METAMORFOSE

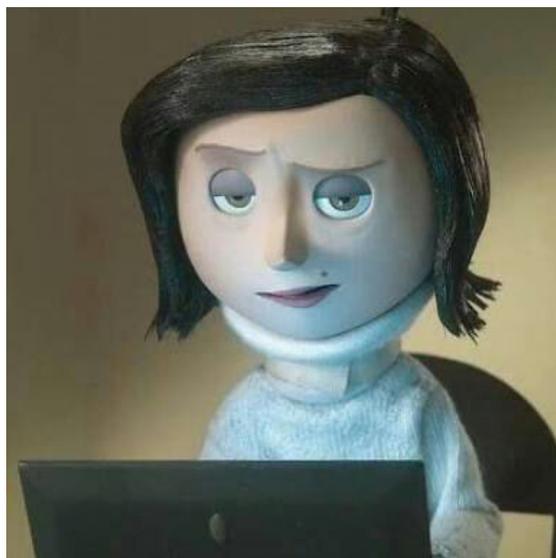
Este trabalho focaliza o processo metamórfico do monstro na narrativa *Coraline*, de Neil Gaiman, haja vista que a metamorfose é uma

constante no universo maravilhoso. Na obra, o alvo da transformação é a personagem monstruosa da Outra Mãe (Beldam), a qual apresenta uma metamorfose baseada nas modificações de forma, natureza e estrutura. Além disso, são nítidos os impactos gerados por sua transformação no espaço físico da narrativa: as mudanças em determinadas cenas, relacionadas à metamorfose da personagem monstruosa, alteram a ambiência narrativa, o que vai ocasionar, posteriormente, a destruição completa desse universo, indiciando igualmente a destruição da figura monstruosa. Acreditamos que o espaço físico do Outro lugar se apresenta como uma extensão do psicológico que caracteriza a figura monstruosa, a conexão entre personagem e espaço define essa ambiência narrativa responsável por causar certo medo e inquietação no leitor.

A partir daí considera-se, também, a motivação que deu origem ao processo metamórfico da personagem. Percebe-se que a metamorfose da figura monstruosa se dá por meio de processo organizado, que se constrói por um início, um desenvolvimento gradual e um desfecho, o que pode ser constatado a partir do contraste da imagem dessa personagem ao longo da narrativa. No início, a Outra mãe, com exceção dos botões nos olhos, é muito similar fisicamente à mãe verdadeira da protagonista. Ao final da história, no entanto, ela já estava completamente desfigurada, aparentando uma imagem monstruosa, similar a uma aranha. Logo, sua metamorfose é gradual, mas inexorável; suas mudanças são visíveis e impactantes. Demonstra-se abaixo o processo de metamorfose da Outra mãe, retirado de trechos da adaptação da obra de Gaiman para as telas do cinema, sob a direção de Henry Selick (2009):



(Imagem III – A outra mãe)



(Imagem III – A outra mãe)



(Imagem III – A outra mãe)

Além disso, insta destacar que nessa narrativa a metamorfose consiste em ser um elemento tão presente que impregna a estrutura da obra de aspectos do maravilhoso, tendo em vista que é um processo aceito pelas personagens do enredo no desenvolver da trama e acontece, naturalmente, durante o curso da narrativa. Como atesta Marina Warner (1999), a metamorfose é uma marca definidora da narrativa maravilhosa: a partir dela, elementos constantes na estruturação dos contos de fada se constroem, modificando o enredo.

Ao conceituar o termo metamorfose, vemos que:

O processo metamórfico responde pela transformação de um ser em que implica mudança de forma, natureza ou estrutura. Pode caracterizar a mutação que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais, como a borboleta e o sapo, originados respectivamente da lagarta e do girino. A onipresença da metamorfose é uma das constantes das narrativas maravilhosas elencadas por Nelly Novaes Coelho (2000, p.177), para quem a transformação de personagens humanos em animais é frequente, sendo menor a metamorfose em elementos da natureza, como árvores, montanhas, lagos. (MICHELLI, 2018, p.44)

MOTIVAÇÃO DA METAMORFOSE EM MONSTRO

Coraline, a todo momento, se mantém consciente de que aquele universo duplicado não é o seu de origem, mas, ainda assim, estabelece uma situação de zona de conforto para si, auferindo os carinhos dessa Outra mãe e realizando seus desejos de afeto.

A partir disso, a jovem recebe uma proposta da Outra mãe de ficar para sempre nesse Outro mundo duplicado, usufruindo da atenção, do amor e dos luxos oferecidos, com uma condição. Ela propõe a Coraline costurar, no lugar dos olhos da jovem, botões, como os dela, configurando uma forma de retribuição por todo amor recebido e estabelecendo uma identidade entre elas, para que ficassem iguais, juntas para todo o sempre.

Coraline responde negativamente à proposta, momento em que a protagonista decide voltar para sua casa real, na narrativa. A figura da Outra mãe, até então benévola e aparentemente carinhosa, inicia um processo de se rebelar contra a jovem, paralelamente ao início de sua metamorfose. Inquieta com a situação e com suas expectativas feridas, a Outra mãe, que apresentava fisicamente uma aparência muito similar à mãe verdadeira, começa um processo de mudança em sua aparência física, caráter e aspectos psicoemocionais, transformando-se, pouco a pouco, na figura de um monstro perverso e cruel.

A narrativa permite que se estabeleça um diálogo entre dois mundos: o chamado real na narrativa, constituído por Coraline e seus pais, de quem não recebe a atenção de que gostaria; o Outro mundo, o mundo maravilhoso, onde ela recebe carinho e mimos da Outra mãe. O desfecho, porém, assinala não apenas uma decisão, mas uma tomada de consciência. O que a Outra mãe lhe oferece não é amor. Há um preço a pagar por aquele carinho, que exige a anulação de sua própria identidade e da capacidade de distinguir o mundo pela visão, tornando-se tutelada, cega. Com base na imagologia, vê-se que:

toda a imagem procede de uma tomada de consciência, por ínfima que seja, de um “Eu” relativamente a um “Outro”, de um “Aqui” relativamente a um “Ali”. A imagem é, então, expressão literária, ou não, de uma distância significativa entre duas ordens de realidade cultural. Ou ainda: a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilha, ou que a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam. (PAGEAUX, 2004, p.136).

Diante do impasse de poder escolher entre aquela mãe, que lhe impõe a perda da visão, e os seus familiares do espaço real na ficção, Caroline desvenda a face do outro, percebido como o monstro, e opta por retornar à casa dos pais. Ela decide abandonar um mundo de promessas vãs que a prendem ao estado de gratificação primária – receberia carinho e atenção desde que abdicasse de sua capacidade de ver criticamente o mundo, mantendo-se na condição filial, regressiva. Para Cohen, “O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura.” (2000, p.49), recaindo sobre sua figura atração e repulsa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A metamorfose da figura da Outra mãe consiste na mudança de aparência física e revelação do seu verdadeiro caráter, mudanças externas que refletem o interior da personagem monstruosa e geram uma transformação na perspectiva existencial da protagonista. Com a possibilidade das mudanças de formas, conteúdos e demais elementos, a figura da Outra mãe se enfraquece e seu disfarce é revelado, mas, além disso, todo o ambiente do Outro lado cai em ruínas. Há uma mudança existencial em Coraline, fruto da experiência adquirida durante

a jornada: a ruptura com a ilusão vivida até o momento nesse mundo alternativo fortalece a sua capacidade crítica de ver mundo e a sua compreensão sobre si mesma, levando-a a uma transformação pessoal. Ressoam aqui as palavras de Julio Jeha “os monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio” (2007, p.7). Queremos afirmar, portanto, que a metamorfose na narrativa abrange um campo de consequências secundário, o qual consiste na mudança e no amadurecimento da jovem protagonista.

A coerência estrutural da obra se constrói a partir de várias possibilidades de leitura do processo metamórfico. No que diz respeito à entrada no território do maravilhoso, esse é um caminho comum à literatura e, particularmente nessa obra, torna-se um fiel instrumento de realização literária. Transformar um ser em outra forma, seja ela qual for, é conferir a esse ser a capacidade do não-humano, ainda que ele continue a fazer parte do coletivo humano: o mundo sobrenatural, fantástico, se ancora na realidade empírica, cujas leis de existência podem ser homólogas, ainda que não necessariamente idênticas, às do mundo real, do nosso real.

O tempo é parte intrínseca de nossa existência. A relação entre ele e a narratividade indica que os eventos são marcados por estados que se transformam sucessivamente, o que nos permite analisar e por fim concluir que a metamorfose da figura monstruosa, além dos aspectos explicitados, expressam a capacidade narrativa em se transformar e se recriar, configurando-se como um composto orgânico, dotado de história, forma e (re)forma.

REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt (2008). *Medo líquido*. Carlos Alberto Medeiros (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- COHEN, Jeffrey Jerome (2000). “A cultura dos monstros: sete teses”. In: DONALD, James *et al* (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p.23-60.
- GAIMAN, Neil (2002). *Coraline*. Rio de Janeiro: Harper Collins
- GIL, José (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio D’ Água.
- HELD, Jacqueline (1980). *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus.
- JEHA, Julio (2007). “Apresentação. Monstros: a face do mal”. In: _____ (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, p.7-8.
- MICHELLI, Regina (2018). “Os contos de fadas no cenário da tradição e da contemporaneidade, questões de gênero”. In: SENA, André de (Org.). *Literatura fantástica & contos de fadas*. Recife: UFPE, p. 37-69.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2004). “Da imagética cultural ao imaginário”. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Maria do Rosário Monteiro (Trad.). Lisboa: Calouste Gulbenkian, p. 133-166.
- TODOROV, Tzvetan (2004). *Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). 3.ed. São Paulo: Perspectiva.
- WARNER, Marina (1999). *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras.

MONSTRUOSIDADES CONTEMPORÂNEAS E MEDO EM *SEIS VEZES LUCAS*, DE LYGIA BOJUNGA

REGINA MICHELLI

Apenas quando a literatura reconhece sua cumplicidade com o mal é que ela cumpre sua natureza, que é comunicar o essencial.

Júlio Jeha

1. INTRODUÇÃO

As obras da escritora brasileira Lygia Bojunga se enraízam em problemáticas contemporâneas, apresentando um processo narrativo bastante inaugural quando se pensa na produção voltada especialmente para o público infantil e juvenil. Seus protagonistas vivenciam situações em que a fome, a violência, a incompreensão familiar, o abandono, dentre outras circunstâncias, se fazem presentes. Na obra em pauta para este trabalho – *Seis vezes Lucas* – avulta um dos sentimentos mais antigos da humanidade, assinalando a fragilidade do homem diante de obstáculos e riscos que significam perigo, por vezes, mortal: o medo, o medo paralisante.

O medo é o sentimento que domina a personagem título, Lucas, espécie de monstro que se apossa de seu ser. Esse sentimento é intensificado, se não provocado, pela difícil convivência com um pai insensível, egoísta e adúltero, evidenciando comportamentos que o aproximam do monstro

humano, aquele que não apresenta deformidade física, mas é capaz de ferir e causar dor a outrem.

Intenta-se, neste texto, refletir sobre monstruosidades contemporâneas na obra bojunguiana citada, bem como sobre a forma como o protagonista elabora seu mundo interno a partir do enfrentamento do que lhe causa profundo medo.

2. SOBRE ESSE NOSSO VELHO SENTIMENTO, O MEDO

O medo é provavelmente o mais antigo dos sentimentos humanos, assinalando a fragilidade do homem diante de um mundo hostil. A precariedade da vida e sua finitude são constatações a que o ser humano não consegue se furtar, daí, talvez, o sentimento de insegurança e de medo.

Nas sociedades antigas, o homem se volta para a divindade buscando proteção. Fobos e Deimos, respectivamente o Medo e o Terror, recebiam sacrifícios e oferendas antes de combates, em tempos de guerra. A origem desses deuses resulta dos amores de Afrodite (ou Vênus), deusa da beleza e do amor, e Ares (ou Marte), deus da guerra: deles “nasceram *Fobos* (o medo), *Deimos* (o terror) e *Harmonia*, que foi mais tarde mulher de Cadmo, rei de Tebas.” (BRANDÃO, 2002, p.217).

A ascendência paterna guia, predominantemente, os passos dos filhos masculinos citados, Fobos e Deimos: acompanhando o pai nos campos de batalha, instalavam a covardia nos corações dos guerreiros, levando-os à fuga desonrosa. São ambos considerados “cruéis e sanguinários” (BRANDÃO, 1999, p.40). Harmonia e Eros (Cupido), também filhos de Afrodite e Ares, manifestam uma ligação mais próxima à mãe. Segundo Mattiuzzi (2000), Ares insufla à guerra sanguinolenta, à reação pela violência física, geralmente brutal, deus ligado também à virilidade masculina. Afrodite, ainda que descrita como voluntariosa e vingativa, era a deusa do amor e da beleza, associada à paixão e às forças vitais; é

nos braços dela que Ares se esquece da guerra: “Tal relacionamento, que parecia improvável, passou a ser **símbolo** de que a guerra só podia ser calada pelo poder do amor.” (MATTIUZZI, 2000, p.134, grifos do autor). Junito Brandão chama a atenção para a preferência da deusa do amor pelo deus da guerra, assinalando uma “*complexio oppositorum*, uma conjugação dos opostos” (2002, p.217); para o estudioso, Afrodite é uma divindade ligada à natureza e à vegetação, que precisa ser fecundada.

Poucas referências são encontradas sobre Fobos, também chamado de Receio (COMMELIN, s.d., p.65), e Deimos em obras de mitologia, informações restritas quase sempre a dados relativos à ascendência desses deuses. Há dois tipos de medo, de acordo com o artigo da professora Luciene de Lima Oliveira (2011), disponibilizado na internet: *phóbos* e *déo*. O primeiro representa “o medo que aniquila” e, o segundo, “o medo que conscientiza”. Citando a pesquisadora helenista Nicole Loraux (1989) e Bailly (2000), Luciene Oliveira afirma que o primeiro caracteriza o ‘medo pânico’, pavor e temor súbito, enquanto *déósé* o ‘medo consciência’, um temor racional. Se pensarmos que o medo tanto paralisa, quanto pode estimular à ação, encontramos em estudos atuais a distinção de outrora entre *phóbus* e déos.

Na análise do medo, definido como uma emoção provocada pela tomada de consciência de um perigo iminente que ameaça a conservação do indivíduo, o historiador Jean Delumeau volta seu olhar à Antiguidade:

Compreende-se por que os antigos viam no medo uma punição dos deuses, e por que os gregos haviam divinizado Deimos (o Temor) e Fobos (o Medo), esforçando-se em conciliar-se com eles em tempo de guerra. Os espartanos, nação militar, haviam consagrado uma pequena edícula a Fobos, divindade a quem Alexandre ofereceu um sacrifício solene antes da batalha de Arbelos. Aos deuses homéricos Deimos e Fobos correspondiam as divindades romanas Pallor

e Pavor [...]. Assim, os antigos viam no medo um poder mais forte do que os homens, cujas graças contudo podiam ser ganhas por meio de oferendas apropriadas, desviando então para o inimigo sua ação aterrorizante. E haviam compreendido – e em certa medida confessado – o papel essencial que ele desempenha nos destinos individuais e coletivos. (1989, p.20-21)

Se os gregos perceberam a dimensão importante do medo, questiona Delumeau: “Por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na história?” (1989, p.13). Buscando respostas a essa inquirição, o autor evidencia a tradição literária. As novelas de cavalaria do ciclo arturiano celebram o herói corajoso, camuflando ou mesmo apagando o medo, percebido como sentimento indigno e desonroso, por vezes confundido à covardia. Por trás da exaltação enganadora do heroísmo, Delumeau enxerga a associação forjada entre a valentia individual dos nobres, assinalando uma imagem idealizada, em contraste com o medo coletivo dos pobres, “a covardia dos vilões” (1989, p.16). Referindo-se ao período da Renascença, considera que os homens investidos de poder fazem de tudo para provocar o medo no povo, em especial os camponeses, época em que também se estabelece a associação entre medo e lucidez.

Distinguindo medo de covardia, o historiador citado assinala que o primeiro, o mais natural dos sentimentos humanos, pertencente à espécie humana desde os seus primórdios, associa-se à insegurança, à defesa necessária diante de uma ameaça, mormente a de escapar à morte. Por outro lado, ilumina que o medo pode trazer consequências danosas a um indivíduo ou a uma coletividade que se deixem absorver inteiramente por esse sentimento, quando ele se abeira do pânico.

Medo e vergonha aparecem, algumas vezes, associados. O homem que sente medo, ou que é caracterizado como medroso, geralmente envergonha-se dessa circunstância, talvez por assinalar o aparente

demérito humano pela falência da coragem, índice de certa tibieza de caráter ou mesmo ausência de virilidade. Desde tempos muito antigos, a sociedade exige, especialmente dos homens, coragem diante dos perigos: “Você é um homem ou é um rato?”, devem ter escutado muitos espécimes masculinos ao longo da vida...

Maria Rita Cicceri compreende medo como uma reação complexa do nosso organismo a situações de perigo, oriundas do ambiente externo em que vivemos, sentimento de várias “faces”:

Convivemos com o medo, ou melhor, com os medos. Medos de formas e origens diversas: medo de ladrões, medo da morte, medo da doença, medo de não conseguir, medo de ficar só. Medos ligados a algo que está acontecendo “aqui e agora” e medos ligados ao futuro, ao que poderia acontecer conosco ou com as pessoas de quem gostamos. (2004, p.7)

De acordo com o senso comum, duas reações dicotômicas surgem diante do medo: ser subjugado por esse sentimento ou enfrentá-lo, vencê-lo. Esses posicionamentos são, do ponto de Cicceri, equivocados, pois confundem perigo e medo: “o medo não mora fora de nós, mas é nosso específico modo de responder ao perigo. Não é um agressor externo, mas um regulador interno.” (2004, p.69). A autora considera, tal qual Delumeau, que há um componente benéfico nesse sentimento por capacitar o ser humano a avaliar a periculosidade da circunstância, podendo limitar sua força destrutiva. Outras respostas são a fuga diante do perigo ou a possibilidade do confronto, ainda que pesquisas mais recentes assinalem outras possibilidades.

Mais recentemente, pesquisadores atualizaram a formulação original de Walter Cannon (1929) - “fight or flight” - para respostas humanas face a situações que provocam medo. Haim Stefan Bracha, em artigo de 2004 com outros pesquisadores, cita o trabalho desenvolvido por

Jeffrey A. Gray (1988), apontando quatro respostas sequenciais frente a situações de estresse e de ameaça, os “circuitos do medo”. A primeira é nomeada de *the freeze response* e significa o comportamento de aquietar-se em extrema atenção, colocar-se em guarda - “*stop, look, and listen*” (BRACHA, 2004, p.448). A seguir, vem a tentativa de fuga à ameaça e, na impossibilidade dessa ação, a luta, o combate, razão pela qual, na opinião dos pesquisadores, a ordem das palavras deveria ser “*flight or fight*” e não o inverso. O quarto passo no circuito, após a luta, é a imobilidade tônica, o fingir-se de morto, resposta que pode ludibriar o oponente, favorecendo a sobrevivência, e é caracterizada pelo termo (ainda que percebido como controverso) *fright*; esse tipo de resposta aproxima-se de sintomas de pânico decorrentes de estresse pós-traumático percebidos em seres humanos. O grupo de pesquisadores propôs a expressão ampliada “*freeze, flight, fight, or fright*”, intentando aprofundar a compreensão das dinâmicas humanas em resposta a circunstâncias de estresse.

3. DE QUE TEM MEDO O HOMEM CONTEMPORÂNEO?

Para o sociólogo Zygmunt Bauman, “O medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva.” (2008, p.9), mas o que mais assusta e amedronta, em sua visão, é “a ubiqüidade dos medos” (2008, p.11) que surgem das mais inusitadas situações, lugares e pessoas:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 7)

De todos os medos, o mais assustador à raça humana, que dele tem consciência, é o medo da morte, pelo que envolve de mistério, finitude e, principalmente, pelo dado de incompreensão racional do fenômeno em si e de suas consequências: “encarnação do *desconhecido*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*.” (BAUMAN, 2008, p. 45).

Outros medos, porém, avultam, de tal sorte que paralisam o viver. O professor e pesquisador Júlio França (2011) destaca tanto a imprevisibilidade do desconhecido, quanto a incapacidade racional humana de enfrentar o medo. Com apoio em Freud, em “O mal-estar na civilização”, enumera a origem do sofrimento a partir três possíveis fontes: do próprio corpo, fadado à degeneração; do mundo externo, que pode se tornar destruidor; do relacionamento com outros seres humanos. Considerando os avanços da ciência para minimizar os estragos do tempo no corpo e as ameaças provindas da Natureza, França realça que “a percepção de nossa sociedade sobre os riscos representados pelos outros homens é a de que a aleatoriedade da ação humana atingiu níveis de indeterminação jamais experimentados” (França 2011, p.63), cabendo a nossos pares a cota da produção de males cruéis, terríveis: na esteira de Bauman, “aprendemos que monstruosidades não são cometidas apenas por “monstros”. [...] Nas condições adequadas, cada um de nós é capaz de se transformar em um monstro.” (FRANÇA, 2011, p.63-64). A afirmação aciona a memória acerca da obra de Hannah Arendt sobre o julgamento de Eichmann - nazista responsável pelo transporte de judeus aos campos de concentração - em Jerusalém e “a banalidade do mal”:

Teria sido realmente muito reconfortante acreditar que Eichmann era um monstro. [...] O problema com Eichman era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais. Do ponto de vista de nossas instituições e nossos padrões morais de julgamento, **essa normalidade era muito**

mais apavorante que todas as atrocidades juntas, pois implicava que – como foi dito insistentemente em Nuremberg pelos acusados e seus advogados – esse era um tipo novo de criminoso, efetivamente *hostis generis humani*, que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado. (ARENDR, 1999, p.299, grifos nossos)

A noção de monstro relativiza-se. Para Júlio Jeha, se por um lado “os monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana”, por outro, eles “nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio” (2007, p.7). Na concepção do monstro reside a noção de mal moral, ação que premedita prejudicar deliberadamente outrem: o mal moral “consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral.” (JEHA, 2007, p.16).

SEIS VEZES LUCAS, DE LYGIA BOJUNGA

Lygia Bojunga, escritora brasileira nascida em 1932, é autora de várias obras que lhe permitem auferir o reconhecimento internacional. Em 1982, recebeu, pelo conjunto de sua obra, o prêmio Hans Christian Andersen, instituído em 1967 pelo Internacional Board on Books for Young People – IBBY. Em 2004, foi lhe conferido o prêmio ALMA - Astrid Lindgren Memorial Award, criado pelo governo da Suécia. Neste mesmo ano, 2004, criou a fundação Lygia Bojunga, o que lhe permitiu trazer seus livros para “Casa Lygia Bojunga”. No Brasil, a maioria de suas obras recebeu a distinção de “Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

A produção ficcional de Bojunga dirige-se, em larga escala, para um público infantil e juvenil, ainda que seus livros despertem também o interesse dos adultos, graças à habilidade literária com que cria e tece suas narrativas. Os temas não resguardam o leitor do contato com

os dramas da existência humana e, ainda que tenhamos elencado uma obra para deter nosso olhar – *Seis vezes Lucas* -, várias são aquelas que tematizam diferentes problemáticas existenciais humanas. Apenas a título de ilustração, em *Corda bamba*, de 1979, a protagonista, Maria, uma menina, perde a memória e a fala ao presenciar a morte dos pais, ambos trapezistas. Este fato projeta a personagem na solidão da orfandade e no convívio indesejado com a avó, comprometendo a própria consciência identitária da protagonista, o que ela vai recuperar ao longo da narrativa em meio ao confronto com diversas estirpes de monstros, inclusive os internos. Em *O meu amigo Pintor*, de 1987, Cláudio, o protagonista infantil, vê-se ameaçado em sua estabilidade emocional pela perda do amigo e procura, insistentemente, compreender o porquê de o pintor ter se suicidado. Duas obras de Bojunga - *Nos três* e *O abraço* – são caracterizadas pela própria autora como seu “par sombrio”, porque nelas “a presença da Morte é sombria o bastante pra não deixar uma brecha – por pequenininha que seja – ao consolo e à esperança” (BOJUNGA, 2006, p.138), sendo, por esta razão, livros não direcionados à infância. *Nos três*, de 1987, apresenta um homicídio impetrado por uma das personagens principais, o que gera medo e receio na protagonista, que presenciara o corrido. Em *O abraço*, de 1995, a morte surge como personagem, numa narrativa que tem por tema o estupro: a diegese desenvolve-se a partir da possibilidade de um novo encontro de Cristina, a personagem principal, agora com dezenove anos, e o estuprador de seu passado, quando, aos oito anos, escapara com vida da experiência. Há um elenco de monstros e monstruosidades na obra bojunguiana que delineiam, de certa forma, a sociedade contemporânea.

Em *Seis vezes Lucas*, de 1995, o medo, quiçá pânico, é o sentimento que domina Lucas, cujas bases se encontram na difícil convivência com o pai e a mãe. A diegese distende-se por seis capítulos, condizendo com o título da obra: o primeiro, Lucas e a Cara; o segundo, Lucas e o Cachorro;

o terceiro, Lucas e a Lenor; o quarto, Lucas e o Terraço; o quinto, Lucas e a Coisa; o sexto, Lucas, e agora?

Os títulos enunciam a supremacia de Lucas, nome não só presente em todos os capítulos, como aparecendo em primeiro lugar. A seguir ao nome próprio do protagonista, temos a ligação com outro elemento, um substantivo em letra capitular, antecedido de conjunção coordenativa aditiva e artigo definido, à exceção do último título, em que Lucas emerge como vocativo, seguido da pergunta “e agora”, sem destaque de letra maiúscula. Seis capítulos, seis atos, seis tempos da história do protagonista.

O primeiro capítulo apresenta, logo de início, a figura do Pai, assim grafado, com letra maiúscula, pai que se detém a avaliar a própria imagem no espelho, a ele preso. A mãe prepara-se para acompanhar o marido a um espetáculo de teatro. Lucas anuncia, inutilmente, à mãe: “Eu tô com medo de ficar aqui sozinho.” (2005, p.12).

O sentimento de medo é vivenciado pelo menino como um pânico que o absorve e o leva ao choro, ao desespero, sentimento indefinido, nomeado por um substantivo comum com valor de próprio, a Coisa, de significado também vago. Segundo Bauman (2008, p.7), o medo é justamente mais assustador quanto mais difuso, indistinto, sem endereço e motivos claros. O sofrimento de Lucas é intenso, vivenciado de forma também corporal:

Agora era assim: volta e meia a Coisa doía. Doía na garganta, doía no pescoço, no dente, e se o Pai dizia, mas, afinal! que dor é essa? o Lucas só respondia, não sei, é uma coisa; e se a Mãe falava, explica melhor essa coisa, meu filho, ele não explicava, só sabia que ela doía. (BOJUNGA, 2005, p.14-15)

Fobos faz morada na personagem, mas, diferentemente do deus grego, que acompanha o pai nas batalhas, o combate que Lucas precisa efetivar é contra o pai. A fobia é definida como um medo desproporcional

e excessivo em relação à ameaça que o estímulo ou a situação representa. Nos seres humanos, não há apenas o medo da dor física causada por acidentes ou mesmo por outro homem; há também os medos existenciais, alguns fabricados pelo próprio ser, mas que causam tanto sofrimento psíquico quanto dor física: “O medo assume muitos rostos e muitas formas e o perigo pode se apresentar fora, bem como morar dentro de nossa cabeça.” (CICERI, 2004, p.135)

Recorrendo a Bauman, pode-se afirmar que, no caso do protagonista, estamos diante do medo de “segundo grau”, um medo “reciclado” pela sociedade e pela cultura, um “medo derivado”, caracterizado pelo sentimento de ser suscetível ao perigo (que pode ter existido no passado e deixado as suas marcas), sensação de insegurança e vulnerabilidade:

Uma pessoa que tenha interiorizado uma visão de mundo que inclua a insegurança e a vulnerabilidade recorrerá rotineiramente, mesmo na ausência de ameaça genuína, às reações adequadas a um encontro imediato com o perigo; o “medo derivado” adquire a capacidade da autopropulsão. (BAUMAN, 2008, p.9)

A personagem principal enuncia com clareza seu medo e, embora a narrativa não esclareça a sua idade, percebe-se que é uma criança que teme ficar sozinha em casa e, diante dessa circunstância, dores físicas espalham-se pelo corpo, sem que a personagem identifique qualquer ameaça no ambiente doméstico, sofrimento advindo das relações sociais, como enunciou Freud. Para Bauman, “O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta.” (2008, p.11). Ciceri também se refere aos “medos sociais”, dentre os quais emerge o medo do abandono (2004, p.157) que, embora bastante frequente nas crianças, também está presente na necessidade de ter o outro como companheiro. Por seu turno, Delumeau (1989, p.19) relaciona a necessidade de segurança como basilar

à afetividade e à moral humanas, símbolo de vida, enquanto a insegurança é, por seu turno, sinal da morte.

A personagem infantil, na obra de Bojunga, é reprimida na vivência do medo e no relato do que sente, especialmente por meio da figura paterna. O pai não gosta de escutar o filho falar que tem medo, impondo-lhe a negação e o silêncio. Ele opõe a atitude medrosa à heroica, configurando-se modelo a ser seguido pelo filho que o elege como o exemplo mais pregnante, falso exemplo: “ele ia ser um cara pro Pai não botar defeito: ele ia ser um herói! O Pai não tinha dito, herói é quem vence os medos que têm? Tinha ou não tinha?” (2005, p.13). A dúvida faz surgir outra palavra, mais adequada ao pai: “Não, o pai tinha falado, herói é quem *conquista* os medos que tem. Franziu a testa: *vence* ou *conquista*? (2005, p.14, grifos da autora). O pai é um conquistador, não apenas no sentido de vencer os obstáculos e lutar pelo que deseja, mas também de ser um Don Juan, personagem que não resiste às investidas sedutoras diante de uma figura feminina que considere bonita.

As tentativas incipientes de Lucas para se proteger e enfrentar o medo – pedir a tia para ficar com ele, acender todas as luzes e ligar todos os aparelhos sonoros para poder dormir, possuir um cachorro com quem pudesse dividir seus problemas e seu medo – se anulam diante da adversativa que o Pai representa no nível do discurso, marcando a impossibilidade de qualquer ação, por parte do protagonista, que denuncie seu medo.

A construção de uma “cara” com massa de modelar, que ele gruda ao próprio rosto – “Botou a Cara na cara.” (2005, p.17) – ameniza a dor da solidão, ajudando-o a se transformar em “um cara pro Pai não botar defeito” (2005, p.13). Diante do espelho, o menino dialoga com a Cara que vê projetada, pergunta-lhe se é um herói, a que ela acena afirmativamente, e se é um conquistador, recebendo idêntica resposta.

Delumeau assinala a ligação entre as máscaras e o medo, citando Roger Callois: “[o homem] abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e sua vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo a máscara ao mesmo tempo a tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo.” (CALLOIS, 1961, p.22. *Apud* DELUMEAU, 1989, p.21). A máscara inicial e a segunda construída pelo protagonista vão ter novas entradas na diegese, assinalando a superação do medo no enfrentamento das dificuldades.

Instaura-se, na narrativa, o *flashback* por meio do fluxo da consciência acionado pela memória. Insinua-se no discurso, com texto em itálico, uma conversa com a mãe em outra circunstância no passado, quando ela iria dançar com o pai. Lucas propõe à Cara experimentar também dançar, o que resulta em mais uma experiência bem-sucedida para a personagem infantil. Ele adormece tranquilamente, mas é acordado pelo barulho de uma discussão entre o pai e a mãe, que acusa o marido de “paquerar” a mulher sentada a seu lado no teatro. Ao procurar o filho, por ter deixado as luzes acesas e o som ligado, indícios de que tivera medo, o pai vê a máscara no rosto dele, puxa-a, dividindo-a em dois pedaços. Lucas chora e os preconceitos de gênero que cercam as identidades - tanto femininas, quanto masculinas - afloram no texto: “- Ô, mas que saco! chora a mãe, chora o filho! – Tirou o Lucas do braço da Mãe: - Deixa ela chorar que ela é mulher, mas você é homem e eu não quero um filho chorão, com medo de ficar sozinho, com medo disso, com medo daquilo.” (2005, p.26). Depois de reiterada admoestação do pai, Lucas afirma, com um fio de voz, “- Nunca mais você vai me ver chorar.” (2005, p.26), a que o pai comemora, sem qualquer empatia com o filho.

O segundo capítulo – “Lucas e o Cachorro” - focaliza o desejo de Lucas por um cachorro, visualizado como o ser que poderia ajudá-lo a pôr fim a seu medo. O pai promete como presente de aniversário, estabelecendo, como condição, que ele pare de falar no animal. Lucas

passa ao estágio de imaginar o cão. O dia do aniversário chega, o pai se atrasa para os parabéns e não traz o presente tão almejado pelo filho, alegando que só dissera aquilo para que ele parasse de falar em cachorro. Lucas se tranca no banheiro, em meio à festa e aos convidados. Diante da reação do filho, o pai busca por um cão, mas o único que encontra é um vira-lata revirando o lixo.

Em meio ao banho do cão, com os convidados ajudando e sugerindo batizar o animal, insere-se na história, tal qual o outro *flashback* com texto em itálico, como um corte na ação presente, o primeiro encontro de Lucas e Lenor, sua professora de artes plásticas, com quem o menino simpatizou logo de início, devido a seu jeito carinhoso. Lenor detecta que Lucas *“tinha medo de meter a mão na massa de modelar; tinha medo de experimentar pintar; tinha pânico de se sujar de tinta. Mas não disse nada.”* (2005, p.40-41), apenas encorajando-o e o chamando de *“- Meu pequeno timorato.”* (2005, p.41).

Timorato é o nome que recebe o vira-lata. Justifica-se, assim, a função da analepse, o recuo ao passado, como forma de explicar o nome (pouco usual) escolhido por Lucas para seu cão. O adjetivo, agora substantivo próprio, expressa o destemor, a coragem de que Lucas carece para enfrentar seus medos, no que conta com a ajuda do novo amigo e confidente. É importante destacar que, no plano comunicativo, há dois traços importantes da regulação da expressão do medo: *“sua dimensão narrativa ou referencial, porque conta aos outros o que sentimos, e sua dimensão de management (administração) das interações em que está inserida”* (CICERI, 2004, p.87).

A mãe, em conversa com o pai, pergunta-lhe se percebera as mudanças do filho, que perdera o medo de ficar sozinho, não mais se queixando de dor; em contrapartida, Timorato parecia agitado e nervoso sem a presença de Lucas a seu lado, causando problemas. A narrativa começa a criar certa expectativa com relação ao cão.

Num final de semana bastante chuvoso, a família recebe o convite para passar esses dias na casa do diretor da companhia em que o pai trabalha, em Petrópolis. Não há lugar para Timorato na casa, habitada por dois gatos. No momento da partida, porém, o cão pula na parte de trás do carro, sem que o pai consiga retirá-lo de lá. A tensão se estabelece na narrativa, ampliando seu espectro, projetando-se, agora, também no âmbito do leitor. Não chega a ser medo, mais apreensão pelo que fará esse pai tão pouco escrupuloso. O cenário é de chuva, nevoeiro, relâmpagos e trovões, para-brisa para um lado e outro fazendo barulho, frio, silêncio dentro do carro. A tensão paira na narrativa, como que suspendendo a respiração do leitor. Timorato, cansado, dorme. O limpador de vidros engasga, o pai para o carro e o conserta, mas, antes de retornar a seu lugar, abre a porta traseira e pega o Timorato:

E foi só o Lucas se virar e a porta de trás fechar que, pronto: o Pai já tinha largado o Timorato na estrada, já tinha entrado no carro e batido a porta e ligado o motor. O carro andou.

- O Timorato, pai! – o Lucas gritou.

A Mãe se virou assustada. O olho arregalado. Mas a mão tapando a boca.

- Pai, o Timorato...

- Esquece o Timorato, tá bem, Lucas! *Esquece!*

O Lucas se virou. De joelho no assento, de mão limpando o vidro embaciado, ele via o Timorato correndo, correndo, louco pra alcançar o carro. Língua de fora. Pêlo encharcado. Se batendo no nevoeiro. Correndo, correndo, perdendo terreno, ficando mais longe, o nevoeiro mais perto, o Timorato mais longe, o carro dobrou numa curva e o Timorato desapareceu. (BOJUNGA, 2005, p.50)

A sensação de temor de que alguma coisa aconteceria, somada a de angústia diante da ambiência criada pela escritora na narrativa, nesse capítulo, contamina o leitor, sensação que finalmente se confirma na ação paterna, inesperada, impossível de ser vislumbrada pelo leitor e demais personagens dentro do carro: “sempre que emitimos o julgamento *isso não deveria ter acontecido*, estamos enveredando por um caminho que conduz diretamente ao problema do mal” (NEIMAN, 2003, p.17). A configuração da monstruosidade do pai também se intensifica na cena, somando-se ao silêncio materno e ao desespero de Lucas e Timorato. A fratura na relação entre o filho e o pai aponta para a perda de confiança naquele que deveria representar um esteio em meio às circunstâncias desestabilizadoras existentes no mundo.

Em “Lucas e Lenor”, terceiro capítulo, a história prossegue com o protagonista aprendendo, com a professora, a importância da obra de arte como expressão da alma do artista, alma que impregna, de vida, o objeto criado. Lucas investe no trabalho de modelar, recria a Cara, embora diferente da primeira, e a dá a Lenor, que fica encantada com o trabalho dele. Na aula seguinte, a conversa entre Lucas e a professora se alonga, o pai adentra a sala, sendo apresentado a ela, com quem passa a conversar. O capítulo apresenta ainda o bilhete em que Lucas declara seu amor a Lenor e o pai indo ao encontro da professora na sala de aula, deixando o filho no carro. Lucas retorna à sala, vislumbra o pai e a professora se beijando, escuta o convite do pai para dançarem e jantarem no Terraço aquela noite, mas é percebido por ela que, refeita do susto, fecha a porta imperceptivelmente. A narrativa já evidenciara os traços conquistadores desse pai, tanto do ponto de vista da mãe, quanto do narrador. Agora, porém, a certeza se instala em Lucas, contaminando também a figura da professora, a quem ele estima. A cada capítulo vai se aprofundando o perfil daquele cujas ações podem ser consideradas monstruosas, envolvido apenas em as próprias questões, sem se importar com os desastres que semeia ao passar.

O quarto capítulo tem por título “Lucas e o Terraço”, projetando, na narrativa, o espaço da imaginação e do maravilhoso. O protagonista cria o cenário do restaurante, veste Lenor com o vestido furta cor da mãe e dança com ela, usando a máscara. O Terraço transforma-se no “lugar mágico” (BOJUNGA, 2005, p.81) do encontro com Lenor e com a mãe, com quem também dança, espaço da brincadeira com Timorato, da denúncia ao pai (para o quê precisava da máscara para ter coragem). Imagina dizendo à mãe que o pai não gosta mais dela e, sim, da Lenor, relatando-lhe o que vira na escola. A coragem de agir delinea-se, por enquanto, no onírico.

A maçaneta que, girada, permitiu o acesso à sala de aula e à descoberta da relação do pai com Lenor, surge neste capítulo ao lado de chaves, o que parece indiciar a abertura de Lucas à nova situação: ele “toma posse” do Terraço, ocupa-o com sua imaginação, elaborando vivências – e detém a chave de acesso, grande, de ferro, poderosa.

No quinto capítulo, “Lucas e a Coisa”, o protagonista é novamente acordado por uma discussão entre a mãe e o pai. Ela decide abandoná-lo, por causa de suas traições, e ir para Friburgo com o filho, o que realiza no dia subsequente. Lucas se adapta muito bem à vida no sítio, perto da montanha. Sente-se feliz.

Apreendeu a rachar lenha e fazer fogo na lareira gastando só um pau de fósforos, começou a curtir as noites frias, acordava cedo e logo saía pra descobrir formigueiros, ninho de pássaro, buraco de tatu; subia e descia morro, e quando estava bem suado entrava na água gelado do rio; chegava em casa faminto e encontrava a Mãe de cara triste, (BOJUNGA, 2005, p.102-103)

Quinze dias depois, a mãe anuncia a reconciliação com o pai, que irá passar o fim de semana com eles. A reação de Lucas, dessa vez, não se fez esperar muito: “- Você só vê o pai na tua frente! você só faz o que ele quer! e eu?! você nunca vai fazer o que *eu* quero? – Largou a Mãe e

saiu.” (Bojunga, 2005, p.105). Ele aprendeu a verbalizar seus sentimentos, a reagir e a expor o que o aflige.

Lucas adentra a picada que ajudara a abrir na mata, tentando escapar da Coisa que voltara a doer. A noite vem, ele pressente que deve voltar, mas “Sentiu uma sensação tão ruim que escorregou de novo pro chão; a Coisa agora não era dor nem câimbra, era uma aflição, uma ansiedade, era uma angústia tão grande!” (Bojunga, 2005, p.106). O sofrimento é vivido no corpo, como atestara Freud.

Os monstros nem sempre são bruxas e ogros, às vezes são simplesmente inomináveis ou inconcebíveis, ocultando-se em metáforas ou por meio de um substantivo indefinido como a Coisa. O pesquisador Júlio Jeha alerta para a tendência que existe de, ao falar do mal, criar referências metafóricas que ligam seres e acontecimentos de uma esfera a algo que existe em outro plano:

Como maravilhas do discurso, as metáforas têm sua contraparte nos monstros, as maravilhas da natureza. “Algo monstruoso espreita” dentro das metáforas, diz Paul de Man. As metáforas podem parecer perigosas até monstruosas, porque “são capazes de inventar as entidades mais fantásticas por causa do poder posicional inerente à linguagem. Elas podem desmembrar a tessitura da realidade e entrelaçá-la de novo de maneiras as mais caprichosas, emparelhando homem e mulher ou ser humano com fera, nas formas mais antinaturais”. Daí a adequação de monstros e metáforas para representar o mal. (JEHA, 2007, p.19)

A narrativa adensa-se na tensão, emaranhando os fios do discurso indireto livre com o medo de Lucas, a escuridão e o silêncio reinantes, os cipós e as taquaras da imensidão da floresta. O medo dá lugar ao terror de não achar o caminho de volta, emoções que deslizam para o leitor.

O pânico se instala com a paralisia dos membros e do raciocínio de Lucas, como se tomado simultaneamente por Fobos e Deimos. Gradativamente o corpo de Lucas se dobra, o tremor se espalha, o suor aflora: “O medo é uma emoção que inibe e paralisa a ação humana, limitando e circunscrevendo as experiências possíveis, mas também que, ao contrário, desenvolve a função de motivar à ação.” (CICERI, 2004, p.127). E a ação de Lucas é chorar, mais que chorar, extravasar a angústia que lhe corrói o interior.

Delumeau refere-se a ‘medos particulares’, ou ‘medos nomeados’ (1989, p.25), distinguindo-os da angústia com base na psiquiatria. O medo refere-se ao conhecido – é medo de alguma coisa - e abarca o temor, o espanto, o pavor, o terror. À angústia associa-se a inquietação, a ansiedade, a melancolia; sentimento geral de insegurança, a angústia não tem um objeto definido, reportando ao desconhecido e a mecanismos internos, por isso mais dolorosamente difícil de se suportar.

Na história, Lucas gradativamente libera o choro acumulado, escoando as emoções reprimidas, caminho de libertação: “Um choro supermorto-de-vergonha-de-imagina-se-o-meu-pai-vê.” (BOJUNGA, 2005, p.110). A figura paterna é vivenciada pelo protagonista como extremamente repressora.

Depois de tanto chorar – até se esvaziar! – Lucas adormece e sonha com uma peça de teatro, em que as personagens principais são Timorato, o primeiro a surgir, e a Coisa. Os dois se defrontam, num duelo de avanços e recuos, estabelecendo tensão na narrativa, até que o cão morde a Coisa no meio e ela se dobra de dor, de onde escorre a cor vermelha que circula – e aprisiona – o cão. Lucas assiste ao desespero de Timorato, mas, como expectador, nada faz. Surge nova personagem, o nevoeiro, que, ao tocar Timorato, provoca o desaparecimento de cada parte tocada do corpo do animal:

O Lucas estava paralisado: mal aguentava assistir ao final do drama, o olho indo do Timorato pra Coisa, o Timorato sumindo no abraço do Nevoeiro, a Coisa sumindo na

dobra da dor. Os dois... ao mesmo tempo... assim... em cena aberta... morrendo tão devagar... que horror... as árvores voltando pra fazer cortina... pra fechar o palco... a luz se apagando... o Teatro no escuro... a peça acabou. (BOJUNGA, 2005, p.115)

O protagonista elabora, por meio do sonho, o drama da dor provocada pelo medo, encenando a morte do monstro que tanto o ameaçava, bem como a perda de Timorato, finalizando, de alguma forma, a ausência do amigo:

No conjunto da obra de Lygia Bojunga, a presença do imaginário e do onírico nas narrativas assinala o insólito, podendo ser também relacionada à função do maravilhoso, por permitir que a personagem infantil elabore a situação problemática em que se encontra através de eventos e mesmo de seres e objetos que transcendem a dimensão realista. O material onírico, pela abertura dada ao inconsciente, distancia-se da lógica do senso comum que comanda o viver cotidiano, aproximando-se do fantástico. O sonho funde realidades, embaralha acontecimentos, mistura tempos e espaços, permitindo, porém, o encontro das respostas no mais fundo do ser, função também exercida pelos contos de fadas. (MICHELLI, 2015, p.207)

Quando a peça termina, ele acorda e, aos poucos, o sonho desaparece de sua percepção consciente. Ele reconhece o caminho de volta e se pergunta: “como é que vai ser? o que que eu vou fazer? como é que eu vou viver outra vez com o meu pai se eu não gosto mais de gostar dele?” (BOJUNGA, 2005, p.117).

Lucas, o protagonista de nossa história, diante da situação problemática da volta do pai e da atitude da mãe que, mais uma vez, cede ao fascínio que o marido que exerce sobre ela, foge, o que é uma reação saudável face a um perigo que não se suporta enfrentar, segundo Bracha

e outros. Perdido na mata, em meio à escuridão da noite e ao barulho dos animais, Lucas, paralisado de medo, abra as comportas de seu coração e chora. Esvai-se, no choro, a dor acumulada e, cansado do desgaste emocional, Lucas dorme e sonha. Vivencia, por meio do conteúdo onírico, seus dramas íntimos, representados no palco, e compreende seu mundo interno a partir do enfrentamento do que lhe causa temor: a luta é uma das respostas humanas a situações que provocam medo, como já foi visto. No exato momento em que o protagonista encontrara algum equilíbrio emocional no contato com a natureza, sentindo-se feliz – também afastado da figura autoritária e repressora do pai -, é chegada a hora de resolver suas pendências psíquicas: é o amigo Timorato quem volta no sonho para consumir a morte do medo, também ele retirando-se psiquicamente da vida de Lucas.

No último capítulo, em vez do “E agora, José?”, temos, “Lucas, e agora?”. Se os demais capítulos se estruturam, pelo título, a partir de Lucas e mais algum elemento, pontuando momentos da sua história – ou atos de um drama -, o título final lança uma interrogação. Na encruzilhada em que se encontra o protagonista, entre a mãe, Lenor e o pai, o desfecho da história (que é de uma beleza estética ímpar) evidencia o amadurecimento de Lucas, o que aflora em diversas circunstâncias como: a harmonia interna adquirida também com a experiência de passar a noite sozinho na mata, enfrentando seus medos; a coragem expressa na fala ao enfrentar as decisões parentais no retorno à casa; a compreensão das fragilidades humanas que habitam “gente grande” (BOJUNGA, 2005, p.133).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Seis vezes Lucas*, é *phóbos* que o protagonista experimenta, cedendo ao medo por meio de reações físicas de dor e paralisia, evidenciando profundo sofrimento. Ao mergulhar na dor e elaborar

o medo projetado na Coisa, no inominável, Lucas amadurece e passa manifestar seus desejos, antes silenciados, bloqueados. A personagem compreende seus afetos – a mãe e Lenor – e desafetos – o pai, elaborando as perdas – Timorato.

Se nas sociedades antigas, oferendas eram necessárias para que os homens afastassem divindades como Fobos e Deimos, outros são os mecanismos de que o ser humano se vale em tempos cujas “guerras” revestem-se da ansiedade diante do viver cotidiano. O medo se instala: de um lado, a ameaça de desestruturação das engrenagens sociais; de outro, a impotência humana frente ao desejo de segurança e permanência.

A ancoragem psicológica que as crianças geralmente encontram nos pais é alcançada por Lucas em si mesmo, por meio das pontes que o protagonista estabelece em meio à aridez afetiva em que vive. A Cara, Timorato, o contato com a arte e Lenor estruturam as bases que lhe permitem realizar enfrentamentos e travessias. As monstruosidades não estão a cargo de bruxas e gigantes – ainda que o Pai possa se identificar com um: imiscuem-se nas ações paterna e, de certa forma, também materna, pela incapacidade de amparar o filho, relegando-o à solidão.

Sobre a abrangência do conceito de monstruosidades, Júlio França refere-se à posição de Noël Carroll:

Embora, na linguagem do dia a dia, seja comum referir-se a transgressões morais como atos monstruosos, tal uso deveria ser considerado apenas metafórico. Ele entende que considerar antinaturais ou repulsivos atos moralmente transgressores seria uma ampliação extrema do gênero. (2011b, p.5)

Ao discorrer, porém, sobre o levantamento de um *corpus* ficcional de obras brasileiras passíveis de se encaixarem na literatura do medo, França considera que “não nos foi difícil perceber que a presença de monstruosidades morais é recorrente. O monstro é, diversas vezes, uma

das encarnações das ameaças representadas pelos “outros” homens, sobretudo por aqueles que transgridem limites morais.” (2011b, p.5), o que se coaduna à obra em análise.

Ao focalizar o medo como essencial à narrativa fantástica, o professor David Roas considera que “el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, produto de esa transgressión de nuestra idea de lo real” (2011, p.88), provocando inquietude no receptor ao desestabilizar os limites definidos do real, que oferecem segurança. O pesquisador catalão distingue dois tipos de medo, por ele denominados de medo físico e medo metafísico ou intelectual. Sobre o primeiro, diz-nos o escritor:

O medo físico ou emocional teria a ver com a ameaça física e a morte. [...] Trata-se de uma impressão experimentada pelos personagens que também se comunica – emocionalmente – ao leitor ou espectador, e que é produto do que acontece no nível mais superficial, o das ações. (ROAS, 2012, p.132. *Apud* GARCIA, 2013, p.19)

O medo metafísico ou intelectual, exclusivo na opinião do escritor catalão ao gênero fantástico, “concerne diretamente ao leitor (ou ao espectador), já que se produz quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando – como já frisei – perdemos o chão diante de um mundo que antes nos era familiar” (ROAS, 2012, p.136. *Apud* GARCIA, 2013, p.19).

Ora, na narrativa de Bojunga em foco, o medo físico ou emocional tangencia as páginas na abordagem da história de Lucas, o protagonista. Mas uma estranheza de outra estirpe se instala no leitor, sentimento de se ver desalojado dos paradigmas culturais e éticos que orientam nossa sociedade ocidental. Há o pasmo diante da atitude do pai em abandonar o cão no meio de uma estrada, numa noite de chuva, frio e nevoeiro,

sabendo dos benefícios que o animal operara no filho – tendo sido disso notificado pela esposa -, atitude que beira a crueldade, tanto com Lucas, quanto com Timorato. A narrativa desperta os nossos medos em relação à humanidade, medos bastante contemporâneos face à vida provisória e instável da pós modernidade, por vezes inapreensível. Certo medo metafísico insinua-se nas dobras da leitura. O mesmo ocorre no capítulo de Lucas com a Coisa. A narrativa tece os fios do suspense e da tensão, elementos provocadores, se não do medo, da inquietude, ao desalojar o receptor de suas expectativas mapeadas, familiares, cotidianas.

Em *Seis vezes Lucas*, o medo – a apreensão, a estranheza, a inquietude - instala-se também no leitor, desalojado da segurança garantida pela linearidade dos eventos narrativos, pela compreensão fácil do sentido do texto, pelo final feliz redentor. O medo, porém, também seduz o leitor, preso nos fios de uma trama narrativa em que emerge monstruosidades muito contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah (1999). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. 14.reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.
- BAUMAN, Zygmunt (2008). *Medo líquido*. Carlos Alberto Medeiros (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAILLY, A (2000). *Dictionnaire Grec-Français*. Éd. Revue par L. Séchan et Chantraine. Paris: Hachette, 2000.
- BOJUNGA, Lygia (2002). *O meu amigo pintor*. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____ (2004). *Corda bamba*. 22.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.
- _____ (2005). *Seis vezes Lucas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.
- _____ (2005). *O abraço*. 5.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.
- _____ (2006). *Nós três*. 4.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.

BRACHA, Haim Stefan; RALSTON, Tyler C.; MATSUKAWA, Jennifer M.; WILLIAMS, Andrew E.; BRACHA, Adam S. (2004). “Does “fight or flight” need updating?”. *Psychosomatics: Journal of Consultation and Liaison Psychiatry*, 45(5), 448-449, October 2004. In <http://dx.doi.org/10.1176/appi.psy.45.5.448>; <https://www.researchgate.net/publication/8367153>. Acesso 4.Nov.2018.

BRANDÃO, Junito de Souza (1999). *Mitologia grega*. v. II, 10.ed. Petrópolis/RJ: Vozes.
 _____ (2002). *Mitologia grega*. v.I, 17.ed. Petrópolis/RJ: Vozes.

CALLOIS, R (1961). “Les masques de la peur chez les insectes”, em *Problèmes*.

CANNON, Walter Bradford (1929). *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage: An Account of Recent Researches into the Function of Emotional Excitement*. 2nd ed. New York: Appleton-Century-Crofts.

CICCERI, Maria Rita (2004). *O medo: lutar ou fugir?: as muitas estratégias de um mecanismo de defesa instintivo*. Orlando Soares Moreira (Trad.). São Paulo: Paulinas- Loyola.

COMMELIN, P (s/d). *Nova mythologia grega e romana*. Rio de Janeiro: H. Garnier.

DELUMEAU, Jean (1989). *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Maria Lúcia Machado (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

FRANÇA, Júlio (2011). “Fontes e sentidos do medo como prazer estético”. In: _____ (org.). *Insólito, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2 O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais*. Rio de Janeiro: Dialogarts.

_____ (2011b). “As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira”. *XII Congresso Internacional da ABRALIC - Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR – Curitiba.

GARCÍA, Flavio (2013). “Sem o medo, não há o fantástico. Mas que medo(s)?”. In: GARCIA, Flavio Garcia; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (orgs). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, p.11-22.

GRAY, Jeffrey Alan (1988). *The Psychology of Fear and Stress*. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press.

JEHA, Julio (Org.) (2007). *Monstros e monstruosidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

LORAUX, Nicole (1989). *Les Experiences de Tirésias: Le Féminin et L' homme Grec*. Paris: Gallimard, p.77-123.

MATTIUZZI, Alexandre A (2000). *Mitologia ao alcance de todos – os deuses da Grécia e Roma antigas*. Nova Alexandria: São Paulo.

MICHELLI, Regina (2015). “Entre fios e teias, o fazer literário de Lygia Bojunga na interface com o insólito”. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina. *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts.

NEIMAN, Susan (2003). *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: Difel.

OLIVEIRA, Luciene de Lima (2011). “Phóbos, “o medo que aniquila” e Déos, “o medo que conscientiza” o herói homérico”. In https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/01/oliveira-luciene-de-lima-phc3b3bos-o-e28098medo-que-aniquila_-e-phc3b3bos-e-dc3a9os-o-medo-que-conscientiza.pdf

Acesso em 12.Out.2015.

ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

_____ (2012). “Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico”. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Org.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume, p.117-142.

A REPRESENTAÇÃO DO MAL NOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM

SEVERINA J. DE AMORIM SILVA CIMA

REGINA MICHELLI

INTRODUÇÃO

Cada sociedade engendra seus monstros malignos, corporificação metaforizada dos medos que circulam na sociedade de dado momento. Alguns monstros se destacam pela deformidade física ou algum traço desproporcional ao comum dos seres humanos; outros, por comportamentos que ferem as regras sociais, caracterizando-se, geralmente, pela crueldade. De certa forma, pode-se afirmar que o mal circula entre os homens desde sempre, assinalando tanto a luta pela sobrevivência, em que um ser aniquila o outro, quanto o desgaste proveniente de emoções e impulsos ligados ao ser, como inveja, ciúme, raiva etc.

Neste trabalho, o olhar se volta para os contos escritos pelos irmãos Grimm, narrativas que compõem o *corpus* ficcional da pesquisa. Eles coletaram histórias que circulavam entre o povo ao longo, principalmente, do século XIX, inseridos num movimento tipicamente romântico de revalorização do espírito germânico. Os contos, originalmente transmitidos pela oralidade, foram registrados pelos Grimm que os adaptaram ao perceberem que estavam diante de um material propício às crianças. Para

isso, eles retiraram, das narrativas, aspectos que consideraram violentos ou ligados à sexualidade, tendo em vista objetivos diversos como instruir, propagar virtudes ou simplesmente divertir com enredos repletos de obstáculos, em que nem sempre o bem vence o mal: os primeiros contos coletados eram recheados de maldade, canibalismo, medo e outros ingredientes que imprimiam uma atmosfera sombria às histórias. Algumas dessas narrativas foram recriadas, atualizadas, levadas às telas do cinema e da televisão ou mesmo transformadas em séries, sem nunca perder a magia de encantar crianças e adultos.

Nos contos, identificam-se a presença de gigantes, bruxas e anões que representam uma ameaça ao herói. Há ainda as personagens que desempenham a função de antagonista, por vezes recaindo a vilania não em aspectos físicos da anomalia do monstro, mas no retraimento de valores éticos, caracterizando comportamentos malignos.

Este trabalho tem por objetivo identificar personagens que ocupam a categoria de monstros e vilões nas narrativas dos irmãos Grimm, observando a composição da personagem e a que estrato ficcional pertence, se ao maravilhoso ou ao real empírico textual. A proposta, portanto, é um resgate, nos contos, da presença do mal como gerador do medo.

A fundamentação teórica que norteia a pesquisa tem por base a teoria da literatura, com apoio em Vitor Manuel de Aguiar e Silva e Carlos Reis; os estudos sobre a obra dos irmãos Grimm de Nelly Novaes Coelho e Karin Volobuef; os de Júlio Jeha e Júlio França sobre monstros e monstrosidades.

IRMÃOS GRIMM

Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) foram escritores, filólogos e folcloristas, além de estudiosos da mitologia e da história do Direito alemão, professores de língua alemã, o primeiro, e de linguística, o

segundo. Buscaram, em sua época, fazer uma grande coleta de narrativas, sagas germânicas e lendas da tradição oral, diretamente da memória popular. Segundo a professora Karin Volobuef, “Embora não tenham sido os primeiros a reunir em livro narrativas do maravilhoso popular, sua publicação representou uma divisão de águas no que se refere à concepção do folclore enquanto manancial estético e cultural digno de ser coligido, preservado e estudado.” (2007, *online*).

Na apresentação dos irmãos Grimm, a professora Nelly Novaes Coelho assinalou que a pesquisa, levada a cabo por eles, teve por objetivo o levantamento de elementos linguísticos para a fundamentação do estudo de base filológica da língua alemã, além de fixar as histórias do folclore literário, na qualidade de “expressão autêntica do espírito da raça” (1991, p.141). Era uma empreitada de espírito erudito, que se inscrevia dentro de um movimento romântico, essencial para a construção de ideais ligados à identidade do povo: “Buscando encontrar as origens da realidade histórica ‘nacional’, os pesquisadores encontraram a fantasia, o fantástico, o mítico... e uma grande Literatura Infantil surge para encantar crianças do mundo todo.” (COELHO, 1991, p.140). O material coletado foi tão vasto que acabou originando mais de duzentos contos, que precisaram ser “depurados” e tiveram a linguagem suavizada ao serem adaptados para a recepção infantil. A violência, o vocabulário obsceno, as cenas indecentes, o humor de gosto duvidoso, tudo isso foi transformado em algo mais acessível a um público de pouca idade, ainda que se observe a presença da violência em alguns contos, como na mutilação dos pés e nos olhos furados das irmãs de Cinderela. O trabalho final dos Grimm apresenta-se muito além do objetivo inicial de resgatar os textos folclóricos e proceder ao levantamento de elementos linguísticos para o estudo da língua alemã, sendo traduzido em várias línguas:

Seu sucesso deve-se, de um lado, a esta extrema capacidade de condensar, de forma mágica, na trajetória

das ações das personagens, as mais inconscientes aspirações e necessidades humanas e, de outro, a sua linguagem despojada de artificialismo e expressões de cunho didático-pedagógico. As narrativas visam ao prazer e, se elas educam, é porque trazem consigo a globalidade da experiência humana. (AGUIAR, 1993, p.30)

Jacob e Wilhelm Grimm publicaram a antologia de *Contos de fadas para o lar e as crianças (Kinder und Hausmärchen)* em dois volumes, respectivamente em 1812 e 1815. A última edição publicada em vida, em 1857, atingiu o total de duzentos e dez histórias. Os contos dos irmãos Grimm são classificados, de forma geral, em narrativas do fantástico-maravilhoso, em que se identifica a presença de dragões, monstros, gigantes, bruxas, anões, fadas, encantamentos e magias, entre outras criações folclóricas da população. A última edição publicada em vida foi em 1857.

O MEDO

Antes de falar da figuração do mal nos contos de Grimm, deve-se tentar entender um pouco do sentimento que é gerado ante a presença dele – o medo –, essa sensação desagradável desencadeada pela percepção do perigo real ou imaginário: “‘Medo’ é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance.” (BAUMAN, 2008, p.8).

O homem moderno entende seu mundo como cheio de perigos e o medo manifesta-se como um mecanismo de defesa, um instinto básico, primitivo, gravado em nossa memória desde de tempos muito antigos. O medo é a marca da nossa finitude, nossa pequenez diante do mundo e também marca de nossa mortalidade. Resumidamente, o medo é a resposta emocional e física que se obtém a partir de diversas formas,

como de uma interpretação do ambiente que nos cerca, de um estímulo à imaginação ou dos fundamentos de uma crença enraizada.

O lado frágil – ou forte! - de nossa personalidade é que nos impulsiona a tentar entender como o mal nos afeta. O medo junto à ciência, à religiosidade, ou mesmo à literatura tem sua parcela de participação nessa busca de conhecimento.

O medo e o mal são irmãos siameses. Não se pode encontrar um deles separado do outro. Ou talvez sejam apenas dois nomes de uma só experiência – um deles se referindo ao que se vê e ouve, o outro ao que se sente. Um apontando para o “lá fora”, para o mundo, o outro para o “aqui dentro”, para você mesmo. O que tememos é o mal; o que é o mal, nós tememos. (BAUMAN, 2008, p.74)

O MAL

Etimologicamente, o mal é aquilo que se contrapõe, ferindo ou prejudicando, ao que é virtuoso. De acordo com a pesquisadora Gabriela Farias da Silva (2009), alguns povos, por meio de uma visão religiosa, e filósofos tentaram explicar o que é o mal. Dentre as questões levantadas pela estudiosa, destacamos alguns pontos.

Recordamos o zoroastrismo – doutrina religiosa do séc. V a.C. – que se fundamenta no conceito de que o mal é uma propriedade do ser, sentido dolorosamente no espírito ou no corpo. Tem-se também o maniqueísmo, que via o Bem (Deus) e o Mal (Diabo); ou ainda, a matéria é o mal, e o espírito, o bem. Hoje, o maniqueísmo serve para evidenciar o embate entre o Bem *versus* o Mal.

Estudos platônicos colocam o mal se situando no corpo – que é fonte de amores, paixões, inimizades, discórdias, ignorância e loucura. Segundo Platão, a Terra seria a morada do mal, uma vez que aqui sempre haveria algo para se opor ao Bem.

Ainda de acordo com os estudos de Farias, para a filosofia aristotélica, o mal está ligado ao conceito de felicidade, ao lado racional do homem, que por usar a razão deve buscar sempre o Bem (ou a felicidade). O mal é o que se contrapõe à virtude, à justa medida da felicidade.

Mais tarde, epicuristas viram, no mal, a dor - advinda do corpo ou do espírito. Já para os estoicos, o mal provinha de Deus, ser do 'supremo bem', como forma de castigo. Na Idade Média, o mal era visto com a ausência de bem, que devia ser/estar presente na natureza.

O mal é lembrado na figura do anjo caído Lúcifer – visto como sendo o próprio Diabo (embora as instituições judaico-cristãs não o vejam assim), nas Bruxas e no Obscurantismo (prática de deliberadamente impedir que os fatos ou os detalhes de algum assunto se tornem conhecidos). Na Idade Média, o mal passou a ser considerado a ausência do bem, definição dada por Santo Agostinho em seu livro *As confissões*. Avaliando o pensamento do religioso, que segue a linha neoplatônica, o homem não é 'mau' por natureza, uma vez que foi criado por Deus, portanto, o homem não nasce mau, torna-se mau.

Essa concepção de Deus como fonte de bem gera, para a psicanalista junguiana Marie-Louise von Franz, estudiosa dos contos de fadas, uma atitude otimista diante da vida, não marcada por um rigor ético pouco caridoso:

isto é um tipo de atitude cristã porque o cristianismo julga Deus como sendo o bem, e o mal apenas como ausência do bem, o que cria uma atitude de confiança em si mesmo e em Deus, uma tendência a ignorar e a não enfatizar seja a realidade do mal em si mesmo e nos outros, seja a atitude de ajuda. (2002, p.46)

Outro santo católico também trabalha a concepção do mal, sob o ponto de vista filosófico: São Tomás de Aquino revisita as ideias aristotélicas e defende que o homem é livre para aderir ao bem ou ao mal – atitude chamada de responsabilidade moral do homem. Em sua concepção, tal

liberdade deve ser direcionada para a escolha do bem, das boas ações, pois as atitudes más serão punidas.

Em seu trabalho, Farias explica que Leibniz, filósofo falecido em 1716, tenta igualmente definir o mal. Ele o divide em três conceitos: metafísico, moral e físico. O mal metafísico (essência do ser) geraria o mal moral (desvio da moralidade), e este formaria o mal físico. Melhor explicando: o mal moral decorreria do próprio ser, de sua imperfeição, sua tendência ao pecado (desviar-se do bem); o mal físico seria uma limitação ou consequência ética. Segundo o filósofo Kant, o homem é afetado por boas e más disposições e só se torna mau por sua vontade. O mal nunca é escolhido por si mesmo, mas é sempre um meio para a autossatisfação do agente.

Para analisar o mal em uma narrativa literária, deve-se ver como o mal (ou a maldade) se manifesta na estruturação das personagens. O mal encontrado nessas narrativas causa medo, mas tem também sua dose de atração. A presença do mal ao mesmo tempo que estimula o leitor a não agir de maneira imprópria, deixa-o ansioso para que ele – o mal – seja vencido pelos heróis. Para a psicanalista junguiana Marie-Louise Von Franz

o lidar com o mal nos contos de fada e no material folclórico, o conflito ético é tratado com um tipo de sabedoria natural, mais do que com uma visão religiosa do problema do bem e do mal. Isso é muito diferente da tradição judaico-cristã, que por mais de 2.000 anos tem aguçado nossa consciência para uma visão muito mais contundente do mal, tentando estabelecer regras absolutas de comportamento. (2002, p.223)

A presença do mal nos contos dos Irmãos Grimm provoca nos seus leitores reações tanto de crítica, quanto de encantamento. A magia dos contos se encontra além do prazer que proporciona, gerando também ansiedade e desconforto nos momentos de suspense ou de dor por que passam os heróis. As personagens sombrias - como bruxas, canibais, ogros

- trazem o medo à tona, mas, no fim, despertam a sensação de prazer, pois aquele sentimento amedrontador é vencido.

De acordo com as observações de Von Franz (2002), o mal, quando faz parte de uma organização primitiva, aponta para o surgimento de algo demoníaco ou anormal, que não se relaciona a um problema ético, mas a um acontecimento natural extraordinário, que implica uma solução (superar o fenômeno ou livrar-se dele). Segundo a autora, a reação perante o mal é abordada de formas diferentes em histórias distintas. Há as que estimulam a lutar contra ele, outras sugerem uma fuga, há ainda as que dizem para confrontá-lo e outras constroem uma trama levando a personagem à reflexão sobre como evitar a situação que amedronta.

O MAL EM CONTOS DOS GRIMM

Para este trabalho, analisaram-se os contos selecionados pela Dra. Clarissa Pinkola Estés: esse volume possui 53 contos da recolha que os irmãos Grimm fizeram. Nesse pequeno universo literário, buscou-se a figura do mal representada por personagens humanos do mundo real, ou personagens do maravilhoso, em contos de que não fizeram parte as fábulas (narrativas vividas por animais, com a presença de uma moral ou epimítio).

Em algumas narrativas, não há uma personagem que assuma a vilania e a função de antagonista como, por exemplo, “O Sapateiro e os Anões”, cuja história se tece em torno de um sapateiro pobre e sua esposa, ajudados por dois anõezinhos; o casal, grato, faz roupas e sapatos para os dois, que desaparecem, mas o sapateiro tem sorte até o final da vida. Em outras, não há um vilão representado numa figura externa, antes correspondendo a atributos interiores. No conto “O Rei Barbicha”, a filha de um rei era muito bela, mas também orgulhosa e arrogante, caçoando de seus pretendentes, em particular um bom rei, cujo queixo era muito pontudo. O pai jura casá-la com o primeiro mendigo que aparecer no

castelo, o que o faz com um músico ambulante. A princesa é degradada de sua condição nobre, precisando trabalhar, é humilhada e se arrepende. Ao final, ela se casa com o Rei Barbicha, que era o músico, mas não o identifica como o responsável pelas humilhações passadas.

Destacamos, neste trabalho, alguns grupos de histórias em que se evidenciam peculiaridades semelhantes, ligadas por personagens que evidenciam um comportamento maligno. As possíveis motivações para essas atitudes são por vezes idênticas, tanto nos contos em que a personagem pertence ao estrato da realidade empírica, como nas que se inserem no âmbito do maravilhoso. Há contos, porém, em que não se explicitam as razões da atitude aparentemente má: em “O Príncipe Sapo”, a história se refere a uma fada que enfeitiçou o príncipe, sem as motivações para essa ação. Assim:

a) Rejeição paterna: implica a não aceitação da personagem do filho, por vezes o caçula, em suas peculiaridades (é tolo, considerado inútil), como em “As três línguas” (em que o pai manda matar o filho), “O ganso de ouro”, “João Porco-espinho”, “O Pássaro de Ouro”. Em “A mesa, o burro e o porrete”, a violência do pai para com os filhos deve-se a uma cabra mentirosa e intrigante (personagem do maravilhoso).

b) Inveja e despeito maternos: a figura da mãe, da madrasta ou substituta maltrata cruelmente a filha ou enteada, como em “Branca de Neve”, “A Gata Borralheira”. No âmbito do maravilhoso, incluímos “A Bela Adormecida” (a fada esquecida, atingida em seu orgulho, amaldiçoa a princesinha com a morte), “Um-Olho, Dois-Olhos e Três-Olhos” (a mãe rejeita a filha com dois olhos, por ser parecida com os seres humanos).

c) Ambição por poder, fortuna ou objetos mágicos pertencentes a outrem, implicando a apropriação ilícita do bem alheio: “O cravo” (o cozinheiro sequestra o príncipe por ambição, depois tenta eliminá-lo), “A Árvore Narigueira” (a princesa é ladra), “O Pássaro de Ouro” (os irmãos

tentam matar o caçula). No cenário do maravilhoso, há “Rosa Branca e Rosa Vermelha” (um anão malvado lançou o feitiço que transformou o príncipe em urso, ao final, o anão morre), “A mesa, o burro e o porrete” (o estalajadeiro rouba os objetos mágicos do título);

d) Presença da morte, caracterizada por assassinato, fome e canibalismo, “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Noivo Ladrão”. No maravilhoso, listamos “João e Maria” (a bruxa canibal), “João de Ferro” (um homem selvagem, personagem encantada, desaparece com os caçadores que vão à floresta), “A Bela Adormecida” (fada).

e) Desejo de um filho ou de possuir um ser humano. Nesse grupo, encontram-se histórias em que seres do maravilhoso desejam uma criança, talvez assinalando a incapacidade de gerar um filho, por vezes propondo trocas para essa aquisição, como em “Rapunzel”, “Rumpelstiltskin”, “O Rei da Montanha de Ouro”. Como variante, inserimos neste item narrativas em que o desejo se alarga a uma princesa, como em “Os irmãos habilidosos” (um dragão tenta se apossar da personagem real) e “O Exímio Caçador” (três gigantes querem se apoderar de uma linda princesa, prisioneira numa torre, com a ajuda do protagonista que, no entanto, a liberta e mata os gigantes).

Há ainda contos em que os agentes do mal, pertencentes à esfera do maravilhoso, são animais. Na figura do lobo, há os contos “O lobo e os sete cabritinhos”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Lobo e o Homem”. Já em “O Velho Sultão”, a vilania reside na maldade da personagem humana: um cão velho é ameaçado de morte pelo dono, mas consegue reverter a situação com a ajuda do lobo. Como já assinalado, temos uma narrativa com dragão, “Os quatro irmãos habilidosos”, e outra com uma cabra, “A mesa, o burro e o porrete”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode notar a literatura dos Irmãos Grimm é o conjunto de histórias imaginárias, que se referem ao insólito e ao maravilhoso. E nessa literatura, o mal representa um elemento de particular interesse a fim de demonstrar que, por meio das personagens, a crueldade e o medo são essenciais para afetar o leitor de maneira aterrorizante. Agentes do mal, como os lobos, as bruxas, os monstros, os gigantes, as madrastas, os anões são responsáveis por canalizar o medo através de violência, assassinatos, mentiras, conspirações, vingança, canibalismo e magia negra.

Pertencentes ao maravilhoso ou à esfera empírica da narrativa, as personagens praticam o malefício a outrem geralmente movidas por sentimentos ligados, em especial, à centralidade no próprio eu. Inveja, ambição desmedida, desejos reprimidos, autoridade inflexível, há toda um leque de desvios da ética a caracterizar a monstruosidade. Tempo de antigamente e de hoje ainda.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Vera Teixeira de (1993). “Apresentando os Autores”. In: GRIMM. Jacob e Wilhelm. *Chapeuzinho Vermelho*. Porto Alegre: Kuarup.

BAUMAN, Zygmunt (2008). *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GARCIA, Patrícia Fernandes Pereira (2005). *Charles Perrault e os irmãos Grimm: a presença do mal nos contos de fada*. Brasília: Universidade Católica de Brasília. Monografia de especialização. In <https://repositorio.ucb.br/jspui/handle/10869/5746> Acesso em 15.Jun.2018.

GRIMM, Wilhelm; GRIMM, Jacob (2005). *Contos dos irmãos Grimm*. Arthur Rackham (Ilustr.); Lya Wyler (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

SILVA, Gabriela Farias da (2009). *A representação do mal na literatura: a laranja mecânica*. Porto Alegre: Biblioteca Central Irmão José Otão-PUC Rio Grande do

Sul. Dissertação de mestrado em Letras. In <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4206>. Acesso em 15.Jun.2018.

TATAR, Maria (2004). *Contos de Fada*: edição comentada e ilustrada/edição, introdução e notas Maria Tatar. Rio de Janeiro: Zahar.

VOLOBUEF, Karin (2007). *Os Irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa*. (XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada- Literatura, Artes, Saberes. Anais). In [http:// www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposios.asp](http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposios.asp). Acesso em novembro/2014.

VON FRANZ, Marie-Louise (2002) *A sombra e o mal nos contos de fada*. 3.ed. São Paulo: Paulus.

A BRUXA CÂNIBAL: UMA IMERSÃO À PROFUNDIDADE LITERÁRIA E FÍLMICA DO CONTO "JOÃO E MARIA", DE JACOB E WILHELM GRIMM

TUANE SILVA MATTOS

Vão dar um petisco muito gostoso.
"João e Maria", de Jacob e Wilhelm Grimm

Uma casa apetitosa para atrair criancinhas e logo João e Maria
estavam sob domínio da bruxa canibal.

Eliana Calado

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas sempre estiveram presentes na memória e no inconsciente do indivíduo, seja com narrativas repletas de aventuras e muita astúcia, seja com monstros e seres aterrorizantes que insistem em permanecer nos pesadelos das crianças. O que configura um herói ou heroína capazes de se tornarem grandes e memoráveis? O vilão. Sendo assim, elegemos a bruxa como tema principal para este presente trabalho.

Deve-se explicitar que a escolha do tema faz parte da pesquisa de mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), intitulada "A bruxa tradicional e contemporânea: malefícios e encantamentos", sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Regina Silva Michelli Perim. Abordamos o feminino maligno nos

contos da tradição, e como esta malignidade é representada em narrativas contemporâneas e nas adaptações cinematográficas.

A pesquisa tem como objetivo principal conceituar e caracterizar a personagem feminina da bruxa, por meio da articulação entre o bem e o mal na Literatura Infantojuvenil, especialmente no âmbito do maravilhoso. A principal motivação para essa pesquisa direcionada à bruxa foi o encantamento acerca desta personagem emblemática e misteriosa dos contos de fadas, e a sua recorrente marginalização, assim como a comicidade e a banalidade impostas a ela. Nas principais adaptações para o cinema, encontra-se uma bruxa muito cômica, beirando a banalidade, ou tão aterrorizante a ponto de ser mais assustadora do que a dos contos de fadas de nossas infâncias.

A partir da Idade Média, esta personagem intrigante e misteriosa começou a ser satanizada e a ter um perfil estereotipado em quase todos os contos da tradição. Aspectos como a velhice, a feiura, a deformação física, a falta de sentimentos humanos, a negatividade eram essenciais para se identificar a bruxa. Inveja, gula, avareza, ódio e rancor estipulam o caráter e trejeitos da antagonista. Em muitos momentos, ela se torna a possuidora do corpo e da alma ao tentar comer as partes de sua vítima, além de sugar sua alma com o intuito de obter jovialidade e vigor por toda a eternidade.

A bruxa modificou-se ao longo dos tempos, como podemos verificar em narrativas contemporâneas e em adaptações cinematográficas, tanto antigas como atuais. Passamos dos desenhos com tons infantis e pueris, para aspectos mais sombrios e grotescos. Contudo, de alguma forma, a bruxa que antes era respeitada como uma criatura repleta de poderes extraordinários e incalculáveis, hoje pode ser encontrada como uma personagem extremamente cômica e banal. O que torna, porém, um ser maléfico ou benéfico? O que podemos denominar como monstruoso aos nossos olhos? Ela poderia ser essencialmente má ou haveria um motivo

para que ocorresse a transformação, gerando revolta e vingança? Seriam duas faces de uma mesma moeda, a mulher dual, doce e agressiva, vulnerável e destemida, que busca espaço e sobrevivência?

Em meio a diversas faces da personagem escolhida, como a madrasta, a ogra, a fada má e a mãe perversa, arquétipos femininos da Grande Mãe, a bruxa carrega a maldade em diferentes níveis. Preenche o perfil da Grande Mãe, em seu aspecto destruidor, a natureza colocando em teste sua cria, oferecendo uma sobrevida e redenção às personagens. Assim, destacamos a bruxa canibal com suas principais características que se assemelham a aspectos demoníacos e animalescos. Carlos Reis aponta a sobrevivência da personagem como algo que promove

Novas vidas ou sobrevidas: essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do romance em que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da recepção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração. (2017, p.130)

A bruxa se encaixa no perfil assinalado pelo crítico português, sobrevivendo aos tempos em diferentes textos e suportes. Ela lembra a figura do monstro, como uma personagem cujas características a tornam atraente e repulsiva. Jeffrey Jerome Cohen, em seu texto “A cultura dos monstros: sete teses”, afirma que,

O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma

síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (2000, p.49)

A ORIGEM DA MALDADE CONCEBIDA NA BRUXA

Um dos principais questionamentos acerca da bruxa seria a vinculação da maldade a essa personagem tão clássica e importante dos contos de fadas. Em quase todas as narrativas, especialmente as tradicionais, o mal está frequentemente permeando a figura feminina detentora de poderes aparentemente sobrenaturais, poderes que a lógica convencional jamais poderia explicar e aceitar. Quando a bruxa passou a ser “vilanizada” e, em muitos momentos, “demonizada”? Para tal compreensão, cumpre lembrar tempos pagãos, em que à configuração da fada celta emergiam o prestígio e o poder femininos. Avançado no percurso, deparamo-nos com a feiticeira, figura benfazeja, protetora das plantações, que desempenhava a função de curar doenças em animais e pessoas com suas poções mágicas. Caracterizada por valores positivos, duplo da fada, a feiticeira preenche paradigmas de beleza e de poder:

Ela é, então a neta da Deusa Mãe, Rainha do Céu na Babilônia, prima de Isis no Egito, de Istar na Assíria, de Innanna na Suméria e de Astartéia na Fenícia. [...] Ela é, sem sombra de dúvida, mulher, dotada de um corpo jovem e sexuado, feito para o prazer e para a maternidade. Seu poder é total, ela preside a vida e a morte, vela pelas colheitas, governa os elementos e também os homens nas sociedades de tipo matriarcal. (GABORIT, GUESDON, CAPORAL, 2000, p.349)

A mulher curandeira, porém, vai se tornar uma ameaça tenebrosa, sombria e aterrorizante. No século IV, quando o cristianismo se transformou na religião oficial, as práticas da magia e da adivinhação foram condenadas por representarem sobrevivências da idolatria pagã. Segundo Jean-Claude

Schmit (2006), no século V, duas mudanças prepararam o cenário para a “caça às feiticeiras”: a responsabilidade individual na prática voluntária do mal e a emergência da figura de Satã, o Diabo, “espécie de soberano das trevas e da ilusão” (2006, p.425). Foi a partir do século XIII, com o conceito de heresia e o aumento das seitas heréticas, que a Igreja lançou a caça às bruxas, culminando com dois acontecimentos importantes:

- O primeiro, em 1484, diz respeito à bula pontifícia de Inocente VIII (ideias de fornicção com o Diabo, de malefícios e impotência).
- O segundo, em 1487, refere-se à publicação por Sprenger e Institoris do “Malleus Maleficarum”, onde questões de sobre feitiçaria aparecem debatidas em seus mínimos detalhes (voos, sabás etc.), e a partir do qual seria elaborada uma sofística que não deixa à acusada qualquer possibilidade de defender-se de torturas tenebrosas, acompanhadas de morte. (GABORIT, GUESDON, CAPORAL, 2000, p.358)

No final da Idade Média, a mulher que praticasse a feitiçaria, ou disso fosse acusada, era perseguida intensamente por, de alguma forma, imaginarem uma ligação entre as práticas ocultas e o diabolismo. A Inquisição torturou um grande número de mulheres apontadas como praticantes de magia, condenando-as à fogueira. Diante dos novos valores e da “luta” religiosa travada, a “mulher da natureza” era vista como louca ou perigosa ao extremo. Na Idade Moderna, a bruxa permaneceu como uma fugitiva por ainda conter traços que a razão não podia explicar, sendo considerada uma vilã que raramente obtinha êxito em seus planos macabros e monstruosos.

De forma muito breve, mas caracterizadora, a bruxa é vista, no imaginário cultural, como uma personagem feminina anciã, enrugada, com feições aterrorizantes e dons peculiares, sobrenaturais e diabólicos, adepta de necromancia, capaz de matar qualquer ser que pudesse se

tornar um obstáculo a seus terríveis planos. Esta criatura “maligna” buscava seu poder em meio à natureza, à Grande Mãe, a origem de toda a vida, da qual retirava forças para diferentes tarefas, como proteção, cura e, algumas vezes, morte. A natureza é o porto-seguro de onde ela conseguia auferir seu poder e se conectar com seres mágicos que podiam ser inspiração para possíveis metamorfoses animalizadas.

Nos contos de fadas da tradição, a bruxa não aparece ainda nas histórias, em seu lugar há a presença da fada, que também é uma articuladora do bem e do mal, provendo dons e, ao mesmo tempo, lançando maldições. A título de ilustração, no conto “A Bela Adormecida do Bosque”, de Charles Perrault, há uma fada má, e não uma bruxa: esquecida de ser convidada para o batizado da protagonista, ela comparece e roga uma maldição à menina. Verificamos, pois, que, nas narrativas da tradição, as fadas também carregam a maldade dentro de si. Em algum momento, porém, houve a separação entre a fada “provedora” de dons encantadores e a bruxa malévola. De certa forma, a fada, como personagem emblemática dos contos, associada à bondade, gradativamente passa a conviver com seu reverso, a bruxa, vilã detentora de todo o mal nos contos de fadas.

Carl Gustav Jung, em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2007), explicita a bruxa como um símbolo (2007, p.92), passível de habitar o nosso inconsciente, principalmente quando estamos amedrontados. Para Jung, todos os arquétipos apresentam “um aspecto positivo e outro negativo” (2007, p.46). Ao analisar o materno, ele considera que há uma grande variedade nesse arquétipo, de que se destaca a própria mãe, a avó, a madrasta, a sogra, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (associada à figura da mãe jovem), a natureza. Jung realça que “Todos estes símbolos podem ter um sentido positivo, favorável, ou negativo e nefasto. [...] Símbolos nefastos são bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador e que se enrosca como um peixe grande ou uma serpente)” (2007, p.92).

Partindo desse pressuposto, podemos definir dois aspectos do arquétipo feminino, dois lados de um mesmo ser: a Virgem Maria e a Grande Mãe, com suas faces luminosas e benéficas; a bruxa e a madrasta, associadas à malignidade. Aquelas representam a mãe caridosa, acolhedora e perfeita, que compreende os erros dos filhos e os orienta, podendo preservá-los das dificuldades e dos enfrentamentos necessários na vida; as segundas são a mãe terrível, má, impiedosa, devoradora, que, por outro lado, obriga os filhos a saírem da zona de conforto, por proporcionarem sofrimento e incômodo. Na atualidade, tais traços aparecem em figuras maternas no nosso cotidiano, evidenciando a ambiguidade de ser, a necessidade de se conjugar a totalidade de sentimentos, o conhecimento profundo do que seja o bom e o ruim ao mesmo tempo, gerando, dessa forma, um momento primordial de crescimento e amadurecimento.

Na *Bíblia*, o mesmo Deus que criou a bondade, criou a maldade em todos os aspectos, em virtude de ser o criador supremo. Em algum dado momento, ocorreu, de forma mais visível, a divisão entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo. Provavelmente o Novo Testamento, com a inserção da figura de Jesus associado ao amor, teria propiciado a separação entre um Deus sumo bem e um Diabo representante das trevas. Diante dessa dicotomia, que carece de maior profundidade sobre o que é o bem e o mal, pode-se pensar em algumas associações, como a fada à figura divina e a bruxa ao lado diabólico. Outra conjectura leva, porém, a ligar a bondade a personagens masculinas, enquanto o feminino conduziria a ideias de maldade, sedução e morte, redundando na caça às feiticeiras.

As narrativas da tradição em que a bruxa está presente reduplicam essa condenação, ainda que alguns de seus traços definidores se modifiquem. Com todos os seus poderes, ela é, agora, derrotada pelo herói e continua, em muitas histórias, condenada à morte. Sua existência nas narrativas parece justificar-se apenas por cumprir a função de adversária, impondo

obstáculos ao herói a fim de que ele seja glorificado ao final. De acordo com Eliana Calado, em seu livro *O encantamento da bruxa: o mal nos contos de fadas* (2005), sobre as bruxas recaem também a rejeição sob a forma de escárnio:

Nos contos populares, a bruxa continuava a exercer sua vocação de vilã, mas de uma forma cômica. Não é mais a horripilante serva de satanás, é apenas uma velha invejosa cujo feitiço teima em virar contra si mesma. Nos contos, a bruxa preserva muitas das suas antigas características: comunica-se com os animais, se metamorfoseia, lança sortilégios, provoca alucinações, é traiçoeira, persegue crianças etc. Mas é uma bruxa ridicularizada e fadada ao fracasso. (2005, p.83)

Na atualidade, observamos uma nova roupagem para a bruxa, denominada *Wicca*, religião neopagã que acredita no sobrenatural e nas forças espirituais da natureza. Na realidade, seria uma “suavização” de práticas condenadas no passado. Não haveria o mal e, sim, o bem em sua totalidade. Há muitos filmes e desenhos que mostram esse movimento que abarca seres e elementos da natureza (água, fogo, terra e ar), trabalhando para o enriquecimento espiritual do indivíduo. Contudo, o termo “bruxa” não é bem aceito em muitas sociedades, ainda é uma palavra ofensiva até por um estereótipo pré-definido existente na consciência do leitor ou ouvinte. Em seu artigo para a revista *Pernambuco*, Carolina Leão, aponta, a real diferença entre o que conservamos em nosso inconsciente e o que, de fato, ocorreu com essa mulher sobre-humana.

Resista ao imaginário de uma bruxa horrenda com verruga no nariz, à gargalhada histérica da bruxa má ou ao figurino sexy de uma feiticeira gótica falando de poções e banimentos mágicos no Instagram. O assassinato em massa de mulheres na decadência da Idade Média é de uma violência simbólica tão terrível, que nos acompanha até hoje em nosso imaginário sobre

o feminino, alienando-nos da verdadeira identidade do que ficou popularmente conhecido como feitiçaria. (2019, p.6)

O CANIBALISMO NOS CONTOS DE FADAS

Quando o “ser” passa do limite do sustentável ou aceitável, transforma-se em algo monstruoso e aterrorizante. O canibalismo é considerado o auge da transgressão social, o mal e o horror em si, que flerta com o intolerável e o inumano. Este ato está presente em praticamente todas as culturas, “Desde a chamada pré-história – como fato comprovado ou através de mitos ou relatos – o canibalismo está, ou esteve, presente na Grécia, em Roma, na Alemanha, na África, na França, no Brasil, como regras sociais ou exceções a essas” (CARVALHO, 2088, p.1). Na História, os índios comiam a carne de seu oponente, o guerreiro mais forte, para que pudessem aproveitar sua vitalidade e força.

Como uma mulher bela, sedutora, angelical e envolvente pode, ao mesmo tempo, ser uma velha decrépita, demoníaca e grotesca, que deseja devorar criancinhas e, em alguns momentos, partes de mulheres mais jovens? Da Cuca, a lendária bruxa velha que aterroriza o imaginário do folclore brasileiro, a Baba Yaga PernaFINA, a bruxa mais assustadora da Rússia, ambas são conhecidas como exímias “predadoras” que adoram se deliciar de crianças indefesas que, costumeiramente, não querem dormir. A primeira, com aspecto de jacaré, forma propícia para uma caçadora, dorme somente a cada sete anos; a segunda é

uma bruxa velha, mal-humorada, imperativa, enegrecida pelas roupas, pela taciturnidade e pela maldade. Mora dentro da floresta, numa cabana sustentada por pernas de galinha, possui um gato com poderes sobrenaturais iguais aos seus, voa em um pilão mágico, não pode atravessar águas correntes, usa de arдил para capturar suas vítimas e come crianças. Sua

irmã, tão malvada quanto ela, casou-se com um viúvo, cuja filha ela odiava e de quem queria se livrar a todo custo. (RIBEIRO, 2011, p.237)

Nos contos de fadas, observamos sogras, bruxas e mães que desejam consumir a carne e a “alma” de sua rival, habitualmente bela, jovial e bondosa.

Em *Os mais belos contos de Perrault*, recontos de Stefania Leonardi Hartley, a Bela Adormecida depois de ter seus dois filhos, Aurora e Sol, conhece a mãe de seu amado, uma ogra canibal que deseja devorar seus adoráveis netos, “- Estas duas crianças, gorduchas e roliças, no caldeirão vou deitar com umas linguças. A mãe delas terá o mesmo fim, mas antes vou temperá-la com alecrim” (2017, p.17). Seria puramente maldade ou apenas o desejo insaciável de comer carne humana? Ao ler ingenuamente, pode ser divertido, devido à rima, porém percebe-se o lado sombrio e apavorante das verdadeiras histórias dos contos de fadas, repletas de situações encantadas e, ao mesmo tempo, perversas e diabólicas. Branca de Neve e Chapeuzinho Vermelho também tiveram que se deparar com o desejo inevitável do predador, seja com uma mãe ou madrastra malvada, dependendo da versão, seja com um lobo astuto e faminto. Outros temas, como o incesto, banhos de sangue, mutilações, gravidez precoce, trapaças variadas, castigos severos, torturas, assassinatos e estupros, recheiam nosso imaginário e nos faz crescer como guerreiras fortes e destemidas, especialmente diante da morte implacável. Assim, Maria Goretti Ribeiro enfatiza que

Nesse universo fantástico e inalienável, forças beligerantes do mal atuam em detrimento das pessoas boas, humildes, submissas, inocentes, pacíficas, felizes, porém são sempre vencidas pelo poder do bem. A vilania e o heroísmo são façanhas realizadas por seres humanos, inumanos ou sobre-humanos que possuem qualidades extraordinárias e transformam episódios simples da vida real em fatos surpreendentes. (2011, p.229)

Destaca-se, porém, que nem sempre o mal é vencido pelo bem nos contos da tradição, basta lembrar da história da Chapeuzinho, de Charles Perrault, sem um caçador para a resgatar das entranhas da morte, representada na figura do lobo.

A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA E FÍLMICA DA BRUXA EM JOÃO E MARIA

É simplesmente “maravilhoso” observarmos uma casinha aconchegante feita de doces no meio de uma floresta tenebrosa que oferece todos os tipos de perigo. Quando surge uma idosa com aspecto bem envelhecido que abraça João e Maria e os envolve (mal sabem eles, como a própria floresta perigosa), abrandando-se o medo das crianças. A bruxa é a natureza com todos os seus encantamentos e malefícios. Como fugir desse labirinto apavorante que, no fim, proporciona um “oásis” em forma de pão e doces? Assim, nos deparamos com o maravilhoso. Em nenhum momento as crianças relutam em começar a comer aquele presente, “Que o Senhor abençoe nossa refeição. Vou provar um pedacinho do telhado, Maria, e você pode experimentar a janela. Só pode ser doce” (GRIMM, 2013, p.68). Tzvetan Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), compreende o gênero maravilhoso como uma narrativa na qual os eventos sobrenaturais ocorrem sem despertar estranhamento em personagens, narrador e leitor, portanto, os acontecimentos são aceitos sem contestação. Segundo Nelly Novaes Coelho,

O maravilhoso sempre foi e continua sendo um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. Essa tem sido a conclusão da psicanálise, ao provar que os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional. (2000, p.54)

O conto “João e Maria”, dos escritores consagrados Jacob e Wilhelm Grimm, apresenta dois irmãos que são abandonados por seu pai em uma floresta, devido à família não ter condição suficiente para criá-los. Para tentarem retornar ao caminho de casa, eles colocam migalhas de pão no chão, porém os animais comem, e logo João e Maria estão perdidos em meio àquele labirinto inescapável. Entretanto, a sorte sorri para eles.

Ao meio-dia, viram um lindo pássaro, branco como a neve, empoleirado num galho. Cantava tão docemente que pararam para ouvi-lo. Terminando seu canto, o pássaro bateu asas e foi voando à frente de João e Maria. Eles o seguiram até que chegaram a uma casinha, e o pássaro foi pousar lá no alto do telhado. Quando chegaram mais perto da casa, perceberam que era feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante. (GRIMM, 2013, p.68)

A casa da antagonista não era tenebrosa, pelo contrário, era sedutora a ponto de atrair e enfeitiçar as personagens infantis. Toda a estrutura era feita de comida e propícia a saciar a fome de crianças perdidas e/ou abandonadas pelos pais. O aspecto da bruxa era de uma idosa, apoiada em uma bengala, pois era corcunda, e com trejeitos animais, com impulsos canibais, tendo o olfato apurado, com o qual poderia surpreender sua presa:

A velha estava só fingindo ser bondosa. Na verdade, era uma bruxa malvada, que atacava criancinhas e tinha construído a casa de pão só para atraí-las. Assim que uma criança caía nas suas mãos, ela a matava, cozinhava e comia. Para ela, isso era um verdadeiro banquete. As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano perto. (GRIMM, 2013, p.69)

Como afirma Eliana Calado, “a bruxa de **João e Maria** tentava espalhar o pecado da **gula** que ela própria possuía (adorava comer

criancinhas)” (2003, p.5). No fim, a bruxa não quis esperar que João ficasse mais “recheado”, e logo tentou comê-lo. Pediu a Maria para que olhasse o forno com a intenção de empurrá-la e assá-la. Porém, o plano não funcionou devido à perspicácia da menina. Esta empurrou a vilã para o forno, onde agonizaria até a morte: “A fé de João e Maria no bom Deus é recompensada; a bruxa canibal arde nas chamas, soltando uivos terríveis” (CALADO, 2005, p.116). Antes de partirem, pegaram o máximo de joias e pérolas que poderiam carregar, e assim João diz algo que poderá servir como um questionamento acerca da antagonista, “Vamos embora agora mesmo. (...) Temos que sair desta floresta de bruxa” (GRIMM, 2013, p.72). Será uma comprovação que realmente as bruxas pertencem à floresta? São dois elementos interligados que juntos podem oferecer risco a quem se atrever caminhar pelas suas trilhas? Retornamos ao pensamento de que a natureza provê subsídios para o fortalecimento da vilã canibal. Assim, enfatiza a principal vilã do filme escolhido para a análise, “- Aqui é minha terra. Como ousam?” (JOÃO..., 2013, cap.3). E caminhando contra as florestas encantadas dos contos de fadas, estas não têm seres encantados com animais fantásticos e falantes, e, sim, um vasto labirinto ameaçador e inquietante.

O fogo era o destino de todas as bruxas más - ou eram queimadas ou aniquiladas com armas de fogo -, e no filme de 2013, *João e Maria: caçadores de bruxas*, não foi diferente. Esta adaptação cinematográfica, dirigida por Tommy Wirkola, apresenta um conto infantil com teor mais adulto e sombrio, e que, de certa forma, nos leva para a continuação da narrativa. João e Maria, protagonizados por Gemma Arterton e Jeremy Renner, passam pelas mesmas situações descritas no conto original, contudo, crescem e se tornam caçadores especializados e obstinados daquilo que antes os perseguia, as bruxas. Se no conto matar a bruxa era uma questão de sobrevivência, no filme era encarado como um trabalho escolhido pelo destino, ou seja, eles recebem um pagamento por cada

bruxa exterminada. Assim apresentavam as manchetes dos jornais da época, no filme: “Criança desaparecida”, “Criança salva por João e Maria”, “Órfãos heróis capturam irmãs bruxas”, “Cidade salva por João e Maria – bruxa queimada”, “Bruxa do bosque é queimada”, “Heróis João e Maria” e “Bruxa do pântano é morta” (JOÃO..., 2013, cap.1).

Poderíamos compreender tal escolha profissional dos protagonistas como uma forma de ajudar todas as crianças que também foram abandonadas à própria sorte por seus pais. Eles são contratados pelo prefeito de uma cidade que sofre com o sequestro de várias crianças, doze ao todo, seis meninas e seis meninos, o que remete aos doze signos do zodíaco, aos doze apóstolos e aos meses do ano. A grande bruxa das trevas, Muriel, protagonizada por Famke Janssen, lidera o clã das bruxas em busca de uma solução para que elas possam ficar imunes ao fogo. Somente as grandes bruxas têm a habilidade de trocar de rosto e aparentar ser uma humana. A solução para a vulnerabilidade em relação ao fogo encontra-se no passado dos protagonistas.

O pai os leva para a floresta como uma forma de resguardo. A mãe de Maria era uma grande bruxa do bem, incapaz de ferir alguém, contudo, por intermédio da antagonista, ela é queimada viva pelos aldeões, de frente para seu marido que seria, logo após, enforcado. Antes de ser posta em uma fogueira, ela consegue fazer um feitiço para proteção de seus dois filhos indefesos: nenhuma magia poderia atingi-los, eles estavam imunes a qualquer malefício.

O principal intuito das bruxas más era retirar o coração de Maria, a filha de uma grande bruxa branca, para que a magia de imunidade ao fogo funcionasse. De acordo com a vilã, “- Durante uma lua de sangue, existe uma poção que torna imune ao fogo. A chave para a poção é o coração de uma grande bruxa branca” (JOÃO..., 2013, cap.8). Dessa forma, elas estariam livres dos irmãos caçadores, em uma espécie de Sabá das Bruxas. O ambiente escolhido para a realização do ritual estava envolto a

misticismo, no meio da floresta, situado nas montanhas, onde era possível ver a lua de sangue, ou seja, o eclipse lunar. Neste local, as antagonistas são criaturas medonhas, asquerosas e grotescas, que flertam com o gótico em relação ao figurino, e assustam com sua aparência “zombie”.

Deparamo-nos com bruxas de todos os tipos, gostos, nacionalidades, dos locais mais sombrios e obscuros do mundo, uma mais demoníaca que a outra, com características físicas peculiares. Velocidade e força as diferem de seres humanos comuns, frágeis e inofensivos. Se pudéssemos fechar os olhos e apenas sentir com nossa audição, poderíamos acreditar que era um bando de animais emitindo sons famintos, o que, de fato, torna a animalização desses seres mais real e intensa. Neste local, aconteceria o massacre das bruxas, todas seriam eliminadas pelos heróis.

Em quase toda a adaptação cinematográfica nos ensinam a detectar e derrotar, de forma eficaz, todas as bruxas, “- Eu e minha irmã nunca mais vimos nossos pais. Estávamos sozinhos, mas aprendemos duas coisas quando ficamos presos naquela casa: primeira, nunca entre em uma casa feita de doces; segunda, se quiser matar uma bruxa, jogue ela no fogo.” (JOÃO..., 2013, cap.1). E como ter sucesso verdadeiramente? “-Arrancar a cabeça costuma funcionar, arrancar o coração e tirar a pele também funciona. [...] Mas queimar é a melhor maneira, só assim você tem certeza [...] Queimem todas” (JOÃO..., 2013, cap.3). A ação das personagens humanas denota frieza e crueldade extremas, configurando um ritual perverso na destruição das bruxas.

No filme, podemos encontrar alguns elementos satíricos, como João ser diabético pela quantidade de doces que a primeira bruxa o forçou a consumir, logo deveria ingerir insulina regularmente para controlar a “doença do açúcar”. Outro elemento é a paixão de um *troll*, denominado Edward, ajudante das terríveis bruxas, por Maria, além das armas ultramodernas para aquela época, basicamente final do século XVIII.

É nítido que o cinema tenta, a cada dia, demonstrar como os contos infantis da tradição eram em sua essência. Ressalta-se, porém, que os filmes nem sempre seguem completamente a narrativa original, eles vão além, modificando e adaptando a história a novos cenários, ao longo dos tempos. Há diversos recontos de uma mesma obra, coletada da tradição oral, o que significa ser inevitável encontrar alterações. Diferentemente do conto, no qual as crianças são abandonadas na floresta pelo pai, que não tem condições para criá-los, na adaptação cinematográfica, elas são levadas para que sejam protegidas dos aldeões enfurecidos. Assim, nos deparamos com duas temáticas distintas, abandono e proteção. Enquanto na narrativa, os jovens retornam para sua casa e ajudam o pai com as riquezas que obtêm da bruxa, no filme eles seguem o caminho “profissional” de aniquilar somente as bruxas “más” ou “negras”.

Na adaptação, eles encontram e salvam uma bruxa branca, denominada Mina. Ao contrário das vestimentas características das bruxas perversas, que sempre utilizam roupas escuras e sombrias, esta usava roupas claras com tons suaves, remetendo a bondade e tranquilidade. Um dos personagens principais, João, ao tentar salvá-la de uma possível fogueira, tece a seguinte diferenciação entre a bruxa boa e a bruxa má: “Quando uma mulher mexe com bruxaria de verdade, não consegue esconder, uma podridão se instala. Ela aparece nos dentes, na pele e nos olhos” (JOÃO..., 2013, cap.2). Seria uma maldição ou uma doença ser uma bruxa? Será que somente bruxas “negras” carregam sinais malignos? Será uma grande coincidência que tais bruxas também tenham o sangue preto, remetendo às trevas? Todos os aspectos estariam voltados para uma mulher que possui “pacto” com algo demoníaco, ou seja, uma personagem marcada para seduzir, enfeitiçar e exterminar aqueles seres indefesos com as suas “artimanhas” e maldições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que podemos fazer da bruxa é que ela poderia ser o feminino em seu aspecto psicológico mais brutal, negativo, vingativo, destrutivo e invejoso. Seria a própria natureza tomando conta de sua prole, por meio dos desafios de um caminho árduo: as personagens protagonistas carecem de desafios a serem vencidos para efetivarem sua jornada, numa trajetória de aprendizagem e crescimento, na esteira do que afirma Bruno Bettelheim (1980) sobre os contos de fadas. A bruxa é uma engrenagem essencial para o desenvolvimento da história, é o obstáculo supremo que proporciona grandeza humana espiritual a partir de sofrimento e dor.

Na narrativa “João e Maria”, encontramos uma bruxa dual, aparentemente boa quando tenta atrair as crianças com doces, mas que demonstra seu verdadeiro interesse: devorá-las. Será que este feminino não pode estar em nosso cotidiano, camuflado de mãe perversa ou madrasta diabólica? Quando nos acaricia e realiza nossas vontades, ela é a doce fada; quando nos maltrata ou tenta impor limites, transforma-se em uma bruxa sem compaixão e amor.

No cinema, as bruxas ou feiticeiras costumeiramente foram retratadas com feições aterrorizantes, diabólicas e decrépitas, ou com traços meigos e sedutores, que poderiam ser associados às fadas, como em *Branca de neve e o caçador* (2012), *Espelho, espelho meu* (2012), *Enrolados* (2011), *As bruxas de Eastwick* (1987), *Elvira, a rainha das trevas* (1988), *Convenção das bruxas* (1990), *Abracadabra* (1993), *Jovens bruxas* (1996), *As bruxas de Salém* (1996), *Da magia à sedução* (1999), *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* (1999), *Stardust, o mistério da estrela* (2007), *Valente* (2012), *Oz: mágico e poderoso* (2013), entre outros filmes que ainda poderão surgir.

Sempre haverá histórias com o tema voltado para esta vilã tão representativa e intrigante, ora malévola, perversa, horripilante, ora

bondosa, justa e piedosa, em uma espécie de metamorfose ao longo dos tempos. E isto é o que nos impulsiona a encará-la como um obstáculo, um desafio que exige da nossa criatividade em tentar decifrá-la e reconstruí-la.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno (1980). *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e terra.

CALADO, Eliana (2005). *O encantamento da bruxa*. João Pessoa: Idéia.

_____ (2003). “Bruxas e contos de fadas: mito e representações”. *ANPUH – Anais do XXII Simpósio Nacional de História – João Pessoa*.

CARVALHO, Eliane Knorr de (2008). “Canibalismo e antropofagia: do consumo à sociabilidade”. *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP – USP. 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom. In <https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Eliane%20Knorr%20de%20Carvalho.pdf> Acesso em 25.Abr.2019.

COELHO, Nelly Novaes (2000). *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). “A cultura dos monstros: sete teses”. In: DONALD, James *et al* (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p.23-60.

GABORIT, Lydia; GUESDON, Yveline; CAPORAL, Myriam B (2000). In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio.

GRIMM, Jacob e Wilhelm (2004). “João e Maria”. In: TATAR, Maria (edição, introdução e notas). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.50-62.

HARTLEY, Stefania Leonardi (2017). *Os mais belos contos de Perrault*. Porto: Porto.

JOÃO e MARIA: Caçadores de Bruxas (2013). Direção de Tommy Wirkola. Estados Unidos e Alemanha: Paramount Pictures e Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. 1

DVD (88 min.), son., color. In https://www.youtube.com/watch?v=9Km_LOXKZGs. Acesso em 15.Set.2018.

JUNG, C. G (2007). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5.ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

LEÃO, Carolina (2019). “Sobre formas históricas de opressão: a assustadora atualidade de um livro do século XV que incitou feminicídios”. *Revista Pernambuco*, n. 157, p.6-7.

OSÓRIO, Andréa (2004). “Bruxas Modernas: um estudo sobre identidade feminina entre praticantes de *wicca*”. *Campos – Revista de Antropofagia*, 5(2),157-172. In <https://revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/1625/1367>. Acesso em 20.Mar.2019.

REIS, Carlos (2017). “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 52(2), 129-136.

RIBEIRO, M. G (2011). “O imaginário da bruxa no conto popular”. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno Santos; CARDOSO, Ana Maria Leal (Org.). *A sombra do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, p.248-267.

SCHMITT, Jean-Claude (2006). “Feitiçaria”. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru-SP: Edusc, p.423-435.

TODOROV, Tzvetan (2004). *A introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.