

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

JOSÉ VICTOR RODRIGUES DE ANDRADE MESSIAS

O MONSTRO NO ECLIPSE ÉTICO: UM ESTUDO DISCURSIVO-MIDIOLÓGICO
DA ENCARNAÇÃO GÓTICA DE “BARBAZUL”

SÃO CARLOS – SP

2023

JOSÉ VICTOR RODRIGUES DE ANDRADE MESSIAS

O MONSTRO NO ECLIPSE ÉTICO: UM ESTUDO DISCURSIVO-MIDIOLÓGICO
DA ENCARNAÇÃO GÓTICA DE “BARBAZUL”

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido à Universidade Federal de São
Carlos como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do Grau de
Bacharel em Linguística, sob orientação
da Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado.

São Carlos – SP

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LINGUÍSTICA

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Trabalho de Conclusão do candidato José Victor Rodrigues de Andrade Messias, realizado em 06/04/2023, às 14h00:

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar) - orientadora

Me. Lielson Zeni (UFPR) – banca examinadora (titular)

Me. Gustavo Primo (UFSCar) – banca examinadora (titular)

Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros (UFSCar) – banca examinadora (suplente)

“O horror é uma válvula de escape para os medos e as preocupações da sociedade”

Mallory O'Meara, *A dama e a criatura*, 2019.

Para as garoas, os chuviscos, as chuvas e tempestades nesse grande toró de ideias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço este TCC à mãe Nilta (*in memorian*), que me impediu de ser “unespiano” em 2016, e também ao vô Simplicio (*in memorian*), que me escolheu para ser companhia no seu sagrado silêncio de todo dia. Ao vô Zé, por sempre me indicar um caminho a se refletir, e à vó Maria, por sempre mostrar apreço ao meu amor por livros – e pelo cafezinho eterno-apaixonado que sempre espantou o frio melancólico de inverno muitíssimo bem.

Sou muito agradecido ao meu pai, por investir em mim, em meus sonhos e minhas loucuras e, ao seu jeito, me mostrar que se importa. Também agradeço a alguém que pegou seu terço e rezou por mil e uma coisas, entre elas, por mim. Agradeço pelo seu carinho, mãe – daqui mais alguns anos vou te entregar o “Dr. José Victor” que prometi.

Agradeço à minha irmã, Vic. Você foi meu primeiro grande sonho, e nunca precisou ser mais do que você é para que me sentisse orgulhoso. Eu te amo.

Às minhas amigas que viram centenas de “eus” e em todas essas versões sempre estiveram ao meu lado, inclusive me ajudando a deixar alguns desses “eus” para trás. Vocês me mantiveram por aqui. E às minhas amigas que vieram dessa primeira jornada acadêmica, meus mais sinceros agradecimentos pelas trocas, correções, risadas, raivas e desesperos compartilhados.

Agradeço ao professor Lucas, por me fazer – ou não – pagar uma faixa roxa e amarela para pôr no DL, e por acreditar em mim. Aos professores do curso e seus desafios que foram essenciais para minha formação. E aos colegas do grupo de pesquisa, os “comunicantes”, por me mostrarem um mundo novo a cada conversa.

Agradeço, principalmente, à minha orientadora, quem me guiou dentro de minhas próprias ideias malucas. Uma guia onírica que sempre mostrou que o impossível está sempre a um planejamento certo de se tornar real.

Dentre os diversos instrumentos do homem, o livro é, sem dúvida, o mais assombroso. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões da visão; o telefone é extensão da voz; também temos o arado e a espada, como extensões dos braços. Mas o livro é outra coisa: o livro é extensão da memória e da imaginação.

Jorge Luis Borges, *Cinco visões pessoais*, 1979.

Aprender sobre o que tememos, é aprender sobre quem somos. O Horror desafia nossos limites e ilumina nossas almas.

Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House*, 1959:2006. [Tradução livre].

RESUMO

Barbazul (2017), de Anabella López, é um *objeto editorial* (SALGADO, 2020) que evoca um *ethos discursivo* (MAINGUENEAU, 2008), uma imagem de si, ameaçadora. Neste TCC, a hipótese que seguimos é a de que esse livro também tem em si um outro objeto editorial, o monstro Barbazul que, como defendemos, pode ser lido como um “neomonstro”. Um monstro, nos termos de Halberstam (1995), representa uma ameaça advinda de grupos minoritários, marginais, contra grupos dominantes, ou seja, monstros são ameaças contra o sistema social vigente nos dias atuais: pessoas de alta classe social, brancas, heterossexuais, cisgênero e entendidas como masculinas. O neomonstro seria o contrário disso e, nesse caso, entendemos o Barbazul como a representação de tudo isso que antes era ameaçado pela figura do monstro. *Barbazul* (2017) também é um conto de fadas, só que é um conto de fadas gótico, suas materialidades estão inscritas por um *código linguageiro* (MAINGUENEAU, 2004:2020) que remonta às narrativas sobre os povos góticos, que, aos olhos da sociedade europeia, eram o grupo de bárbaros responsáveis pelo início da “Idade das Trevas” com a queda do Império Romano. Assim, partimos da perspectiva metodológica discursivo-midiológica, que tem sido desenvolvida no âmbito do GP Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCar/CEFET-MG, CNPq), parte da rede de pesquisas do Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição (LABEPPE), para analisar a produção de sentidos que os elementos mobilizados na *formalização material* (FLUSSER, 2007) emitem. Essa análise perpassa aspectos diacrônicos e sincrônicos dos objetos editoriais estudados, o livro e o neomonstro, para entendermos como um gênero literário infantil, o conto de fadas, torna-se parte do que entendemos como *horror*, em um processo que explicamos como um *eclipse ético*.

Palavras-chave: ethos discursivo; formalização material; AD; midiologia; monstros.

ABSTRACT

Anabella López's *Barbazul* (2017) is an *editorial object* (SALGADO, 2020) that evokes a *discursive ethos* (MAINGUENEAU, 2008), a self-image, that is ominous. Our hypothesis in this undergraduate paper is that this book also has in itself another editorial object, the monster Barbazul which, as we defend, can be read as a "neomonster". A monster, as in Halberstam (1995), represents a threat arising from minority groups, marginalized ones, towards dominant groups, in other words, monsters are threats against the current social system: upper class, white, heterosexual, cisgender and read as masculine people. The neomonster is the opposite of that and, in this case, we know Barbazul as the representation of all that once was threatened by the monster figure. *Barbazul* (2017) is also a fairy tale, but it's a gothic fairy tale, its materialities are inscribed by a *language code* (MAINGUENEAU, 2004:2020) that goes back to the narratives about the gothic people which, by the European society's point of view, were a barbarian group responsible for the outset of the "Dark Age" by the fall of the Roman Empire. Thereby we start from the discursive-mediologic methodological perspective developed in the scope of the research group Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCAR/CEFET-MG, CNPq), part of the Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição (LABEPPE) network to analyze the output of senses by the mobilized elements in the *material formalization* (FLUSSER, 2007). This analysis runs through diachronic and synchronic aspects of the studied editorial objects, the book and the neomonster, so we can understand how a children's literary genre, the fairy tale, becomes part of what we know as *horror*, in a process we explain as an *ethical eclipse*.

Keywords: discursive ethos; material formalization; AD; mediology; monsters.

LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Os mitos de Perséfone e Psiquê	97
--	----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – A capa de <i>Barbazul</i> (2017), de Anabella López	16
Figura 2 – Quadro de ethos discursivo	27
Figura 3 – Eclipse ético	30
Figura 4 – O mapa dimensional	34
Figura 5 – Mapa dimensional elaborado	36
Figura 6 – Representação do quadro de Gustave Doré (1861) como parte do projeto gráfico	47
Figura 7 – A descoberta das esposas em López (2017)	48
Figura 8 – A descoberta das esposas em Souza (2010)	49
Figura 9 – A forma primária de Jean Jacket	58
Figura 10 – A forma secundária de Jean Jacket	58
Figura 11 – O mapa dimensional de <i>Barbazul</i> (2017)	61
Figura 12 – O portfólio de Anabella López	62
Figura 13 – Os quadros de <i>Barbazul</i> (2017)	63
Figura 14 – A dessimetria em <i>Barbazul</i> (2017) comparada a outras obras	66
Figura 15 – A chave transformada	67
Figura 16 – A Esposa indo rumo ao quarto proibido	70
Figura 17 – Paratexto digital I: o Leitor Fluente	73
Figura 18 – A folha de capa e o caixão	75
Figura 19 – <i>Barbazul</i> e a Esposa	81
Figura 20 – Os assassinos	84
Figura 21 – Ilustrações Perrault (2018)	85
Figura 22 – O exterior do castelo e o interior	85
Figura 23 – O enterro das pessoas	86
Figura 24 – A cena horrível	89
Figura 25 – As esposas penduradas por ganchos	90
Figura 26 – A fotografia na exposição	91
Figura 27 – Sally Hardesty, a protagonista do filme	93

SUMÁRIO

1. Era uma vez, em tempos góticos...	12
2. ... Dentro de um castelo escuro...	19
3. ... Em que morava um monstro...	33
3.1. ... Alto até demais...	37
3.2. ... Que vestia preto...	43
3.3. ... Com barba azul...	54
4. ... Uma mulher que sobreviveu...	61
4.1. ... Ela o desobedeceu...	61
4.2. ... Pensou uma artimanha...	72
4.3. ... O venceu...	79
5. ... E honrou as vítimas dele.	89
Referências Bibliográficas	94

1. Era uma vez, em tempos góticos...

Este TCC é fruto de uma pesquisa que, com o apoio de bolsas, durou um ano e três meses, mas que se desenha desde o final de 2018, quando me engajei no Grupo de Pesquisa Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCar/CEFET-MG, CNPq). Nesses 4 anos de percurso, o Brasil passou por diversas mudanças. O cenário com que eu e meus colegas nos deparamos em 2018 era desesperançoso, a perspectiva de conseguir bolsas de estudo para nos iniciarmos era baixa, professores nos confessavam que deixaram de continuar certas pesquisas, pois o cenário político não era dos mais abertos, e em outubro foi eleito um dos nomes que vai entrar para a história, seu impacto, no entanto, não será o de uma história de que se orgulha. Muitas vidas se perderam, possibilidades se apagaram, nosso mundo mudou. A perspectiva nos anos seguintes era ainda pior, ameaças às universidades ganharam mais corpo, e as verbas diminuíram ainda mais em 2020, em meio à pandemia de COVID-19 e ao isolamento, o alerta de que com as verbas que eram enviadas as universidades não conseguiriam manter as portas abertas, somando-se ao negacionismo da gravidade da doença que enfrentávamos, e às *fake news* quanto às vacinas, a desesperança era ainda mais contagiosa. E nesse cenário sombrio, uma mensagem trouxe luz quanto à minha vida acadêmica, o prazo para submeter a IC ao edital do CNPq estava se encerrando, e já daria para tentar concorrer por uma bolsa pela FAPESP¹ também – um feito que, segundo os boatos, seria difícilimo, e por isso gerou desânimo. Assim começou uma jornada acadêmica que enfrentava essa desesperança de frente e em conjunto com colegas de aula, e, principalmente, do grupo de pesquisa. Mas, o que isso tem a ver com os “tempos góticos”?

Em 1972 a Inglaterra e a Irlanda do Norte passavam pela fase mais violenta do conflito conhecido como “*The Troubles*”; conflito esse que começou com o movimento pelos direitos civis feito pelos cidadãos católicos da Irlanda do Norte, o que logo envolveu o exército britânico e facções do exército republicano irlandês – o IRA. O conflito teve seu momento apoteótico no “Domingo Sangrento” (13 de janeiro de 1972)², ainda que só fosse se encerrar nos anos 90. No ano de 1972, Angela Carter, escritora e jornalista,

¹ As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações presentes neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

² Nesse dia, o exército britânico executou 13 civis desarmados que estavam presentes em um comício anti-internamento na cidade de Derry.

voltava para a Inglaterra. Dez anos depois ela escreve que essa volta era como “um despertar violento”, devido à crise política em que estava, e ainda conclui “Vivemos em tempos góticos” (CARTER apud MESSIAS, 2021c, p. 4). Assim, encaramos a pesquisa de IC e agora este TCC como um exercício analítico que também se situa em tempos góticos, tendo em conta as crises sanitária-hídrica-educacional-humanitária que enfrentamos. Estes tempos hostis têm como efeito reações hostis na dimensão psicológica e nas relações entre as pessoas, portanto. Há uma epidemia de questões psicológicas surgindo, ou se agravando, como depressão, ansiedade, transtorno obsessivo compulsivo, e casos de violência contra minorias, como agressões contra mulheres, contra a população LGBTQIAP+, contra a população preta, contra a população dos povos originários, contra a população pobre... São, de fato, tempos góticos. A *gotificação* dos medos e inseguranças aparece como uma ansiedade social encarnada nas materialidades do dia a dia, seja nas manchetes dos jornais e das matérias divulgadas em redes sociais, seja na forma com que nos preparamos para sair de casa, usando máscara ou não, evitando certos espaços ou gravando centenas de *stories* em festas abarrotadas de pessoas. Exibindo seu “passaporte” de vacina ou se recusando a tomar as doses de reforço.

Mas o que seria o *gótico* dessa *gotificação*? O termo advém dos visigodos, uma divisória do povo godo localizada no oeste europeu, que são também chamados de povos góticos. Essa população era considerada pelo Império Romano como “bárbara”, ou seja, não compartilhava da cultura e língua do império, assim como certas células não eram necessariamente convertidas ao cristianismo, sendo, portanto, uma ameaça. Esse grupo foi culpabilizado pela queda do império, evento que deu origem ao período que se convencionou chamar de Idade Média na Europa. Como os povos góticos se espalharam junto à população romana pela Europa Ocidental, as narrativas que antes eram atribuídas ao território visigodo, como histórias de canibalismo, incesto, assassinato, maldições e magia das trevas, agora estavam também nas áreas “civilizadas”. Um dos motivos pelos quais a Idade Média também é conhecida como “Idade das Trevas” (SILVA apud MESSIAS, 2021c, p. 31).

Nesse sentido, entendemos que o gótico – em um primeiro momento – é uma junção desses elementos que ameaçam a segurança doméstica da população que já não conta com a defesa do império, essa instância centralizadora que organiza o território, uma demarcação do que é o “mesmo” e o “outro”. É essa presença de um “outro” que é desconhecido, mas está ao lado, e que se ouve histórias sobre seus atos horríveis. Histórias

de horror, que geram, assim, uma ansiedade social para com esse grupo que, no frigidar dos ovos, ainda é humano, mas é antagonizado pelas narrativas que os caracterizam como seres monstruosos.

E dessas histórias que também falavam de criaturas noturnas — como lobos/lobisomens e bruxas — que séculos depois surgiu, a partir da inscrição dessas narrativas orais em um gênero literário, o conto de fadas³, em *objetos editoriais* (SALGADO, 2020) — todos objetos técnicos que, para terem uma dada circulação em sua vida pública, são preparados através de processos editoriais (p. 102).

A Charles Perrault são dados os créditos disso, e é a partir de um de seus contos de fadas que o objeto editorial que estudamos foi produzido, mas com um diferencial, supomos que *Barbazul* (2017) passou por um processo de *gotificação*, ou seja, os elementos góticos que fazem parte da gênese dos contos de fadas foram potencializados através das materialidades do objeto editorial, e assim fizeram com que ele emitisse um *ethos ominoso*, uma imagem de si hostil, concentrada na figura monstruosa de Barbazul. Esse *ethos ominoso* foi o que nos fez iniciar a pesquisa, afinal, o conto de fadas é um gênero que visa um contato com o público infantil, se remontarmos à primeira publicação de Charles Perrault, mais especificamente na Carta à *Mademoiselle*⁴ que diz que as histórias ali contidas eram endereçadas às crianças pobres como um meio de ensinar através do medo. Então duas questões foram levantadas ao mesmo tempo: (i) os contos de fadas “originais” são para crianças também?; e (ii) *Barbazul* (2017), segundo o *site* da editoria Aletria, é uma leitura para um “Leitor Fluente”, a partir dos 10 anos de idade, mas por que Anabella López escreve que *Barbazul* (2017) é “simplesmente” para todos? Para tanto, nos dedicamos a leituras que refletem sobre os contos de fadas e dessas leituras começamos a articular nosso pensamento segundo a linha de pesquisa das materialidades do *discurso literário* (MAINGUENEAU, 2006). A partir disso estabelecemos um objetivo principal: descobrir como é possível que *Barbazul* (2017), de Anabella López, seja reconhecido como uma obra infanto-juvenil de valor literário tratando de feminicídio com um *ethos* tão ominoso? Desse objetivo principal, subdividimos ainda outras três questões a investigar: o que faz um *ethos* ser “ominoso”?; como isso se dá nos contos de

³ Designação melhor resolvida a partir da página 20 deste TCC.

⁴ Uma carta anexa no “original” de *Le Barbe Bleue* (1697), de Charles Perrault, endereçada à sobrinha de Luís XIV, Luísa de Orléans, a *Mademoiselle*, assinada por Pierre D’Amancour, filho do autor, que dedicava a obra a ela.

fadas?; e o que essa atribuição de valor está reconhecendo? Mas, ao encerrar o processo de IC FAPESP e começar a transmutar os relatórios parcial e final em TCC, nos deparamos com uma pergunta central, advinda dos estudos sobre monstros embasados pela perspectiva de J. Halberstam (1995): como *Barbazul*, o monstro, *condensa* a obra *Barbazul* (2017)?

O GP realiza análises a partir da perspectiva discursivo-midiológica. *Discursiva* no que tange aos desenvolvimentos da análise do discurso de base materialista, mais especificamente os desdobramentos teóricos de Dominique Maingueneau, enquanto a parte *midológica* dedica-se a reflexões que tangem à produção de sentidos e sua transmissibilidade através de *objetos técnicos* (SIMONDON, 2020) – objetos feitos a partir de estratégias que visam à circulação de ideias suscitadas pela inscrição de cultura em sua materialidade –, essa parte advém da disciplina da midiologia⁵, organizada por Régis Debray. De outro modo, essa perspectiva dedica-se ao estudo e análise de como certos discursos são materializados em objetos editoriais, produzindo diversos direcionamento de sentidos a serem transmitidos para e pelos grupos em que circula.

Para analisar *Barbazul* (2017), utilizamos das duas formas de tratar suas materialidades a partir da proposta de Debray (1993:2021). Uma análise diacrônica em conjunto a uma análise sincrônica:

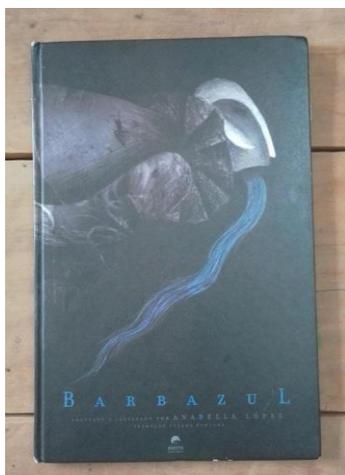
O programa de pesquisas proposto pela perspectiva midiológica pode ser dividido em dois ramos ... privilegiando a dimensão diacrônica, perguntar-nos-emos por quais redes de transmissão e formas de organização se constitui esta ou aquela herança cultural ... Por outro lado, privilegiando o corte sincrônico, perguntar-nos-emos de que maneira a aparição de uma aparelhagem modifica uma instituição, uma teoria estabelecida ou uma prática já codificada. De que maneira um novo objeto técnico leva um campo tradicional a modificar-se? (DEBRAY, 1993:2000, p. 139).

Assim, analisamos as principais características de *Barbazul* (2017) a partir do fluxo e circulação de narrativas que impregnaram na história do terrível homem de barba azul: os elementos góticos e os sentidos que foram inscritos nos objetos editoriais em que

⁵ Devido a questões de tradução, é possível encontrar nomes diferentes para a disciplina. Uma reflexão sobre as diferentes traduções foi feita em Ferreira, Damaceno, Salgado (2021), em “Me(i)diologia? Pensando o conceito de Régis Debray e algumas traduções para o português brasileiro”, capítulo do livro *Educação, literatura e linguagem em diálogo* (2021). Optamos por “midiologia”, pois chamar o objeto estudado de “mídium” o afasta do termo “*media*” em inglês, que é recorrentemente usado no Brasil, e que pode gerar confusão.

circula atualmente essa narrativa – a sincronia –, e como ela circula, quais os elementos históricos e sociais que se somam às suas materialidades agregando sentidos, produzindo tensões no interdiscurso⁶ – a diacronia. A partir da análise dos elementos diacrônicos, analisaremos a constituição desses objetos editoriais, especificamente no gênero literário contos de fadas, uma vez que essa história está constituída de diferentes modos, como paródia – *As sete esposas de Barba Azul* (2016), de Anatole France – e conto suspense – *The bloody chamber* (1979:1997), de Angela Carter – entre outras formas, como releituras em séries – o episódio *O Castelo do Barba Azul*, da série *You* (Greg Berlanti, 2018), ou o episódio *O segredo do Barba Azul*, do k-drama *It's okay to not be okay* (Park Shin-woo, 2020) – ou adaptação em filmes – como *Landru*⁷ (Claude Chabrol, 1963), ou *Barbe Bleue* (Catherine Breillat, 2009)⁸. Nos focamos nos textos em formato de contos de fadas que apresentam de diferentes formas a narrativa de Perrault (1697) – são oito, contando com *Barbazul* (2017) (Figura 1) –, e cada forma em que o conto é retomado em seu gênero “original”⁹ será posta em comparação com as demais, para entendermos, a partir das técnicas, a produção de sentidos.

FIGURA 1 – A CAPA DE *BARBAZUL* (2017), DE ANABELLA LÓPEZ



Fonte: Elaboração própria através de fotografia.

⁶ O interdiscurso é o ponto onde as enunciações passam a significar, através da disputa dos discursos pelos sentidos, da historicidade dos sentidos e da circulação presente através de meios informacionais (MAINGUENEAU, 2015, p. 28).

⁷ Henri Désiré Landru foi um assassino de mulheres na França de 1922. Para mais informações, acessar o Relatório Final a partir das Referências Bibliográficas e ir até a página 51.

⁸ Os termos “releitura” e “adaptação”, nessa introdução, estão em sentido genérico. Adiante elas irão compor uma análise mais detidas quanto à terminologia adequada à análise de *Barbazul* (2017).

⁹ Por enquanto não entraremos no mérito do uso “original” ou “adaptação”, mas no decorrer das análises essa questão será posta para debates futuros.

Essa questão técnica é crucial para entendermos o processo de gotificação e sua pertinência, seu modo de circulação. As estratégias que constituem um objeto editorial são empregadas a fim de combater a entropia, são *artimanhas* (FLUSSER, 1985) contra a desordem que tende a levar os objetos culturais ao esquecimento. Aos objetos editoriais, portanto, é atribuída uma missão de transmissão e perpetuação das ideias e conhecimentos de seu tempo. Assim, nos dedicamos a uma reflexão sobre a *formalização material* (FLUSSER, 2007):

se vejo alguma coisa, uma mesa, por exemplo, o que vejo é a madeira em forma de mesa. É verdade que essa madeira é dura (eu tropeço nela), mas sei que perecerá (será queimada e decomposta em cinzas amorfas). Apesar disso, a forma “mesa” é eterna, pois posso imaginá-la quando e onde eu estiver (posso colocá-la ante minha visada teórica). Por isso, a forma “mesa” é real e o conteúdo “mesa” (a madeira) é apenas aparente. Isso mostra, na verdade, na verdade, o que os carpinteiros fazem: pegam uma forma de mesa (a “ideia” de uma mesa) e a impõe em uma peça amorfa de madeira. Há uma fatalidade nesse ato: os carpinteiros não apenas informam a madeira (quando impõem a forma de mesa), mas também deformam a ideia de mesa (quando distorcem a madeira). A fatalidade também consiste na impossibilidade de se fazer uma mesa ideal (p. 26).

A fatalidade que estudamos é como cada objeto editorial, ao ter em si informada a narrativa do conto de Perrault (1697), acaba por constituir o fluxo de textos que retomam o conto de fadas e assim circulam diferentes sentidos para a narrativa. Para ilustrar esse método de estudo, chamaremos os diferentes objetos de estudo de “curvas de rio”, no sentido de que eles acumulam técnicas diferentes, mas que podem ser parecidas entre alguns deles – essas diferenças e similaridades serão investigadas na análise sincrônica. Essas curvas de rio fazem parte do “afluente” Barba Azul, que, por sua vez, deságua no grande “rio” Contos de fadas. Esse rio Contos de fadas faz parte de uma “bacia hidrográfica”, a Literatura — ou melhor, o discurso literário —, que será devidamente abordada na análise diacrônica.

Desse modo, poderemos refletir sobre a pertinência de *Barbazul* (2017) como objeto editorial e como conto de fadas a partir da forma como se apresenta no campo literário como uma narrativa de raízes atemporais. Alguns indícios que logo consideramos nessa análise foram suas premiações em 2017 e 2018 que o reconheceram com o Prêmio Cátedra 10, recebendo o selo “Distinção”, pela Cátedra Unesco de Leitura PUC-RIO (2017); o prêmio Melhor Adaptação-Tradução Reconto Produção, pela Fundação do

Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) em 2017; e o selo “Altamente recomendável”, pela FNLIJ em 2018.

E dentro dessas questões que nos auxiliam na análise do processo de gotificação, também desenvolveremos a figura de Barbazul em López (2017) como um *monstro gótico*, segundo os apontamentos de J. Halberstam¹⁰ em *Skins shows: gothic horror and the technology of monsters* (1995), pois:

Dentre livros góticos, como argumento, cabem muitas interpretações e parte da experiência desse horror vem da percepção de que esses significados correm soltos. O livro gótico produz um símbolo desse caos no corpo do monstro. O monstro é sempre foco primário de interpretação e sua interpretação parece válida para um grande número de significados (HALBERSTAM apud MESSIAS¹¹, 2021c, p. 12).

Portanto, buscaremos entender o objeto editorial *Barbazul* (2017) a partir da figura de sua personagem titular, pois Barbazul encarna, segundo supomos, o discurso que a obra emite em seus traços, formas e cores. O Barbazul é um monstro extremamente masculino de roupas aristocráticas vitorianas, um corpo excessivamente grande, com um rosto que parece uma máscara de teatro grega e uma barba de um azul intenso que serpenteia no ar, como veremos adiante, isso pode indicar o tipo de ameaça que ele representa, e como ele pode ser lido.

Para termos uma melhor ideia do que está por vir, os capítulos e tópicos deste TCC não apenas resumem a história, como também estão organizando de forma a melhor trabalhar com o objeto editorial: 1. Era uma vez em tempos góticos... (Introdução); 2. ... Dentro de um castelo escuro... (Aprofundamento teórico); 3. ... Em que morava um monstro... (Metodologia); 3.1. ... Alto até demais... (Diacronia); 3.2. ... Que vestia preto... (Sincronia); 3.3. ... Com barba azul... (Monstros); 4. ... Uma mulher que sobreviveu... (Análises); 4.1. ... Ela o desobedeceu... (Análise da narrativa); 4.2. ... Pensou uma artimanha... (Análise dos paratextos); 4.3. ... O venceu... (Barbazul x Esposa); 5. ... E honrou as vítimas dele. (Considerações).

¹⁰ O autor tinha outro nome em 1995, em respeito à sua transição quebramos o protocolo de o apresentar com seu nome completo para então utilizar o sobrenome apenas.

¹¹ Usamos “apud MESSIAS”, pois o texto citado não possui tradução em PT-BR, fazendo com que traduzíssemos livremente para citar nos Relatório Parcial e Relatório Final da bolsa de IC FAPESP. Aqui, MESSIAS, 2021c, se refere ao Relatório Final.

2. ... Dentro de um castelo escuro...

O *status* de “criador” dos contos de fadas que é dado a Charles Perrault também se estende ao título de “original” que *Le Barbe Bleue* (1697) tem, como aponta Ana Maria Machado (2010), no prefácio *Um eterno encantamento*, do objeto editorial *Contos de fadas: de PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros* (2010):

Esta antologia traz alguns desses contos mais conhecidos, reproduzidos aqui em novas traduções, a partir dos originais ... Outros foram recolhidos do folclore e recontados de uma forma tão adequada e que teve tanto êxito que se converteram em matrizes, espalhando-se pelo mundo e *passando a funcionar como um original*, engendrando a partir daí inúmeras variantes (MACHADO (Org.), 2010, p. 10. Grifos nossos).

Como apresentamos, os contos de fadas são textos inscritos que remontam à época da Idade Média¹², essas narrativas não tinham um autor exato, mas quando foram formalizadas no gênero que hoje conhecemos como contos de fadas, passaram a ter autores e “versões originais”. Essas versões formalizadas, com o tempo e o acúmulo de fortuna crítica, receberam o título de “clássicos”, ou seja:

é clássico, literariamente falando, o que escapa ao tempo, o que sai da concorrência e do sobrelanço temporal. A obra moderna é então arrancada ao envelhecimento, é declarada intemporal e imortal. O clássico encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A Literatura, aquilo a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, do que servirá de unidade de medida específica (CASANOVA, 1999:2002, p. 120).

Desse modo, o clássico é a unidade de medida da “qualidade” do que vem posteriormente, e mesmo que não se atribua ao conto de Perrault (1697) o título de clássico, é a partir dele que se fala da história do homem de barba azul, como pode-se confirmar com o seguinte excerto de um texto sobre *Barbazul* (2017) presente no *site* da editora Aletria:

Barba Azul é um conto clássico recontado pelo francês Charles Perrault e publicado pela primeira vez sob o título “La barbe-bleue”, no livro *Les Contes de ma mère l’Oye* (Contos da Mamã Gansa), em 1697. Nesta edição da Aletria, a autora e ilustradora argentina Anabella López faz um releitura da obra de Perrault (ALETRIA, [n.d.], [n.p.]).

¹² Página 77 deste TCC.

Disponível em: <https://www.aletria.com.br/AL8940>. Acesso em: 23/11/2021).

Ou seja, *Barbazul* (2017) só foi possível a partir do conto de Perrault (1697) que, por sua vez, é o primeiro reconto do conto clássico oral. Mas, se o conto de López (2017) não é clássico, o que é? Pascale Casanova (1999:2002) responde:

No espaço literário, a única maneira de ser efetivamente moderno é contestar o presente como ultrapassado e defender um presente mais presente, isto é, desconhecido, e tornar-se assim o último moderno certificado (CASANOVA, 1999:2002, p. 199).

E *Barbazul* (2017) é de uma atualidade mais atual que o conto de Perrault (1697), a forma como López (2017) direciona os sentidos que podem ser acessados da narrativa de origem o tornam atual, no sentido que confronta diretamente as morais da história que Perrault (1697) utiliza para dar um sentido de interpretação. Algo que Michel Tournier (1983:2018) aponta:

Chegando ao fim de sua narrativa, o bom Perrault se entrega a uma brincadeira bem instrutiva. Finge ter escrito uma fábula, cuja moral procura desde então ... A moral dessa história? Pois bem, nos diz Perrault, é que a curiosidade é um defeito horroroso! É evidente que ele zomba de nós, e que zomba de si mesmo, mas ao mesmo tempo acentua a própria natureza do conto: translúcida, mas não transparente! (p. 8. In: PERRAULT, 2018).

Damos foco no seguinte excerto da citação: “ao mesmo tempo acentua a própria natureza do conto: translúcida, mas não transparente!”. Tournier (1983:2018) discorre em seu breve ensaio “*Barba Azul*” ou *O segredo do conto* sobre três tipos de histórias curtas e seus direcionamentos de sentidos. Para isso ele seleciona três tipos: (I) a novela; (II) a fábula; (III) o conto. Segundo Tournier (1983:2018), a partir de um esboço que Perrault faz entre o gênero literário das histórias curtas, (I) a novela é um texto austero, de ordem jornalística, “À margem de tal constatação soturna¹³, quer-se a novela desprovida de qualquer significação, moralidade ou outra mensagem mais ou menos ideal ou ideológica” (TOURNIER, 1983:2018, p. 4. In: PERRAULT, 2018), um texto de uma “opacidade brutal”; enquanto (II) a fábula é um texto de “transparência cristalina”, em que se mostra uma sabedoria cotidiana, “uma mistura muito impura de inteligência,

¹³ Frase anterior da citada: “De seu leitor, ele espera esta exclamação: “Tudo isso é muito deprimente e horroroso, mas como é verdadeiro!” (TOURNIER, 1983:2018, p. 4. In: PERRAULT, 2018).

astúcia, experiência, coragem lúcida e cálculos a curto prazo, um compromisso, em suma, entre a alma e a dura realidade” (TOURNIER, 1983:2018, p. 4. In: PERRAULT, 2018)¹⁴.

Mas (III) o conto:

– de origem ao mesmo tempo oriental e popular – se apresenta como um meio translúcido, mas não transparente, como uma espessura glauca na qual o leitor vê desenharem-se figuras que jamais ele chega a apreender totalmente ... O conto é uma novela mal-assombrada. Assombrada por uma significação fantasmática que nos comove, nos enriquece, mas não nos esclarece: exatamente o que Perrault queria dizer com suas “sementes” que de imediato não produzem senão “movimentos de alegria e de tristeza” ... e vê-los em ação, no exemplo preciso de “O Barba Azul”, nos intriga (TOURNIER, 1983:2018, p. 5. In: PERRAULT, 2018).

Por isso, Tournier (1983:2018) aponta que Perrault finge ter escrito uma fábula enquanto apresenta um significado difícil de compreender – chamaremos isso *obscura* –, em um texto que lembra uma novela, mas que tem “inverossimilhanças”, pois trata-se de um conto: “No conto, tudo é permitido, sob a única condição de que o autor adquira a cumplicidade do leitor” (TOURNIER, 1983:2018, p. 6. In: PERRAULT, 2018). Contudo, não concordamos totalmente com Tournier (1983:2018), uma moral da história no conto de Perrault (1697) pode dar a entender que a curiosidade é um defeito e ser lido como um uma “brincadeira” que o autor faz, mas esse conto possui duas morais da história, e a segunda não trata do problema da curiosidade. E como essa moralidade vem em conjunto, é preciso analisar como elas trazem uma “chave de leitura” que dá acesso a essa significação obscura.

Nossa hipótese é que o que difere no conto de Perrault (1697) como clássico do conto de López (2017) — moderno — são esses direcionamentos de sentido. Enquanto em Perrault (1697:2015) as morais dizem:

Moralidade

1

**É a curiosidade uma mania
Que apesar do atrativo e da apetência,
Custa muitos desgostos com frequência,**

¹⁴ Uma “cristalinidade impura”, talvez as fábulas sejam uma forma perfeita de se mostrar que há ideologia até no que não é evidente, pois é cristalino, mas está “contaminado”. Espero ter o privilégio de poder ver alguma pesquisa a respeito do gênero literário fábula no futuro.

E disso há mil exemplos todo dia.
E, apesar das mulheres, é um prazer
 Passageiro e muito avaro,
 O qual, provando-o, já deixa de o ser,
 E sempre custa muito, muito caro.

Outra moralidade

1

Por pouco razoável que alguém seja,
 Mas que saiba viver atualmente,
 É lógico que logo esse alguém veja
 Que o que ele leu foi dito antigamente;
 Que **não há mais esposo tão terrível,**
 Nem tampouco que peça inda o impossível,
Mesmo que ciumento e desgostoso,
Que com a mulher não seja obsequioso;
 E seja a barba azul ou doutra cor,
Não sabemos dos dois quem é o senhor.
 (PERRAULT, 1697:2015, p.47. Grifos nossos).

Um elemento que se mantém constante é a presença da mulher, na *Moralidade*, como alvo de crítica, ligando a curiosidade a uma “mania” da mulher, e na *Outra moralidade* como quem já – em 1697 – não precisa temer a possibilidade de ter um esposo que pudesse a matar, mesmo que ele fosse “ciumento” e “desgostoso”, porque ela está em posição de “igualdade” com o marido¹⁵. Mas há um outro não dito quando se pensa na *Moralidade* também, e Tournier (1983:2018) aponta nisso uma figuração arquetípica com a “expulsão do Paraíso” causada por Eva no folclore hebraico (p. 6-7. In: PERRAULT, 2018), mas, ao contrário do autor, que aponta essa expulsão como o conhecimento do “Bem e do Mal”, gostaríamos de destacar esse ato como o provocador do “Pecado Original”, pelo qual a mulher é culpabilizada em religiões de matriz hebraica fazendo com que ela seja vista como inferior ao homem, o “sexo frágil” incapaz de raciocinar as consequências e que provoca a decadência do sexo masculino – o historiador Jean Delumeau (1978:2009) discorre sobre esse tipo de “agente de Satã” no capítulo 10. Assim, essa moralidade dá a entender que há certa responsabilidade de tudo pela personagem que, para fins de estabilização, chamamos de Esposa – ela ganha diferentes nomes em diferentes adaptações do conto de fadas.

¹⁵ Há um artigo no site da Nações Unidas Brasil de abril de 2020 – *Chefe da ONU alerta para aumento da violência doméstica em meio à pandemia do coronavírus* (2020) – em que é possível refletir bem sobre a posição de Charles Perrault, escritor e advogado há 323 anos da matéria.

López (2017), por sua vez, constrói sua moralidade de outro modo. A autora inicia com uma dedicatória “Para todas nós, mulheres” (LÓPEZ, 2017, [n.p.]), cuja finalização honra a memória de mulheres vítimas de maridos cruéis, como apontado no *site* da editora Aletria:

Ao criar a cena das esposas enterradas de Barbazul, colocando para cada corpo uma rosa vermelha, Anabella nos emociona e homenageia as mulheres vítimas de violência neste mundo (ALETRIA, [n.d.], [n.p.]. Disponível em: <https://www.aletria.com.br/AL8940>. Acesso em: 23/11/2021).

Essa narrativa, em López (2017), não declara que já não há mulheres sendo mortas por seus maridos. Ela não determina uma temporalidade, apenas direciona que essa história de um homem terrível que tem a barba azul oferece uma sabedoria sobre a importância de se reconhecer e combater a violência que corpos femininos sofrem por parte de uma masculinidade hostil. E ela também não tenta definir um culpado, fica para reflexão: a Esposa, sem saber do segredo do marido, estava errada em tentar descobrir o porquê da proibição dele? E Barbazul, ele tinha direito de matar mais uma de suas esposas porque ela ousou o desobedecer, supostamente, como as anteriores? López (2017) prefere mostrar a importância de se reconhecer como mulher e reconhecer nas mulheres vítimas de violência doméstica suas iguais.

Simone Campos Paulino (2018) aponta que:

Segundo Tatar (2013), no prefácio de *Contos da Mamãe Gansa*, Perrault considera que seus contos eram moralistas, pregavam as vantagens de ser virtuoso e evidenciavam que o único vício deveria ser punido... O caráter moralista dos contos de Perrault ficava evidente nas morais, aos ditames de La Fontaine, que ele enxertava ao final dos contos. As morais que, em alguns contos, eram forçosamente encaixados ao texto, não estabeleciam com a narrativa um diálogo coerente, como em “Barba Azul”, “Chapeuzinho Vermelho”. Em outros casos, a moral estabelecia uma relação coerente com a narrativa, mas não lhe deixava brechas para interpretações diversificadas (PAULINO, 2019, p. 31).

Assim, supomos que *Barbazul* (2017) não é da mesma ordem de *Le Barbe Bleue* (1697), na medida em que sua “moral da história” está presente durante toda narrativa através de uma conexão paratextual com a própria finalização do texto. A atualização de Anabella López se dá naquilo que Charles Perrault deixou deslocado. Machado (2010),

no excerto que trouxemos algumas páginas acima¹⁶, nos deu um indício do que se trata: *Barbazul* (2017) é uma *variante*, como Tolkien (1964:2010) mostra ao discorrer no ensaio *Sobre contos de fadas* sobre a importância dos contos de fadas ao nos mostrar como valores culturais passados podem ser alterados em variantes dos contos clássicos:

De forma nenhuma os contos de fadas são matrizes rochosas das quais os fósseis só podem ser arrancados por geólogos especialistas. Os elementos antigos podem ser extraídos, ou esquecidos e descartados, ou substituídos por outros ingredientes com a maior facilidade. Isso é mostrado por qualquer comparação de uma história e suas variantes próximas (TOLKIEN, 1964:2010, p. 39).

Mas *Barbazul* (2017) apresenta diferentes denominações sobre o que ele é, o que nos levou a questionar sua natureza – além de variante –, ser “baseado”, um “reconto”, uma “releitura” ou uma “versão” importa na produção de sentidos em sua dimensão técnica. Essa imagem inexata que ele produz de si pode ser capturada pelos desenvolvimentos de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011), ou seja, temos *Barbazul* (2017) como uma adaptação.

Em Hutcheon (2011) isso pode implicar nas seguintes ordens de adaptação que variam de tratamento: ao tratá-la como uma *entidade ou produto formal*, (I) uma transposição – uma mudança de mídia (poema para filme), de gênero (romance para horror), uma mudança de foco (muda-se a perspectiva pela qual a história é contada), ou ainda, ontológico (entre o que é histórico/biográfico para algo ficcionalizado); ao tratá-la como *processo* (II) um processo de criação, tanto recriação quanto reinterpretação – capaz de trazer uma “reanimação” criativa para aquilo que possa não estar recebendo atenção.

Assim, Hutcheon (2011) usa o exemplo de adaptações cinematográficas africanas que recuperam narrativas orais tradicionais (CHAM apud HUTCHEON, 2011, p. 30), um exemplo brasileiro recente pode ser a série da Netflix *Cidade Invisível* (Carlos Saldanha, 2021) que resgata as narrativas folclóricas brasileiras através das personagens Saci, Cuca, Tutu Marambá, Iara, Boto Cor-de-Rosa, Curupira, no contexto da cidade do Rio de Janeiro contemporânea a nós¹⁷; e desse tratamento como processo também tem-se a adaptação como uma (III) forma de intertextualidade – a obra adaptada ressoa com as

¹⁶ Na página 19 deste TCC.

¹⁷ E na segunda temporada é ambientada na Amazônia brasileira contemporânea.

suas adaptações e suas adaptações encontram ecos entre si, tomando como base *Barbazul* (2017), que pode ser analisado com, por exemplo, o conto de Angela Carter, assim como os episódios de série, como em *YOU* (2018)¹⁸, e todos eles remetendo ao conto de fadas de Charles Perrault (1697). Desse modo, supomos que o objeto editorial em foco passou por um processo de criação complexo, mas não deixa de ser uma adaptação. Por isso discriminamos de nossa análise os demais desígnios que o objeto recebe¹⁹.

As materialidades que trazem essa mudança a partir do processo de adaptação – que entendemos como uma formalização material que tende para um objeto editorial com uma imagem de si gótica, ou seja, com um ethos ominoso²⁰ – dentro do que entendemos a partir de nosso aporte teórico-analítico, não foram necessariamente escolhas feitas aleatoriamente. O que permitiu Anabella López mobilizar as materialidades de forma a potencializar esses elementos góticos já presentes na história vem do que, dentro dos estudos discursivo-midiológicos, entendemos por *código linguageiro*. Segundo Maingueneau (2004:2020):

“Código” tem aqui um duplo valor de sistema de comunicação e de norma: “Por definição, o uso da língua implicado pela obra se mostra como a maneira *necessária* de enunciar, pois é a única conforme ao universo que ela instaura” (MAINGUENEAU apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004:2020, p. 98. Grifos do texto originário).

Então o código linguageiro, de acordo com as possibilidades proporcionadas pelo universo em que é inscrito, imprime uma cultura, valores e crenças que sustentam práticas definidoras de formalizações materiais e as ideias que suscitam. Essas ideias podem ser entendidas como uma *interlíngua* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004:2020, p. 97), ou seja, um intervalo de língua que é mobilizado em um onde, quando e como. Assim, entendemos o que Debray (1993:2000) aponta como um efeito da mobilização do código linguageiro: “Como o excesso de originalidade prejudica a recepção, importa saber utilizar os signos inúteis ou já conhecidos do meio circundante para que a transmissão seja compreensível” (DEBRAY, 1993:2000, p. 27), ou seja, segundo nossa hipótese, há certos elementos linguísticos, textuais – *latu sensu* –, que são essenciais para que uma

¹⁸ Exemplos citados na página 18 deste TCC.

¹⁹ Fizemos uma reflexão nos valendo do *status* de “clássico” do texto de Perrault (1697) e o porquê da variante ser uma adaptação, de acordo com um “Manual do Professor” disponibilizado pela Aletria, nas páginas 6 e 7 do Relatório Final da FAPESP que está acessável nas Referências Bibliográficas.

²⁰ Citado a partir da página 14 deste TCC.

produção tenha êxito. O *Barbazul* (2017), se nos valermos dos reconhecimentos institucionais que recebeu, é um desses casos. Mais que isso, é um caso *gótico* desse tipo de apropriação.

Esse dado é importante para entendermos então como esse código, essa cultura, está presente nas discursividades que nos atravessam como sujeitos do discurso. Entendemos que esse *código gótico*, portanto, é parte de uma *memória discursiva* (MAINGUENEAU, 2004):

Esse conceito diz respeito à formação discursiva e apreensão de mundo através do compartilhamento de uma *memória de discurso* entre membros de certo grupo, por exemplo, os povos ocidentais – europeus ocidentais – e ocidentalizados – as nações colonizadas – têm em comum práticas sociais, *discursos constituintes*, que estão tão presentes e constantes nas práticas culturais que é comum não se fazer uma ligação da fonte a qual essas práticas são tributárias (MESSIAS, 2021a, p. 12-13. Grifos do texto originário).

Esse grupo é chamado de *comunidade discursiva*, que é definido pelo *Dicionário de Análise do Discurso* (2004:2020) como um conjunto de sujeitos que compartilham crenças, saberes e conhecimentos sobre o mundo instituídos por uma memória das formas, um modo de dizer, um estilo de falar. São *comunidades semiológicas* (MAINGUENEAU apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004:2020). Esses modos de uso do código linguístico são institucionalizados por “uma relação privilegiada com a memória: discursos literários, religiosos, jurídicos... são destinados a suscitar ‘falas que os retomem, que os transformem ou falem deles’” (FOUCAULT apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004:2020, p. 326). No quadro de estudos discursivo-midiológicos, identificamos isso como *discursos constituintes* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004:2020), neste TCC trabalhamos com hipóteses interpretativas de como o discurso literário – um discurso constituinte²¹ – se apresenta nessa mobilização do código languageiro no objeto editorial *Barbazul* (2017).

Esses usos específicos do código gótico, como supomos, produzem então uma imagem para o conto de fadas que está ligada a elementos sombrios e obscuros que remontam às origens dessa história, porém as potencializam com o que temos chamado

²¹ Definimos melhor esse conceito mais adiante, na página 34 deste TCC.

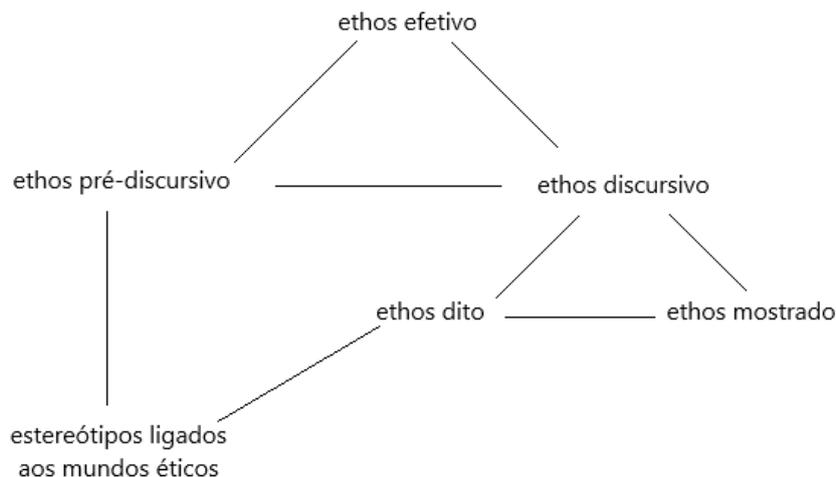
de gotificação, ou seja, essa imagem é a de um ethos ominoso. O *ethos discursivo* (MAINGUENEAU, 2008a) é um

Termo emprestado da retórica antiga, o *ethos* (em grego $\eta\theta\omicron\zeta$, personagem) designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário. Essa noção foi retomada em ciências da linguagem e, principalmente, em análise do discurso, em que se refere às modalidades verbais de apresentação de si na interação verbal. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220).

O que mostraremos a seguir é uma hipótese de como isso funciona, seguindo os artigos *A propósito do ethos* (2008) e *Retorno crítico à noção de ethos* (2018), de Maingueneau. Esse código gótico que apresentamos seria o que sustenta os elementos e as possibilidades que um *mundo ético* – “noção que diz respeito a como as coisas podem ser formalizadas, o conjunto de situações específicas pertencentes a um gênero literário, por exemplo ...” (MESSIAS, 2021b, p. 13) – atualiza. Dessa forma, ao apontarmos esse movimento, começamos a falar de uma noção essencial para o *ethos discursivo* tal como o formula Maingueneau (2008): os *estereótipos ligados aos mundos éticos*, ou seja, instâncias de significação que possibilitam algo de ser abordado de um jeito ou de outro. Nossa hipótese é que esses estereótipos são correlativos a um código gótico, é a partir disso que *Barbazul* (2017) pôde ser formalizado.

Mas não estamos trabalhando na análise de um dado estático, nosso foco é um processo de significação, a gotificação. Portanto, mostraremos como seria a produção de um *ethos* não-ominoso em um conto de fadas como *Le Barbe Bleue* (1697) para então trabalhar com *Barbazul* (2017), e para isso nos valemos do Quadro de *ethos discursivo* (Figura 2), desenvolvido por Maingueneau (2008a):

FIGURA 2 – QUADRO DE ETHOS DISCURSIVO



Fonte: Elaboração própria feita a partir do quadro desenvolvido por Maingueneau (2008).

É importante ter em perspectiva que os estereótipos apenas estão localizados, pois os mundos éticos, como apontam Salgado e Delege (2018), estão perpassando todas as instâncias, ou seja, os mundos éticos estão atravessando todos os pontos do quadro. Dito isso, focamos em algumas questões relativas à nomenclatura: por mais que chamemos essa noção de ethos *discursivo*, observa-se no quadro que a instância mais elevada é a do ethos *efetivo*. Acontece que ele é uma percepção última da imagem de algo, e o ethos *pré-discursivo* (*prévio*, como atualizado por Maingueneau [2018]) é uma noção da imagem que os interlocutores produzem através de expectativas quanto ao que está produzindo o ethos, ou seja, o que se é esperado do código linguístico daquele objeto ou pessoa, mas o ethos discursivo é o que se revela da dimensão sensível do que os interlocutores encontram, é onde podemos analisar o jogo de significação do interdiscurso, é o que se sobressai disso, gerando identificação ou afastamento em relação à imagem emitida, é onde encontramos o que é *dito* sobre si em contraste ao que de fato está sendo *mostrado* de si.

Em *Le Barbe Bleue* (1697) a imagem de um conto de fadas, uma história de sabedoria antiga e popular, está balizado por alguns elementos que podemos identificar em edições posteriores, supomos que pelo seu valor de significação para a obra: a carta à *Mademoiselle* de Pierre D'Amancour, e a figura de uma fiandeira narrando as histórias para uma criança, no lugar da personagem folclórica da Mamãe Gansa (*ma mere L'Oye*) do título original do livro de Perrault (1697). Elementos que, analisados à luz do quadro do ethos discursivo, direcionam para uma leitura específica, com ou sem sucesso.

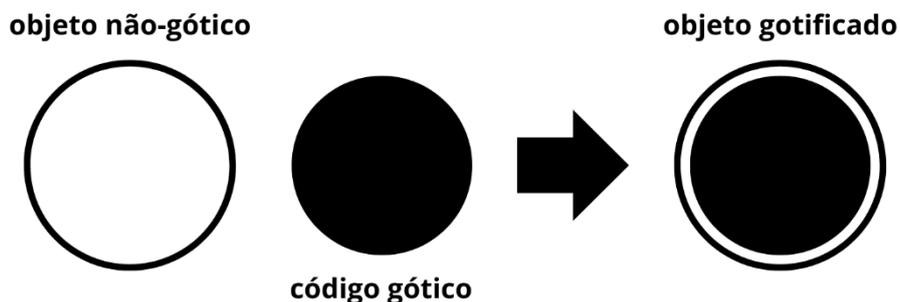
O ethos *prévio*, então, é o de histórias folclóricas francesas, localizadas em um terreno literário, formalizadas em contos; o ethos discursivo mostra histórias

moralizantes, endereçadas a um público infantil (ethos dito), ainda que tenham certos elementos que induzem ao horror (ethos mostrado). Tudo isso vem de uma tradição popular que narra histórias orais curtas sobre os perigos do mundo de uma “Idade das Trevas” que insiste em retornar, tempos góticos, só que com mais ênfase no aviso e no formato de histórias curtas. Isso se torna, então, o que passou a ser chamado de contos de fadas, e que as origens, como gênero literário, a partir do objeto livro em códex, remontam a Charles Perrault. Seu ethos efetivo se torna o que é acionado nos discursos com o nome “contos de fadas” sendo enunciados.

O processo de gotificação do conto de fadas em questão se utiliza, como apresentado, desses elementos que retornam a uma memória discursiva de tempos góticos e os potencializa. Mas, como? Iremos nos aprofundar nisso no capítulo a seguir, mas aqui apresentamos um resumo embasado no parágrafo anterior. O ethos prévio em *Barbazul* (2017) é o de uma história curta endereçada a um público infanto-juvenil²².

O ethos dito aponta para um conto de fadas com uma estética sombria, o ethos mostrado revela uma história obscura, disso vem o ethos discursivo carregando uma forte mensagem, principalmente às mulheres, sobre violência doméstica e suas vítimas. Tudo isso embasado em um código que carrega bastante em elementos do horror, não há tanto uma moral, apenas insinuações que deixam no ethos efetivo uma imagem de si ominosa que nos leva à reflexão. A forma imagética que encontramos para sintetizar esse movimento é a metáfora de um eclipse ético (Figura 3), nos inspirando no eclipse solar anelar, fenômeno astronômico em que a lua se sobrepõe ao sol, se tornando um corpo escuro com uma auréola clara, um anel. Nessa metáfora, o corpo não gótico é sobreposto pelo código gótico, contudo, seus traços originais ainda são reconhecíveis, da mesma forma que a história do homem de barba azul se mantém entre *Le Barbe Bleue* (1697) e *Barbazul* (2017), só que na primeira ele é um homem com barba estranha, na outra ele é um monstro, o que, como defenderemos, condensa os sentidos presentes, transformando o conto de fadas em um conto gótico.

²² Importante lembrar que as etapas de desenvolvimento humano eram bem mais simples, na Idade Média existiam (a grosso modo): bebês, pessoas pequenas, adultos e velhos; na época de Perrault eram bebês, crianças, adultos e velhos; “adolescência” não era uma etapa, em uma época se era criança, na outra, adulto. “A mudança de paradigma no que se refere ao conceito de infância está diretamente ligada com o fato de que as crianças eram consideradas *adultos imperfeitos*” (CALDEIRA, [n.d.], p. 4. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/Pedagogia/o_conceito_de_infancia_no_decorrer_da_historia.pdf. Acesso em: 24/05/2023).

FIGURA 3 – ECLIPSE ÉTICO

Fonte: Elaboração própria.

Assim, entendemos que o que era de um universo de histórias infantis, passa a ser pertencente ao terreno das histórias de horror, ainda que com elementos menos explícitos, ou seja, que expõem menos acontecimentos violentos, como veremos adiante. Por fim, chamamos esse terreno de “horror” e não “terror”, pois, como aponta a historiadora Gabriella Larocca (2016):

O terror evolui de uma construção cuidadosa do suspense, perturbando ao criar a apreensão de que alguma coisa horrível pode vir a acontecer. Já o horror é uma forma emocional e devastadora que não produz apenas ansiedade, mas também repulsa, se tratando de algo que literalmente aconteceu. Se o terror faz o espectador se preocupar com o que pode vir a acontecer, o horror mostra efetivamente e concretiza este medo (LAROCCA, 2016, p. 44).

Dada a natureza dos contos de fadas, que fazem parte de narrativas folclóricas conhecidas como *cautionary tales* (“histórias de aviso”, em tradução livre), que mostram os avisos se realizando, o que volta e meia se torna o escopo para a discussão dessas histórias como infantis ou não. Optamos, assim, por seguir remetendo ao gênero de histórias que expõem ansiedades sociais como “horror” invés de “terror”, principalmente, quando entendemos que essas narrativas são materializadas como góticas. Uma característica que é importante explicitarmos dessa materialização é que

A literatura gótica em particular é uma forma retórica que resiste à desintegração da forma e do conteúdo. A monstrosidade sempre une a forma monstruosa e o significado monstruoso ... ao invés do Gótico existir nos cantos escuros do realismo, a realidade é enterrada viva nos sombrios recantos do Gótico (HALBERSTAM apud MESSIAS, 2021c, p. 14).

Dentro disso, a chave de análise que seguimos é do horror como válvula de escape da sociedade²³. Assim, após a Grande Guerra e durante a Crise de 29²⁴, os estúdios Universal investiram em adaptações de histórias góticas, como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley etc., e esse primeiro desenvolvimento do “horror” em Hollywood, mantém-se na figura do monstro — que desenvolvemos melhor como o arcabouço dos sentidos produzidos nas histórias em que surgem — como um ser fantasioso. Pode-se argumentar que a obra de Mary Shelley tem mais a ver com um “segundo ciclo” desses filmes de horror em Hollywood. Contudo, é importante realçar que nessa época não existia o conceito de “filmes de horror”, eram filmes de fantasia, após um tempo eles passam a ser chamados de “horror”. Porém, no pós-Segunda Guerra Mundial, os avanços científicos colocaram em xeque o interesse do público em histórias fantásticas. Nesse “segundo ciclo”, cria-se o interesse em filmes que trazem criaturas que poderiam existir segundo uma ideia de “ciência”, então vêm os filmes do *O Monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold — um “elo perdido” encontrado na Amazonia brasileira — e de invasões alienígenas, como em *A ameaça veio do espaço* (1953), de Jack Arnold²⁵.

Quanto à posterioridade, Halberstam (1995), traz que

a emergência do monstro dentre a ficção gótica demarca uma peculiar ênfase moderna sobre o horror de corpos peculiares em particular. Mais adiante, a habilidade da história gótica de imprimir diferentes interpretações faz dela uma hedionda cria do próprio capitalismo. O novel gótico do século dezanove e o filme de horror gótico do século vinte são ambos obcecados com diferentes formas de produção e consumo, com produção excessiva e danosos consumos, e com significados economizados. O monstro por si é uma forma econômica que condensa várias ameaças raciais e sexuais para a nação, o capitalismo, e a burguesia em um corpo. Se o novel gótico produz uma resposta fácil para o questionamento do que ameaça a segurança nacional e a prosperidade (o monstro), o monstro gótico representa muitas respostas para a questão de quem deve ser removido da comunidade num geral. Estarei considerando, adiante, o gótico nos séculos dezanove e vinte como separados do gótico do século dezoito, mas estarei também traçando uma textualidade gótica através de

²³ E “não podemos ignorar que o cinema faz parte da experiência moderna de conhecimento” (LAROCCA, 2016, p. 31), e adiciono que, devido a uma estratégia de projeção de poder e influência estadunidense através do que se conhece como *soft power*, no mundo ocidental(izado), esse não [e um caso de recair apenas sobre os Estados Unidos da América. Desse modo, nossa compreensão de mundo, nossa forma de, culturalmente, estar, está, em maior ou menor grau, atravessada pela perspectiva hollywoodiana, supomos.

²⁴ Tempos góticos.

²⁵ Essas informações advém de O’Meara (2022), autora que trouxemos no tópico 3.3. deste TCC.

diferentes formas de discurso (HALBERSTAM apud. MESSIAS, 2021c, p. 37).

E o autor ainda complementa que, ao final do século XX, com o paradigma “pós-moderno”

nós já não tentamos mais identificar o monstro e entender os termos de suas deformidades, o gótico pós-moderno nos mostra que devemos suspeitar dos caçadores de monstros, dos criadores de monstros, e acima de tudo, dos discursos embasados em pureza e inocência. O monstro sempre representa a quebra das categorias, a destruição dos limites, e a presença das impurezas e, para tanto, precisamos dos monstros e precisamos reconhecer e celebrar nossas próprias monstruosidades (HALBERSTAM apud. MESSIAS, 2021c, p. 40).

A figura do monstro desde o século XIX, pelo menos, não se alterou muito. Em algum ponto, com a “pós-modernidade”, a sua leitura se alterou. Contudo, seguindo nossa perspectiva dos tipos de monstros e o que eles sugerem sobre os interesses produzidos no público, entendemos que na atualidade o monstro que é produzido, principalmente, em filmes é de outra ordem. Com a expansão de um ideário neoliberal difundido por um uso compulsório do digital, que através de uma lógica algorítmica se encerra em “bolhas”, já não é o horror da guerra que nos leva a procurar catarse de nossas ansiedades na fantasia, ou na ficção científica, e não é necessariamente o monstro como alegórico do marginal que nos afeta. Atualmente temos identificado que o monstro pode ser entendido em dois tipos distintos. O primeiro, definido por Halberstam (1995), e o segundo, que denominamos “neomonstro”:

uma criatura formada a partir do mundo ético do horror, mas que representa uma ameaça geral, que representa as figuras de poder ... ou a própria sociedade por dentro, não é a representação de uma figura marginal, mas uma representação dos males da própria sociedade (MESSIAS, 2021c, p. 44).

Ou seja, passando da perspectiva em que o que incomoda é o caçador de monstros, o criador de monstros, e não o monstro. Atualmente, essas figuras por si foram gotificadas em seres que representam problemas sociais. Um alienígena voraz que representa a *sociedade do espetáculo* de Guy Debord (2007) em *Não! Não olhe!* (2022), de Jordan Peele, que analisaremos em 3.3.; ou, como enfocamos neste TCC, a figura de uma masculinidade intrínseca ao patriarcado, o monstro Barbazul.

3. ... Em que morava um monstro...

Para analisar *Barbazul* (2017) e propor uma hipótese interpretativa de seus sentidos e como eles foram mobilizados na formalização material, foi preciso separá-lo em dimensões de significação. Cada uma delas podendo oferecer informações, dados que trazem embasamento para que as questões suscitadas sobre o objeto pudessem ser respondidas: (i) os contos de fadas “originais” são para crianças também?; (ii) *Barbazul* (2017), segundo o *site* da editoria Aletria, é uma leitura para um “Leitor Fluente”, a partir dos 10 anos de idade, mas por que Anabella López escreve que *Barbazul* (2017) é “simplesmente” para todos?; (iii) como é possível que *Barbazul* (2017), de Anabella López, seja reconhecido como uma obra infanto-juvenil de valor literário tratando de feminicídio com um ethos tão ominoso?; (iv) o que faz desse ethos “ominoso”?; (v) como isso se dá nos contos de fadas?; e (vi) o que essa atribuição de valor está reconhecendo?

As questões (i), (ii), (iii), (v) tiveram alguns indícios quando estudamos a perspectiva diacrônica²⁶ do objeto editorial; as questões (iv) e (vi), por sua vez, puderam ser melhor contempladas com uma análise sincrônica²⁷. No entanto, esse é um recorte analítico, essas coisas estão interligadas, a diacronia permeando a sincronia que se materializa de formas diferentes. Por isso, quando investigando sobre a historicidade dos elementos, nos pautaremos menos no objeto em si, a teia temporal das narrativas será nosso breve foco. Para melhor entendermos o que se apresenta em *Barbazul* (2017) é que nos focaremos no objeto, mas também em como cada uma das outras variantes brasileiras com que tivemos contato apresentam o que se transformou na diacronia das materialidades relativas ao conto de fadas em questão. A junção dessas reflexões se materializa no tocante ao monstro encarnado por Anabella López. Através dele, seguindo o princípio de Halberstam (1995) sobre os monstros góticos, poderemos supor melhor quais os sentidos que se mantém no objeto de pesquisa e a partir de quais elementos eles aparecem como produto de um eclipse ético.

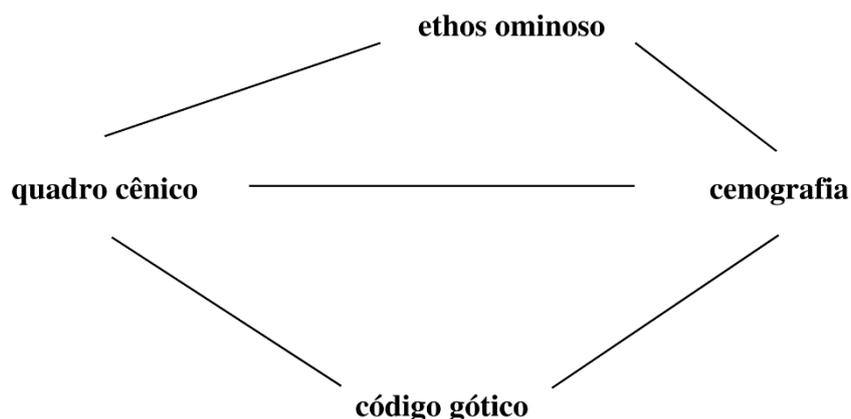
Teoricamente, essa separação se dá a partir de um quadro dimensional desenvolvido para sintetizar o que estamos considerando como elementos constituintes do ethos de *Barbazul* (2017), por isso seu formato segue o formato do quadro ético de

²⁶ Página 37 deste TCC.

²⁷ Página 43 deste TCC.

Maingueneau (2008a), contudo, elaboramos para que onde antes ficavam os nomes dos tipos de ethos suscitados, agora estejam as conceitos e noções que consideramos fundamentais para analisar esses ethos. Deste modo, propomos nosso mapa dimensional (Figura 4) da seguinte forma:

FIGURA 4 – O MAPA DIMENSIONAL



Fonte: Elaboração própria.

Essa é uma versão inicial do mapa, a partir da sua elaboração podemos nos aprofundar em como cada parte constitui uma dimensão e quais elementos supomos se destacarem, seguindo o aporte teórico adotado. Temos, em essência, três conceitos da AD aqui trabalhados: *cena enunciativa* (2015), código languageiro e ethos discursivo.

A cena enunciativa compreende o funcionamento entre *quadro cênico* (MAINGUENEAU, 2015) e *cenografia* (MAINGUENEAU, 2015), responsáveis respectivamente pelos traços materiais que dão ideia de uma dada forma reconhecível e como de fato essa materialidade funciona quando posta em jogo. Assim, é um conceito que permite entender os sentidos produzidos linguisticamente em um dado enunciado, através de suas condições de produção: “Um olhar lançado sobre um texto do ponto de vista de sua estruturação ‘em língua’ faz dele um enunciado; um estudo linguístico das condições de produção desse texto fará dele um discurso” (GUESPIN apud CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 196).

O quadro cênico é, por si, a junção de duas noções, a de *cena englobante* e *cena genérica*. A cena englobante rege o conjunto institucionalizante que faz com que o objeto seja entendido como pertencente a este ou aquele *discurso constituinte*. Melhor explicando:

O caráter constituinte de um discurso confere a seus enunciados um estatuto particular. Mais que de “texto”, e mesmo de “obra”, poderíamos falar aqui de inscrições; noção que desfaz toda distinção empírica entre oral e gráfico: inscrever não é forçosamente escrever. As literaturas orais são “inscritas”, como o são numerosos enunciados míticos orais, mas essa inscrição segue caminhos que não são os de um código gráfico. Uma inscrição é por natureza exemplar; ela segue exemplos e dá o exemplo ... A inscrição é assim profundamente marcada pelo oxímoro de uma repetição constitutiva, a repetição de um enunciado que se situa numa rede repleta de outros enunciados (por filiação ou rejeição) e se abre à possibilidade de uma reatualização ... Essa noção de discurso supõe, com efeito, uma referência à dimensão “midiológica” dos enunciados, para retomar uma expressão de Debray, a suas modalidades de suporte e de transporte. Logo, um posicionamento não se define apenas por “conteúdos”: há uma relação essencial entre o caráter oral da epopeia, seus modos de organização textual, seus temas etc. (MAINGUENEAU, 2004:2018, p. 63).

Ou seja, é um discurso que determina um modo de fazer, ao mesmo tempo que só pode determinar a partir dos objetos que a partir dele são produzidos. Desse modo, ao aproximarmos a noção de cena englobante como um funcionamento do discurso constituinte, estamos entendendo que algo nela aponta para algo que institui um certo tipo de organização material e relação com a memória discursiva²⁸ evocada por ela. No caso, supomos que essa cena englobante seja relativa ao discurso literário.

A cena genérica, por sua vez, tem a ver com uma mobilização de dadas convenções que preveem um certo tipo de interação. Partimos da suposição para explicar esse funcionamento: *Barbazul* (2017), de Anabella López, está englobado pelo discurso literário, e espera-se que, pelo número de páginas, tamanho do objeto e inscrições materiais (principalmente o texto imagético²⁹ e a folha de capa³⁰ em que diz que se trata de uma adaptação de Charles Perrault), ele seja do gênero literário dos contos de fadas. Essas “pistas” do que deve se esperar do texto são a cena genérica.

Essas duas noções, portanto, têm uma forte relação com os aspectos diacrônicos que foram mobilizados para a produção do objeto editorial *Barbazul* (2017), existe uma construção histórica relativa ao que se entende por literatura, e a respeito dos contos de

²⁸ Página 26 deste TCC.

²⁹ Retomamos isso na página 48 deste TCC.

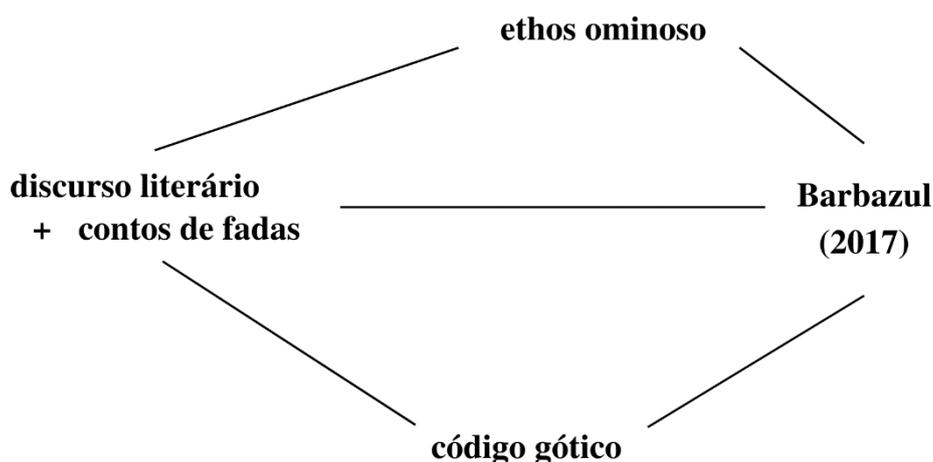
³⁰ Retomamos alguns dados referentes a essa parte na página 75 deste TCC.

fadas e suas adaptações e apropriações. Existe uma tensão interdiscursiva que se liga ao que entendemos por cultura³¹.

Essas formulações produzidas pelo quadro cênico se realizam na cenografia. De outro modo, dentro de um aspecto sincrônico, é na cenografia que a materialização acontece, atualizando o conjunto constituinte que é interpelado pela cena englobante e reorganizando os tipos de inscrição que a cena genérica prevê. É nela que se pode efetivamente acessar o que foi possível de ser inscrito em dado material. É a fatalidade da formalização material, a deformação da imagem de “mesa” e do material “madeira”³². No caso, uma representação de um conto de fadas (gótico) que traz uma ideia de valor literário (moderno).

Tendo em vista esse jogo de suposição analítica, a figura do mapa dimensional pode ser elaborada assim:

FIGURA 5 – MAPA DIMENSIONAL ELABORADO



Fonte: Elaboração própria.

A relação de constituição do diacrônico com o sincrônico, dentro da perspectiva discursivo-midiológica, mencionada na citação anterior de Maingueneau (2004:2018), é definida por Debray e retomada por Salgado e Clares (2017) como

³¹ “A cultura não é nada mais do que a soma dos diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (KELLNER apud LARocca, 2016, p. 31).

³² Página 17 deste TCC.

uma metodologia que pode ser entendida como refinamento da proposta descritivo-interpretativa característica dos estudos do discurso, na medida em que importa investigar o que se chamou até aqui “suporte” na sua relação direta com os modos de circulação, considerando que não há, de fato, uma materialidade inerte anterior à inscrição num meio de difusão, tampouco anterior à inscrição do material linguístico que o justifica e, mais amplamente, lhe atribui valor sígnico: o signo está dado no que referimos por *mídiom*, uma confluência de matrizes de sociabilidade e vetores de sensibilidade (DEBRAY, 2000b).

Essas matrizes (em termos discursivos, institucionalidades fiadoras de discursos) são o que o mediólogo refere por organização materializada – OM, o modo como a sociedade se organiza “encarnando” suas práticas e valores em sistemas de objetos. Esses vetores (em termos discursivos, dispositivos inscricionais com valor genérico) são o que o mediólogo refere por matéria organizada – MO, o modo como os objetos resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes. A metodologia consiste, então, em conjugar OM/MO (SALGADO; CLARES, 2017, p. 31).

De maneira redutiva, o que é da ordem de uma OM, seria o que entendemos como a diacronia localizada no quadro cênico, enquanto a MO está presente na cenografia, exemplificada pelo objeto de pesquisa. Neste capítulo nos aprofundamos nessas duas dimensões as apresentando separadamente e depois seu conjunto no corpo do monstro, para no capítulo quatro realizarmos nossa análise.

3.1. ... Alto até demais...

As “origens” dos contos de fadas são um tema constante de especulação, a procura por um início de tudo, para quiçá melhor entender o mundo, é uma constante em todas as dimensões do saber e do viver. “O ovo ou a galinha?” é um dos primeiros e constantes questionamentos que volta e meia nos pegamos fazendo ou referenciando em discussões que remetem a essa dicotomia. E não é difícil se deparar com uma matéria de revista, um vídeo no YouTube, um *reels* no Instagram ou um vídeo no TikTok,³³ contando das “macabras versões originais” dos contos de fadas. E os próprios contos de fadas foram um instrumento para tentar alcançar “o verdadeiro espírito alemão”, esse era um dos motivos pelos quais os Irmãos Grimm recolhiam histórias folclóricas contadas por camponesas alemãs que remontavam à Idade Média alemã:

³³ Uma pesquisa de IC e TCC também...

Os irmãos Grimm tiveram como suas principais fontes mulheres. Eles buscavam, através dessas histórias, resgatar o verdadeiro espírito alemão, eles se voltaram para o passado medieval para, através das raízes, compreender a atualidade alemã da época: uma nação não unificada, sob dominação francesa (PAULINO, 2018, p. 32).

Remontar às origens dos contos de fadas é uma forma de tentar acessar parte das raízes culturais da sociedade ocidental(izada) em que vivemos. Mas hoje já se entende que quando se fala em “origem” não se fala em uma coisa única:

... embora os contos de fadas, numa definição mais ampla, sejam universais — pois encontramos histórias semelhantes em várias partes do mundo —, as narrativas tradicionais, tais como as conhecemos através de autores como Charles Perrault e os Irmãos Grimm, são, na verdade, um produto dessa mescla de influências. O Oriente, com o qual os europeus realizaram trocas culturais na Idade Média; a Antiguidade Clássica, que nos legou a palavra “fada”, derivada de *fata*, uma variante de *fatum* (“destino”) em latim; e o elemento autóctone, proveniente dos mitos celtas e nórdicos, de onde vieram os duendes, as florestas mágicas e os castelos de torres envoltas em bruma” (MEREGE, 2019, p. 11).

Ao nos voltarmos às origens, buscando através dos “clássicos” percebemos que

“da maioria das coletâneas de contos de fadas e mitos hoje existentes foi expurgado tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, *feminino*, iniciático ou que se relacione às *deusas*” (1994, p. 31, grifo nosso). Isto posto, a escrita sublimou muito do feminino dos contos de fadas e as narrativas que chegaram até nós, através de Perrault, dos Grimm ou Andersen, escondem o esqueleto de velhos contos e das antigas contadoras de histórias (PAULINO, 2018, p. 33).

Talvez, nos Grimm³⁴ e em Andersen — principalmente — esses elementos tenham sido mais “sublimados”. Partimos da hipótese de que o que ocorre em Perrault seja um redirecionamento, não apenas dos sentidos, mas dos elementos através das morais da história. Os elementos referentes a uma visão feminina e de alerta ainda estão presentes em *Le Barbe Bleue* (1697), prova disso são as variantes *O Barba-Azul* (2010), de Ruth Rocha e o próprio *Barbazul* (2017), de Anabella López. Em Rocha (2010) isso aparece em uma moral da história adicional, em López (2017) isso se mostra desde sua dedicatória. Mas uma constante interessante é esse quê de arquetípico com diferentes

³⁴ Voltaremos a isso mais adiante, página 46 deste TCC.

narrativas, essa amálgama narrativa que pode nos ofertar os elementos culturais que buscamos para compreender nossa identidade.

E foi justamente pesquisando sobre os arquétipos junguianos que pudemos compreender melhor essa ligação. Entendemos por arquétipos: as formas que usamos para outorgar sentido, são categorias históricas que remontam à Antiguidade; são matrizes linguísticas herdeiras de imagens primordiais (JUNG, 2002, p. 42). Os arquétipos são como uma decodificação de certos papéis sócio-narrativos que fornecem uma informação sobre nossa cultura. Thomas Bulfinch (1796:2014) afirma que “A mitologia é a camareira da literatura” (p. 19), ao que Elaine dos Santos, ao prefaciar essa edição de *O livro da mitologia: a idade da fábula* (1796:2014), complementa:

Sendo assim, afirmamos que a mitologia greco-romana, ... representa o eterno modelo de artistas e fonte perene do Belo. Trata-se de um conjunto, sistemático ou não, de lendas, de invenções e de histórias que apresentam certos fatos com o auxílio de seres sobrenaturais, divindades, ou um conjunto que relata acontecimentos fabulosos dos deuses, dos semideuses e dos heróis da Antiguidade ...” (BULFINCH, 1796:2014, p. 14).

A mitologia, portanto, é fonte importante para a literatura. O que nos levou a entrar em contato com *Mitologias arquetípicas: figurações divinas e configurações humanas* (2019), de Gustavo Barcellos³⁵. Contudo, tanto por Bulfinch (1796:2014) quanto por Barcellos (2019) se focarem mais na mitologia greco-romana, surgiu também a dúvida quanto à pertinência de mais uma análise baseada nessa fonte cultural da sociedade ocidental e que inadvertidamente afeta também os países ocidentalizados. Barcellos (2019) também teve essa preocupação. Ainda nessa leitura tivemos uma resposta:

É impossível negar que os gregos estão na genealogia do nosso pensamento e que, portanto, algo de nós se encontra presente já neles, pelo menos como virtualidade genética, e algo deles está presente em nós, como herança (SEGATO apud BARCELLOS, 2019, p. 208).

Quando Barcellos (2019) faz essa citação, é para justificar o seu estudo se valendo dos arquétipos greco-romanos invés de outros, pois Rita Segato é antropóloga pesquisadora do politeísmo afro-brasileiro e da psicologia junguiana, sendo essa fala

³⁵ Começamos a cogitar essas possibilidades ao ler *A psicanálise dos contos de fadas* (1980), de Bruno Bettelheim, e lemos também *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* (2006), de Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso. Mas devido a já trabalharmos o porquê de não usarmos necessariamente essas leituras no Relatório Final da FAPESP, quando tratamos de arquétipos, fica essa menção.

advinda do texto *Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal* (2005), ou seja, tanto ele quanto nós tínhamos uma espécie de “licença” outorgada pela pesquisadora. Com a pertinência da análise renovada, desenvolvemos a exploração de como funcionavam as narrativas religiosas na sociedade da Grécia Antiga para entender os funcionamentos arquetípicos.

De acordo com Barcellos (2019), os gregos da Antiguidade Clássica não tinham uma separação entre vida cotidiana e vida religiosa:

Barcellos (2019) mostra que a relação dos gregos com os mitos era indissociável com as práticas do dia a dia, por exemplo, ao entrar no lar, a pessoa grega está na presença de Héstia, a deusa do lar, representada pela lareira, a primeira coisa construída nas casas gregas, bem no centro da construção. Assim, costumes gregos estão presentes em nossos próprios costumes, e neles há a mitologia presente, ainda que transformada pelos anos de formações e dissoluções sociais (MESSIAS, 2021c, p. 52).

Essa presença dos mitos gregos, supomos, vem de uma relação arquetípica entre gestos e lugares, ritos cotidianos que, mesmo que inconscientes, são simbólicos de nossos valores culturais. Mas voltemos à produção literária, se a mitologia greco-romana é fonte para a literatura, então algo de suas histórias se faz presente. Outra pista dessa influência e presença se encontra em Tolkien (1964:2010):

É bem evidente que as histórias de fadas (no sentido mais amplo ou mais restrito) são de fato muito antigas. Coisas semelhantes a elas aparecem em registros muito primitivos e são encontradas universalmente onde quer que exista linguagem. Assim, obviamente estamos diante de uma variante do problema encontrado pelo arqueólogo ou pelo filólogo comparativo: o debate entre evolução (ou melhor invenção) independente dos semelhantes, herança de um antepassado comum e difusão em várias épocas, de um ou mais centros. A maioria dos debates se baseia em uma tentativa (de um lado ou de todos) de simplificação em excesso, e não suponho que isso seja exceção. A história dos contos de fadas provavelmente é mais complexa do que da raça humana, e tão complexa quanto da linguagem humana (p. 27. Grifos do autor).

Em um primeiro momento, o mito de Perséfone se mostrou uma possível fonte, mas lendo o capítulo *Eros e Psiquê*, em Barcellos (2019), encontramos uma correlação importante entre os dois mitos, de Psiquê e de Perséfone. Ainda mais por Psiquê ser um mito cujo registro arqueológico mais antigo é da época do Império Romano, um mito tardio, segundo Barcellos (2019), um conto de fadas, quase. Ou seja, talvez o mito de Perséfone seja uma possível fonte para o texto do conto, mas parte de sua estrutura, assim

como de outros contos de fadas – A Bela e a Fera, Branca de Neve etc. –, também pode ter uma relação muito próxima ao mito de Psiquê (Anexo A)³⁶.

Ambos os mitos trazem algo que é visto em *Le Barbe Bleue* (1697), seja eles: a proibição dos esposos; os ambientes, castelos, palácios, submundo; a condenação à uma morte – Com a Esposa, literalmente; com Perséfone, sua estada eterna no Submundo; com Psiquê, o sono estígio –; ou o final, em que as esposas se empoderam de todas essas circunstâncias, seja herdando as riquezas, seja se tornando rainhas ou deusas. É como se essas histórias se completassem, Barcellos (2019) mesmo apresenta os mitos e trabalha com eles em conjunto.

E o arco das personagens nesse sentido arquetípico nos chama atenção, pois, quer as morais existam ou não – em algumas variantes do conto não há presença das morais da história, como mostramos mais adiante³⁷ –, algo que nos faz reforçar a ideia de que Perrault (1697) manteve a influência da visão feminina, é que a sua presença nos salões das *preciosas* e sua defesa da pertinência do grupo – veremos mais adiante – pode ter o influenciado a preservar a ideia dessa função feminina de manter certos traços culturais através de narrativas folclóricas na figura da “Mamãe Gansa” fiandeira – um arquétipo por si. Mas não o impediu de intervir nas narrativas para trazer os valores morais que regiam as altas classes francesas da corte de Luís XIV .

Ana Lúcia Merege, bibliotecária e curadora da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional e autora do ensaio “Os contos de fadas”, mencionado no prefácio de *Contos de fadas em suas versões originais: traduzido diretamente dos livros antigos* (2019), apresenta esse grupo intelectual como

damas da sociedade francesa que se dedicavam à Literatura e defendiam direitos femininos. A mais conhecida é Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, que publicou várias coletâneas entre 1750 e 1755 e a quem devemos a versão mais tradicional de “A Bela e a Fera” ... Pouco depois, porém, a racionalidade preconizada pelo Iluminismo levou os contos de fadas ao esquecimento, do qual só saíram no início do século XIX, graças a estudiosos de Linguística e Folclore (MEREGE, 2019, p. 12-15).

³⁶ Página 97 deste TCC.

³⁷ Página 46 deste TCC.

“A Querela dos Modernos x Antigos” foi um conflito baseado em uma dicotomia que surge na corte francesa. De um lado, os salões das preciosas com Charles Perrault “que garantiram que os ‘contos de velhas’ fossem respeitados entre nobres e burgueses por seus ensinamentos e preceitos morais” (MENDES apud. MEREGE, 2019, p. 34). Elas eram “contra a imitação cega dos moldes clássicos e o uso da língua latina como a oficial” (MEREGE, 2019, p. 34). Do outro lado, Nicolas Boileu, apoiado por Roccine, La Fontaine e La Bruyère, que defendem esse pensamento reverente à Antiguidade Clássica. Antoine Arnauld, amigo de Boileu e Perrault foi quem declarou os antigos vencedores dessa “batalha”. *Le Barbe Bleue* (1697), vem desse contexto.

Dentre essas formas arquetípicas que podem vir a aparecer no conto, outras duas histórias que ganharam *status* de lendas européias também são comumente relacionadas à figura do que se tornou o homem de barbazul, que em López (2017) virou o monstro Barbazul. A mais antiga, Conomor, o amaldiçoado (personagem histórico governante da Bretanha, excomungado no século VI, conhecido pela obra *Vita de São Guildas*, do século XI, pelo qual se tornou uma lenda britânica, um *bisclavret* [lobisomem] que possivelmente influenciou na figura de Barba Azul (MESSIAS, 2021c, p. 51). E uma mais próxima, cuja documentação sobre o caso encontramos no objeto editorial *As sete mulheres do Barba Azul* (2016), de Anatole France, que conta a história do terrível Marechal de Rais, também conhecido como “o senhor da barba azul”, decapitado no século XV, por assassinato de mulheres e crianças para fins ritualísticos (MESSIAS, 2021b, p. 41).

Tudo isso, portanto, nos balizou para que entendêssemos a importância do conto *Le Barbe Bleue* (1697) e as suas retomadas em que o endereçamento para o público feminino deixe de ser um aviso sobre “falhas femininas” e passe a ser uma forma de empoderamento para questões de gênero e uma forma de conscientização da parcela masculina que venha a ter contato com a história. Tendo em vista isso, passamos a trabalhar os sentidos que as personagens centrais dessa história a Esposa e Barbazul podem ter, nos valendo, principalmente, das figuras mitológicas que consideramos como uma “fonte primária” de significado.

E utilizamos da metodologia que Barcellos (2019) apresenta para análise dessa significação arquetípica. Assim analisamos essas figuras em tandem, ou seja, através de uma estrutura de representação e aproximação como em uma bicicleta com outros bancos em que cada ciclista é uma pessoa diferente, mas ela só se move se todos pedalarem.

Desse modo entendemos melhor Perséfone quando entendemos a presença de Hades em sua história, o que ele passa a significar como personagem e os outros deuses que influenciam no mito representam também, por exemplo, a presença de Hermes quando ela mente que não consumiu nada do Submundo, a sua mentira é, dentro da lógica da Grécia Antiga, Hermes em si. Dessa forma, analisamos Barbazul e a Esposa em suas posições antagônicas, pictóricas e textuais, para depreender disso nossas hipóteses interpretativas.

3.2. ... Que vestia preto...

No tópico anterior abordamos a bacia hidrográfica da Literatura, o rio Contos de fadas e as influências históricas por trás da afluente Barba Azul (O.M.). Neste tópico nos aprofundaremos em como a narrativa em *Le Barbe Bleue* (1697) aparece em oito edições brasileiras de 2010 a 2019, incluindo o objeto de pesquisa, *Barbazul* (2017), de Anabella López (M.O.). Cada uma dessas edições recebeu tratamentos editoriais distintos, dentro do fluxo de produções contemporâneas a eles. Dentro da afluente Barba Azul, essas produções seriam as curvas de rio, regiões fluviais em que a correnteza perde a força, o que ocasiona o acúmulo de detritos — longe de pensarmos no uso metafórico de “curva de rio” como coisa ou pessoa com características ruins —, a “curva de rio” como objetos editoriais seria ligada ao acúmulo de técnicas decorridos dos tratamentos editoriais distintos que os objetos passam, podendo haver características comuns entre algumas delas, que podem ou não culminar em efeitos de sentido similares.

E cada efeito de sentido está ligado ao código linguageiro que no conjunto sistêmico cultural produz identificação ou aversão, encanto ou horror. Em *Autoridade* (2014), de Jeff Vandermeer³⁸, Hsyu, uma linguista, explica para Controle, o protagonista, o porquê de certas inscrições numa parede feitas com uma espécie de fungo ser menos sobre as palavras e mais sobre o que as constitui. O código não está na forma das letras e nas palavras que elas formam, mas em um sentido, uma *interlíngua* como chamamos neste TCC, que não é acessível a eles por meio da memória discursiva. Hsyu diz:

³⁸ Um livro de ficção, do gênero *new weird* (“novo estranho”, em tradução livre) expoente do *weird* que consagrou H. P. Lovecraft como mestre do “horror cósmico”.

Imagine (ela lhe disse) que a linguagem é apenas parte de um método de comunicação. Imagine que ela não seja nem sequer a parte mais importante, mas apenas um duto, o trajeto por onde a comunicação escoar ... O verdadeiro núcleo da mensagem, o significado, seria transmitido por combinações de matéria viva que compunham as palavras, como se a “tinta” fosse a mensagem propriamente dita.

— E se uma mensagem é semifísica, se um tipo de código é semifísico, então palavras escritas numa parede não significam tanto assim, na minha opinião. Eu poderia passar anos analisando esse texto ... O tipo de veículo ajuda a determinar a velocidade com que a mensagem chega e talvez forneça um pouco de contexto, mas é tudo. Além disso ... Se alguém ou alguma coisa está tentando enfiar informações na sua cabeça com palavras que você entende, mas com um sentido que não entende, o problema não é que a mensagem está numa frequência que você não capta. É muito pior. Por exemplo, como se a mensagem fosse uma faca e ela produzisse significado cortando carne, e sua cabeça fosse o receptor e você sentisse a ponta da faca sendo enfiada repetidamente dentro da sua orelha... (VANDERMEER, 2014, p. 121).

Assim, nos apropriamos da metodologia de análise desenvolvida por Primo em sua dissertação de mestrado *Ver o livro como buraco negro: a formalização material da Antologia da Literatura Fantástica de Bioy Casares, Borges e Ocampo* (2019). Nela, Primo se propõe a fazer o que Jean Baudrillard (1968:2012) julgou ser uma “tarefa quimérica e infinita. Mas, para nós, preocupados em identificar os vestígios do objeto editorial que influenciam sua força simbólica, a noção de tecnema se revela instrumento metodológico muito pertinente” (PRIMO, 2019, p. 51). Os tecnemas são unidades técnicas mínimas que conferem valor material a objetos editoriais e fazem com que eles tenham um sentido ou outro (PRIMO, 2019, p. 59).

Para sua análise, Primo (2019) elegeu como tecnemas: o tamanho do papel, a encadernação, o tipo de papel, a fita marcadora, os textos de apoio, as ilustrações, a tipografia, o expediente, o colofão e a mancha do miolo. Essas unidades técnicas indicam o valor material, mercadológico, atribuído às edições de *Antologia da Literatura Fantástica*, comparando a edição publicada pela editora Cosac Naify em 2013 com as publicações da editora argentina Sudamericana em 1940 e 1965 e da editora Debolsillo em 2016. Nosso foco, no entanto, está nos tecnemas que dizem respeito a como os objetos se conectam a discursos sobre os contos de fadas e como cada técnica evoca essas tensões de um modo diferente. Assim, elegemos as seguintes unidades para análise: (I) a grafia do nome dos Barba Azul; (II) se o conto de fadas está em uma coletânea ou é um texto avulso; (III) a presença das morais da história; (IV) os tipos de capa; (V) os tipos de imagem que compõem ou não as edições; (VI) a presença ou não de um ethos ominoso e

(VII) as menções ou omissões a Charles Perrault. A partir disso, desenvolvemos o porquê dessas escolhas:

(I) A grafia do nome da personagem titular apresenta algumas particularidades do que se pode ser entendido dependendo do uso de certos signos linguísticos. São particularmente duas questões, uma referente ao artigo masculino “o” antecedendo o nome, a outra referente ao uso de hífen entre o substantivo “barba” e o adjetivo “azul”. A primeira, o uso do artigo antecedendo o nome da personagem, atribuí à personagem uma existência de destaque, única, como em “A Cuca” ou “O Bicho-Papão”. A segunda entra em questões referentes ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, aprovado em 1990, mas implementado no Brasil a partir do ano de 2009, dez anos antes da implementação parcial de Portugal. Segundo o acordo, duas coisas podem ser entendidas pelo uso do hífen, (i) trata-se de um substantivo composto cujo uso das palavras não é literal, assim como “montanha-russa” não é uma montanha advinda da Rússia, desse modo “Barba-Azul” não é necessariamente uma barba senciente azul à lá *Long hair in the attic* (1997), de Junji Ito; e (ii) quando se referencia a uma espécie animal ou botânica ocorre o uso de hífen, mas “Barba Azul” também não é uma espécie, por mais que Anabella López, como mostraremos adiante³⁹, chamou o homem de “Barbazul” para transmitir a energia de “besta-homem” da personagem.

(II) O texto estar presente em uma coletânea ou ser publicado de forma avulsa pode reiterar de formas diferentes sua distinção. Em uma coletânea no formato de novas edições de *Le Contes de la ma mere L'Oye* (1697), reitera-se a pertinência dessa obra no campo literário; em uma coletânea junto de outros contos, como em *Conto de fadas em suas versões originais: edição de colecionador* (2019), organizado por Marina Avila, ressalta-se que, diante de toda curadoria realizada para essa publicação, a presença dessa história foi uma das consideradas indispensáveis para a “edição de colecionador”; também há o caso de *As sete mulheres de Barba Azul* (2016), de Anatole France, em que o conto de Perrault (1697) é trazido junto dos documentos do caso do Marechal de Rais, para melhor contextualizar aquilo que o autor estava parodiando. Ser publicado de forma avulsa, pode atribuir ao conto uma autonomia relativa à sua relevância, ele é tão importante que pode ser publicado separadamente sem maiores prejuízos.

³⁹ Página 74 deste TCC.

(III) as morais da história foram escritas por Perrault (1697) e tinham um caráter educativo, elas estarem na obra que “inaugura” o gênero contos de fadas na literatura, revelam que são parte importante desse formato textual, assim, há publicações que as mantiveram, em *O Barba-Azul* (2010), de Ruth Rocha, a autora adiciona uma terceira a que atribui ao seu avô, mas, também, na edição organizada por Marina Avila (2019), mesmo na capa estando escrito que os contos são “38 contos completos e sem censura”, não há as morais da história, apenas decisões que supomos serem editoriais e uma dúvida que deixamos para desenvolvimentos futuros: o que seria considerado “censura”? E se as morais foram consideradas “desnecessárias”, levantamos —, mas não esperamos responder por agora — outra questão: e toda a atenção que Tournier (1983) deu para as morais? Os contos dos irmãos Grimm não apresentam morais da história, mas são contos de fadas clássicos, o que nos faz voltar à importância que as morais teriam com Perrault (1697), seria essa uma característica estilística do autor? Outra questão a se tentar responder em outro momento.

(IV) o tipo de capa, uma característica posta em questão ao se descrever um livro, além da arte, pois ser um livro de capa dura é uma característica distintiva em relação a livros de capa comum. “Edições especiais” de livros são, em sua maioria, se não todas, em capa dura, mas não apenas isso. Em um projeto editorial, desconsiderando a diferença significativa de preço de um tipo para o outro, uma capa comum pode permitir uma leitura melhor do que uma capa dura, o material pode durar mais tempo sendo aberto e fechado constantemente, abrir mais a capa pode permitir melhor visão das páginas caso não haja um bom espaço de descanso nas margens. Quando comparamos *Barbazul* (2017), de Anabella López, um exemplar de capa dura com os outros exemplares de capa mole, percebemos algo relativo à quantidade de páginas e às dimensões dos objetos. Os exemplares de Ruth Rocha (2010) e Flávio Souza (2010) mostram que são objetos verticalmente de tamanho moderado, ainda que o de Flávio Souza (2010) seja largo, que têm por volta de 30 páginas que, quando comparados a um objeto maior verticalmente com o mesmo número de páginas, talvez não valha a pena o gasto orçamentário de uma capa dura. Os outros objetos têm mais de 100 páginas e tamanhos moderados, o que talvez justifique um gasto adicional para um “melhor acabamento”.

(V) o tipo de imagens que podem ilustrar os objetos também evoca dados sentidos dependendo das técnicas empregadas. Ilustrações que constroem a história em conjunto

com o texto, representando as ações das personagens, e comumente são usadas, à parte de histórias em quadrinhos, em texto ligados a uma ideia de textos infantis ou infanto-juvenis. Por outro lado, quando o que compõe os textos são quadros, supõem-se que o leitor é mais velho, e funcionam como um reconhecimento a mais da obra, pois, supomos, se há quadros sobre o texto, logo ele é consagrado, ou seja, saber sobre esses quadros e seus estilos pode agregar valor ao leitor que possui conhecimento sobre a existência deles. Eles estabelecem uma relação utilitarista com a leitura. Já as representações destes mesmos quadros, alinhados ao projeto gráfico da obra, podem estabelecer uma relação de intertextualidade com as obras em que apareceram antes, o que supõem que se conheça sobre elas, e ainda apresentam novas imagens, trazendo novidade ao texto⁴⁰. O fato destas últimas serem postas dentro da proposta editorial, ainda revela um refinamento no tratamento editorial, elas não estão simplesmente alocadas como em uma colagem, elas tiveram um esforço a mais para estarem presentes lá. Não à toa que nosso exemplo deste tipo é o objeto editorial *Contos de fadas em suas versões originais: edição de colecionador* (2019), um objeto que se autocoloca como de certa distinção, de luxo (Figura 6).

FIGURA 6 – REPRESENTAÇÃO DO QUADRO DE GUSTAVE DORÉ (1861) COMO PARTE DO PROJETO GRÁFICO



Fonte: Elaboração própria a partir do objeto editorial *Contos de fadas em suas versões originais* (2019), devidamente referenciado.

⁴⁰ O que também mostra um trabalho editorial de pesquisa, trabalho na imagem e reconstrução desses elementos, por parte da editora.

(VI) A presença do ethos ominoso é algo que orbita os diferentes objetos, aparece em maior ou menor grau nas narrativas⁴¹, materializado de formas diferentes, em ilustrações, quadros, no texto escrito, ele está presente quase como uma característica genética dessa narrativa. Tomemos por exemplo a descoberta pela Esposa das esposas mortas em López (2017) e em Souza (2010):

FIGURA 7 – A DESCOBERTA DA ESPOSA EM LÓPEZ (2017)



Fonte: Elaboração própria através de edição entre imagens disponibilizadas por Anabella López através de sua página (<http://anabella-lopez.com/pt/barbazul-3/>) e fotografia nossa do objeto editorial *Barbazul* (2017).

Nesse momento da narrativa de López (2017), acompanhamos a personagem da Esposa subindo as escadas, rumo ao quarto que *Barbazul* havia proibido ela de ir. Nesse primeiro quadro, a paleta de cores é a mesma do resto do livro, porém há uma interrupção do texto escrito, da paleta de cores e do texto imagético em página duplas que mostram uma imagem estroboscópica vermelha com formas arredondadas pretas, para nas páginas

⁴¹ Desenvolvemos isso mais no tópico seguinte deste capítulo, para então retomarmos esse dado nas considerações.

seguintes nos depararmos com a figura da Esposa horrorizada, enquanto o texto imagético narra o que aconteceu, desde sua confusão visual até o esclarecimento do que se tratava:

Todo o quarto estava em penumbra e, de início, nada vislumbrou. Mas logo, para seu *horror*, viu que o chão estava completamente coberto de sangue. O mesmo sangue que gotejava dos corpos de várias mulheres mortas penduradas no teto.

Num instante entendeu tudo. Aquelas mulheres haviam sido esposas anteriores de Barbazul que, como ela, não conseguiram guardar seu segredo. Começou a chorar desesperadamente e a chave mágica escorregou pelos seus dedos caindo no chão (LÓPEZ, 2017, n.p. Grifos nossos).

A imagem vermelha, supomos, foi uma forma de mostrar o impacto da Esposa ao olhar os corpos de mulheres ensanguentadas penduradas no teto, e o sangue que tomava o chão do quarto. Podemos entender que as formas pretas arredondadas menores formam os rostos das esposas em sofrimento, e os dois círculos pretos maiores e centrais, são as pupilas da personagem. Nesse caso, identificamos um ethos ominoso bastante acentuado.

Enquanto em Souza (2010), temos o seguinte momento:

Figura 8 – A DESCOBERTA DA ESPOSA EM SOUZA (2010)



Fonte: Elaboração própria através de fotografia do objeto editorial *O Barba-Azul* (2010), de Flávio Souza, devidamente referenciado.

A Esposa encontra as sete mulheres “desaparecidas” de Barba Azul, sua expressão de horror não é perceptível, a boca aberta aparenta formar um sorriso, a pose não diz muito de susto, os olhos bem abertos aparecem em outras páginas em que a emoção da personagem não é de susto, sua confusão não é sobre a imagem intolerável que se revela — mais sobre isso no tópico seguinte —, mas sim sobre a natureza daquelas mulheres. O ethos da cena é muito mais ameno, as sete mulheres que “dormem”, logo são descobertas

como “falecidas”, o choque é menos intenso em sua revelação e na forma como a ilustração aparece, elas não morreram “de morte morrida”, mas “de morte matada”, como diz o texto escrito, apesar de Barba Azul ser um “assassino”. O trecho da descoberta é este: “Estão todas dormindo. Para sempre! Falecidas! Mortinhas da silva! De morte morrida? Não! De morte matada! Que *horror*, meu marido é um assassino!” (SOUZA, 2010, p. 12. Grifos nossos). O sangue também aparece de outra forma: “Por que esta chave está suja de sangue? Não tinha sangue na fechadura! É uma chave mágica! É melhor eu sair correndo daqui já!” (SOUZA, 2010, p. 13. Grifos nossos). Todo o acontecimento é infantilizado, mas, como a própria Esposa aponta, não deixa de ser um evento horrível.

(VII) A presença de menções a Charles Perrault, supomos, mostram como os objetos querem se filiar ou não com a figura do autor. Em *Contos de fadas: de PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros* (2010), é o primeiro nome de autor dos títulos presentes nesse objeto editorial, que não segue ordem alfabética, mas pode revelar certo destaque do autor. Em *As sete mulheres de Barba Azul* (2016), além de Anatole France estar em constante diálogo com Perrault no texto título, o autor também aparece na apresentação, e o texto que fecha a coletânea é uma variante do conto de fadas de Perrault (1697), que, segundo supomos de acordo com o excerto “Nestas páginas encontra-se também em vernáculo a versão original do conto de Perrault” (GIORDANO In: FRANCE, 2016, p. 6), é uma representação de como o conto apareceu pela primeira vez em *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (1697)⁴², o que nos leva a pensar no grau de importância atribuído ao autor para que isso fosse feito. Na contrapartida, *O Barba-Azul* (2010), de Flavio de Souza, não apresenta nada sobre Perrault e, de todos objetos editoriais coletados, é o único cujos paratextos dizem respeito ao autor Flávio Souza, em formato de quizz, em um paradidático cheio de perguntas sobre a leitura, e outro paratexto dedicado à ilustradora. No extremo oposto disso, temos em *Contos da Mamãe Gansa ou histórias do tempo antigo* (2018), de Perrault, um texto exclusivo sobre o conto de Perrault e que discute a autoria dele, escrito por Michel Tournier (1983:2018).

⁴² Nesse caso, aponta-se este livro como o livro inaugural, ao contrário de *Les contes de ma mère l'oye* (1697), há algo nessa contradição das possíveis fontes do conto.

Para tanto, assim como Primo (2019), fizemos um quadro para visualizar os tecnemas e os organizar. Desse modo podemos compreender e analisar melhor as relações que esses tecnemas estabelecem, não apenas com as curvas do rio Barba Azul, mas com a bacia hidrográfica do que entendemos como Literatura — desconsiderando a discussão de se grafar com “L” maiúsculo ou minúsculo:

A transmissão do texto não vem após sua produção, a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido ... é da essência da literatura negar os fatores que o tornavam possível, circunscrever *corpis*, panteões. Não há musas sem museu. Decerto as obras aparecem em algum lugar, mas deve-se levar em consideração sua pretensão constitutiva de não se encerrar num território ... Atualmente adquire-se uma consciência cada vez maior dos efeitos de sentido produzidos pelas formas materiais através das quais as obras se manifestam. Longe de ser um ambiente neutro, “os livros são objetos cujas formas comandavam, se não a imposição do sentido do texto que carregam, pelo menos os usos que podem revesti-los e as apropriações de que são suscetíveis. Nessas poucas páginas, só evocamos uma pequena parte do contexto “material” do livro. O título, a epígrafe, a dedicatória, o prefácio, o posfácio, as ilustrações, mas também o formato, a capa ... são indissociáveis dos gêneros literários e também contribuem para definir o contexto pragmático da obra, para inscrevê-la em instituições de comunicação historicamente determinados (MAINGUENEAU, 1995, p. 84-100).

Levando em conta essas questões, elaboramos o Quadro 1 para as reflexões a seguir:

QUADRO 1 – OS TECNEMAS E AS VARIANTES

	Grafia do nome	Coletânea - Texto avulso	Moral da história	Tipo de capa	Tipo de imagens	Presença de ethos ominoso	Presença de Perrault
Machado (2010)	Barba Azul	Coletânea	Sim	Capa dura	Quadro	Não	Nome do objeto editorial e paratexto
Rocha (2010)	O Barba-Azul	Avulso	Sim	Capa normal	Ilustração	Não	Paratexto
Souza (2010)	O Barba-Azul	Avulso	Não	Capa normal	Ilustração	Não	Nada

Perrault (2015)	Barba Azul	Coletânea	Sim	Capa dura	Ilustração	Não	Autoria e paratexto
France (2016)	Barba Azul	Coletânea	Sim	Capa normal	Ilustração	Não	Autoria e outros textos
López (2017)	Barbazul	Avulso	Não	Capa dura	Ilustração	Sim	Paratexto
Perrault (2018)	O Barba Azul	Coletânea	Sim	Capa dura	Ilustração	Sim	Autoria e paratexto
Avila (2019)	Barba Azul	Coletânea	Não	Capa dura	Representação de quadros	Não	Autoria e paratexto

Fonte: Elaboração própria.

Com essas informações acessadas através dos tecnemas, nosso objetivo era mostrar como as técnicas em objetos editoriais influenciam em sua significação e circulação. Villém Flusser, em sua palestra de três partes para a 18a Bienal de São Paulo, *Artifício, artefato, artimanha* (1985), no terceiro texto diz que: A artimanha da vida humana propõe que pensemos “artifício” como “fazer deliberado”, ou seja, fazer pensado para uma finalidade; “artefato” como “feito deliberado”, aquilo que é feito para um fim; e “artimanha” como um modo de fazer que leva em conta uma estratégia contra a entropia, um “fazer com manha”. Debray (1993) diz que a entropia produz uma desordem, uma circulação, que pode fazer ela própria saturar-se ou ser “amputada”, uma “neguentropia” (p. 44). Tendo em vista essas propostas, nos voltamos para nossa análise topográfica das curvas do rio Barba Azul e dela apreendemos que as técnicas usadas consistem em estratégias diferentes para que as variantes resistam à entropia, “A estratégia humana face ao mundo que tende para a entropia consiste em provocar situações pouco prováveis, (informações), e preservar tais informações contra a entropia. Indubitavelmente, isto é manha” (FLUSSER, 1985, p.4).

A forma como o nome do conto é apresentada, com a presença de um artigo, com ou sem hífen, ou ainda criando um nome de “energia animalesca”, mostra uma dada manha e um lugar de onde se enuncia. A variante ser uma coletânea de diversos textos, ou um texto único mostra uma posição dessa narrativa no campo em que circula. Manter as morais da história ou tirá-las do projeto pode significar muitas coisas – por exemplo, *Contos de fadas em suas versões originais: edição de colecionador* (2019) traz na capa

“Edição de colecionador com 38 contos completos e sem censura”, mas os contos de fadas não contêm as típicas morais da história e nada é dito na apresentação sobre isso, o que gera estranhamento quando pensamos no texto de Tournier (1983:2018) que se dedica integralmente à discussão das morais da história de Perrault (1697). O tipo de capa revela questões de orçamento e de formalização material, o que foi possível fazer para o projeto, e como isso é decisivo para objetos editoriais que evocam certa nobreza como “edição de colecionador”.

O tipo de imagens presentes ou não nos textos mostra uma manobra ética, no sentido de produzir um ethos e tentar sustentá-lo – em *Contos de fadas: de PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros* (2010), percebemos na apresentação *Um eterno encantamento* (2010), de Ana Maria Machado, a organizadora da edição, que este objeto editorial foi feito como esforço para que os contos de fadas não tenham partes suprimidas, e esse esforço é feito para conscientizar adultos, os textos são para todos, mas a leitura deste objeto editorial é para os adultos. Ter ou não um ethos ominoso revela uma certa decisão sobre o modo de retomada do conteúdo “original” e uma potencialização disso. Por fim, trazer na variante uma menção que seja sobre o autor do “original”, pode ser mais um indício de uso da técnica contra a entropia, assim como a ausência pode revelar certo embate quanto ao “pertencimento” da narrativa, ou ainda uma dada questão técnica posta de lado em um projeto que já conta com encarte e quizz sobre o autor – como no caso de *O Barba-Azul* (2010), de Flavio de Souza.

Todas essas “manhas”, nas palavras de Flusser (1985), contra a entropia podem ser percebidas e receberem prêmios, ou serem indicadas para premiação pelo seu valor. *Barbazul* (2017) é um exemplo, em 2017 foi reconhecida pela Cátedra Unesco de Leitura PUC-RIO, com o Prêmio Cátedra 10, e também recebeu o selo “Distinção”; ainda em 2017, recebeu o prêmio Melhor Adaptação-Tradução Reconto Produção, pela Fundação do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e em 2018 recebeu o selo “Altamente recomendável”, pela mesma fundação. Fazendo dele um destaque entre as variantes consideradas no *corpus* em estudo, o modo como os tecnemas explorados provavelmente é o que o levou a ser premiado. Saber dessa consagração, ainda na fase anterior da produção do projeto para esta pesquisa, foi o que nos levou a seguir em frente, tentando entender como este objeto editorial com um ethos ominoso, e tão diferente de outros contos de fadas à primeira vista, foi reconhecido e premiado como “leitura infanto-juvenil”.

3.3. ... Com barba azul...

O que chamamos de ethos ominoso está ligado ao horror, não por ser um acessório, mas por ser intrínseco a ele, uma vez que o horror é materialmente formalizado, em livros, filmes etc., e os sentidos emitidos dessas materialidades formam o ethos ominoso. Dentro dos desenvolvimentos discursivo-midiológicos entendemos esse funcionamento como a articulação entre O.M. e M.O.⁴³

O horror é uma forma de inscrição que permite a sociedade trabalhar suas ansiedades e tensões, e é importante levar em conta que: “*inscrever* não é forçosamente escrever” (MAINGUENEAU, 2004:2-18, p. 63). Sendo assim, desde as narrativas orais sobre os povos góticos há uma forma de representar o que culturalmente ameaça a sociedade vigente. A partir disso, concordamos com Larocca (2016) quando ela aponta que: “Apesar da experiência emocional do horror ser universal, a forma que assume, ou seja, a natureza e definição de seus personagens, em especial o monstro, é histórica e culturalmente construída” (p. 44).

E o gênero do horror — como tantos outros gêneros de narrativa — são adaptados de forma a se atualizarem às demandas de consumo artístico conforme a sociedade vai desenvolvendo novos meios de se entreter e construir cultura. O horror como o conhecemos é herança literária inglesa:

O enredo do horror, seja em sua forma literária ou cinematográfica narra tipicamente dois temas prioritários: a destruição ou preservação do corpo físico e a condenação ou salvação da alma, sendo que o entrelaçamento de ambos esses medos estrutura tais histórias. A fundação do gênero moderno [do horror] foi delimitada no final do século XVIII, na Inglaterra, por meio da chamada literatura gótica que ganhava relativa popularidade na época (LAROCCA, 2016, p. 45).

Mas, a partir do século XX, a revolução técnica do cinema trouxe uma nova forma da sociedade lidar com seus medos:

O marco histórico escolhido por grande parte dos críticos e estudiosos [de cinema] do gênero é o estilo conhecido como Expressionismo Alemão, sendo que os anos seguintes a Primeira Guerra Mundial, na Alemanha, foram cruciais para o seu desenvolvimento. Em uma época de sublevação social e economia devastada pela guerra, a indústria cinematográfica alemã se tornou mundialmente famosa com filmes

⁴³ Como explicamos na página 37 deste TCC.

como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) e *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). O Expressionismo Alemão teve seu auge durante as décadas de 1920 e 1930, estabelecendo e influenciando os filmes de horror pelos próximos trinta anos. Por se tratarem de filmes mudos, favoreciam o surrealismo da narrativa e da expressão, dando grande atenção a temáticas relacionadas aos sonhos, ao fantástico e imaginário (LAROCCA, 2016, p. 45).

As técnicas desses filmes consistiam basicamente das seguintes características:

O design dos sets, a iluminação, os figurinos e as performances se encontravam alinhadas aos princípios da arte moderna, principalmente ao Expressionismo, com cenas distorcidas, ângulos oblíquos, paredes torcidas e paisagens caricatas. Estes filmes evocam ideias de humor e atmosferas sombrias, expressando a dor e confusão de uma Alemanha derrotada no pós-guerra, sendo centrais para entendermos o desenvolvimento do gênero nos Estados Unidos.

Hollywood incorporou tal gênero a partir de meados da década de 1920, quando a *Universal Pictures* se inspirou nas técnicas do cinema alemão “importando” diretores, operadores de câmera, designers e atores, que já fugiam da Alemanha Nazista, lançando em 1925 uma adaptação homônima do romance de 1910 do escritor francês Gaston Leroux, *O Fantasma da Ópera*. Entretanto, a década de 1930 é conhecida por ser um dos períodos mais frutíferos do horror estadunidense, atingindo sucesso econômico e grande popularidade. É nessa época que a *Universal* e outros estúdios como a *Paramount* investem pesadamente em monstros literários famosos (LAROCCA, 2016, p. 45-46).

E as formas que o horror assume evoluem. De 1940 a 1960 o cinema de horror passou a focar em temas relativos à ficção científica, invés da fantasia. Assim, filmes de invasão alienígena, criaturas pré-históricas perdidas resistindo à extinção e lugares possíveis de serem encontrados com monstros habitantes tomam as produções *mainstream* hollywoodianas. Porém, pouco a pouco os monstros passam a se transformar, o que mostra como sua forma material é também um trocadilho com o tema da narrativa em que é constituído:

Penso que os trocadilhos no horror gótico, na verdade, mantêm alguns parâmetros de significação dentro de um gênero que ameaça não ter limites. Se a discussão de Seltzer sobre a “função selvagem” do Gótico o leva a um território além do corpo, os trocadilhos voltam de novo e de novo para corpos específicos e para o corpo como, ao menos, símbolo da dualidade da monstruosidade. O trocadilho às vezes perpassa o jogo de opostos sem necessariamente explodir a oposição; pelo contrário, o trocadilho multiplica as oposições e explora seus limites, e encontra diferença no que parecia ser igual, e igualdade no que seria diferente (HALBERSTAM apud. MESSIAS, 2021c, p. 33).

Assim, os monstros deixam de ser necessariamente criaturas animais e passam a cada vez mais assumir as características do que temos chamado de neomonstros, cuja monstruosidade passa para atos cada vez mais simbólicos:

O chamado período clássico do horror se estende até o começo dos anos 1960, quando novas temáticas foram gradualmente incorporadas. É interessante notar que inicialmente o maníaco homicida não era um personagem frequente em tais filmes, pois a insanidade estava no monstro cuja deformidade deveria ser vista a olho nu. Porém, no ano de 1960 a produção estadunidense de *Psicose*, dirigida por Alfred Hitchcock e a britânica de *A Tortura do Medo*, de Michael Powell, popularizou um novo estereótipo de monstro: psicopatas aparentemente inofensivos, cuja monstruosidade não era aparente como nos monstros não humano ou sobrenaturais, mas oculta e só descoberta quando matavam suas vítimas (LAROCCA, 2016, p. 47).

A simbologia é algo saliente da ficção, os acontecimentos representam o “mundo real”. No Ocidente, e nos povos ocidentalizados, a influência das tragédias gregas, que aconteciam em ritos dedicados a Dionísio, além da influência no horror, através de seus acontecimentos, também apresentam a figura do bode expiatório: “Tragédia: trag + oídia, ‘o canto do bode’” (BARCELLOS, 2019, p. 165). A tragédia ganhadora desses eventos garantia ao seu autor o bode,

um animal sacrificial, então ele é o “bode expiatório”. Tem essa conotação simbólica, importantíssima. Por isso, “o canto do bode” é o canto do animal expiatório, aquele que pode purificar a comunidade, o ser, a cidade. Esse é o sentido do “canto do bode” (BARCELLOS, 2019, p. 162).

O foco da celebração não estava em ganhar um bode ritualístico, mas em criar uma tragédia impactante o suficiente para expurgar a comunidade, e ela sendo encenada era um ritual em si. Os monstros, no horror, são o bode expiatório das tragédias atuais. Sua morte é importante para a proteção. O monstro é um corpo que distorce tudo que é tido como puro (HALBERSTAM, 1995, p. 11), mas o monstro já não é como nos primórdios do horror moderno. O monstro que uma vez era uma criatura fantástica, e então se tornou uma possibilidade que o pensamento científico trazia para as bordas da realidade, passou a ser uma pessoa “aparentemente comum”, mas que esconde atos sórdidos, e que, por fim, conforme nossas hipóteses, se transformou em uma figura que já não é uma ameaça a homens, ricos, brancos, que destroem a família nuclear “tradicional” e podem destruir a sociedade, o monstro representa justamente essas coisas, ele é a sociedade, a família tradicional, os homens, ricos e brancos — que também são

destruídos por esse monstro que é mais que um indivíduo, ele é um símbolo do que constitui o sistema social vigente. Assim, ele ameaça a todos, representa conflitos psicológicos e o isolamento vivido por grupos, principalmente, minoritários. No entanto, os neomonstros ainda são monstros, e como Halberstam (1995) aponta: “Esse monstro ... tem que ser lido como uma tecnologia textual e uma história gótica narrada por si” (HALBERSTAM apud MESSIAS, 2021c, p. 23).

Tomemos por exemplo a criatura de *Não! Não olhe!* (Jordan Peele, 2022), Jean Jacket⁴⁴. Como apontamos anteriormente — página 33 —, esse monstro funciona como a sociedade do espetáculo⁴⁵, mais especificamente a indústria do entretenimento, porém, ele tem duas formas⁴⁶. Uma pista para essa interpretação está logo no início do filme com o trecho bíblico do livro de Naum 6:3: “E lançarei sobre ti coisas abomináveis, e envergonhar-te-ei, e pôr-te-ei como espetáculo”, também na intenção da personagem de Keke Palmer, Emerald Haywood, que diz querer ter o “*Oprah shot*” do monstro, a imagem que vai levar ao seu reconhecimento na mídia e conseqüentemente gerar dinheiro para quem as conseguiu. Partimos da hipótese de que uma forma do monstro representa os espectadores, enquanto a outra passa a ser a indústria, e as duas não se anulam, mas formam o corpo desse neomonstro. Como Halberstam (1995) aponta:

O monstro é sempre foco primário de interpretação, e sua interpretação parece válida para um grande número de significados ... A ideia de uma instância de “não-significação” que existe antes de uma interpretação somente é possível em um universo estrutural em que forma e conteúdo podem ser facilmente separados. A literatura gótica em particular é uma forma retórica que resiste à desintegração da forma e do conteúdo. A monstrosidade sempre une a forma monstruosa e o significado monstruoso (apud MESSIAS, 2021c, p. 12).

Desse modo, o formato primário do monstro, uma “nave alienígena” (Figura 9), supomos ser a parte dos espectadores dentro da indústria do entretenimento. No momento do embate dele com a personagem de Daniel Kaluuya, OJ Haywood, o enquadramento, terceiro quadro da figura, forma um olho gigante, que busca o contato visual com OJ para então atacá-lo. No início do filme essa criatura também faz “chover” moedas no rancho

⁴⁴ Essas reflexões foram impulsionadas pela discussão sobre o filme do podcast Mundo Freak Confidencial, *Decodificando NOPE – Não, não olhe! | MFC 418* (2022), que entendemos não ser uma fonte científica, mas muito do que salientamos a seguir foram pontos advindos deste programa.

⁴⁵ E que está pressuposta nos excertos de Rancière (2012), a serem desenvolvidos no capítulo 5 deste TCC.

⁴⁶ Retomamos essa questão no capítulo 5.

da família Haywood, ocasionando a morte do pai de OJ e Emerald com uma delas atravessando seu olho, como se fossem os espectadores dos filmes de horror jogando dinheiro para ver as tragédias que se sucedem. Talvez, também um símbolo sobre como as demandas do público “matam” as oportunidades dos estúdios fazerem algo diferente — um tema tratado em outro filme de horror *O segredo da cabana* (Drew Goddard, 2012). É esse dinheiro que de certa forma “molda” as produções da indústria.

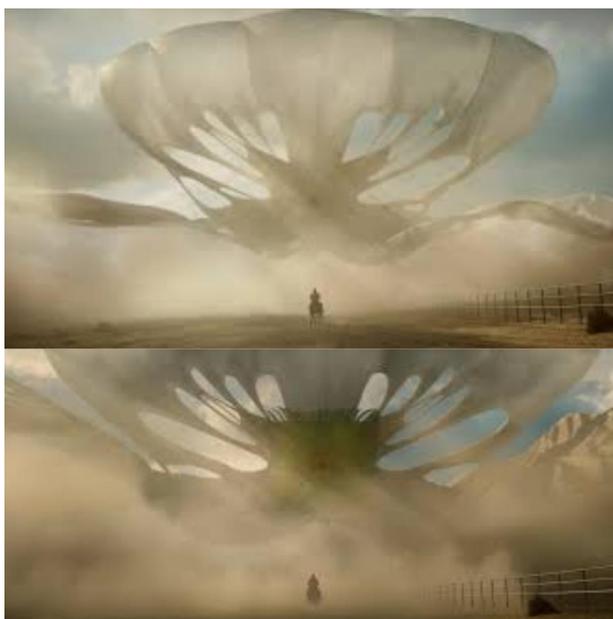
FIGURA 9 – A FORMA PRIMÁRIA DE JEAN JACKET



Fonte: Elaboração própria feita a partir de capturas de tela do filme.

A forma secundária, no entanto, é a de uma criatura que possui uma “câmera” verde ao centro e, além de seu comportamento remeter ao de um animal disputando espaço, e sua forma ser a de um monstro gigante de produções orientais, os *kaiju*, ele remete aos grandes produtores da indústria e as mídias que alimentam a sociedade do espetáculo — uma sociedade que explora o sofrimento.

FIGURA 10 – A FORMA SECUNDÁRIA DE JEAN JACKET



Fonte: Elaboração própria a partir de capturas de tela do filme.

Através dessa breve análise, procuramos mostrar como o monstro é um texto, e, mais que isso, como ele resume os temas da obra. Dessa forma, entendemos que quando ele é encarnado de forma a se transformar em imagem, ele funciona como um objeto editorial por si. Os monstros tal qual trazemos neste TCC passam por processos editoriais, desde a concepção até a materialização. Sobre o Jean Jacket, nossa hipótese sobre a sua forma também vem do processo de criação do filme *A ameaça veio do espaço* (Jack Arnold, 1953), Mallory O'Meara (2019:2022) aponta na biografia de Milicent Patrick:

Bradbury atualizou o roteiro para incluir a descrição de “algo que sugere uma aranha, um lagarto, uma teia voando no vento, alguma coisa branca como leite, assombrosa e terrível, algo como uma água-viva, algo que brilha suavemente, como uma cobra (O'MEARA, 2019:2022, p. 192).

A autora relata que essas notas foram guardadas para um projeto posterior, *A guerra dos planetas* (Joseph M. Newman e Jack Arnold, 1955), porém as materialidades da criatura foram alteradas por uma motivação técnica, como O'Meara (2019:2022) diz:

Foi filmado em Technicolor e, além de ter um aspecto fantástico, era realmente encantador para as audiências ver os alienígenas em cores. Uma coisa é criar um alienígena em preto e branco. Com a cor, você tem tanto o desafio como a oportunidade de fazer com que algo realmente se destaque.

O design final do mutante acabou como algo que parece uma cruz entre um cérebro gigante e um caranguejo. Pode parecer doido, mas na verdade é bem legal, especialmente se você considerar que veio inspirado pela descrição completamente abstrata de Ray Bradbury de um alienígena. É bem mais que um olho em um saco plástico (O'MEARA, 2019:2022, p. 219).

A forma secundária de Jean Jacket é basicamente um saco plástico com olho. O que nos interessa é mostrar um pouco de como essas concepções passam a fazer parte dos processos editoriais, a ponto de, talvez, influenciar uma outra obra a mais de meio século depois. Em uma época em que a cor era o diferencial, o monstro não ser “algo branco como leite” é importante. Já em época em que filmes são feitos para demonstrar a evolução dos efeitos de computação gráfica, como *Avatar: O Caminho da Água* (James Cameron, 2022) e os efeitos aquáticos, um monstro que tenha a textura semelhante a uma “teia voando ao vento”, “como uma água-viva”, influencia no deslumbramento causado.

Esse acúmulo de materialidades que produzem sentidos, através de técnicas editoriais, no horror gótico, passa a representar um sem-número de interpretações que o

corpo monstruoso gera (HALBERSTAM, 1995, p. 27). Assim, o horror causado advém de um

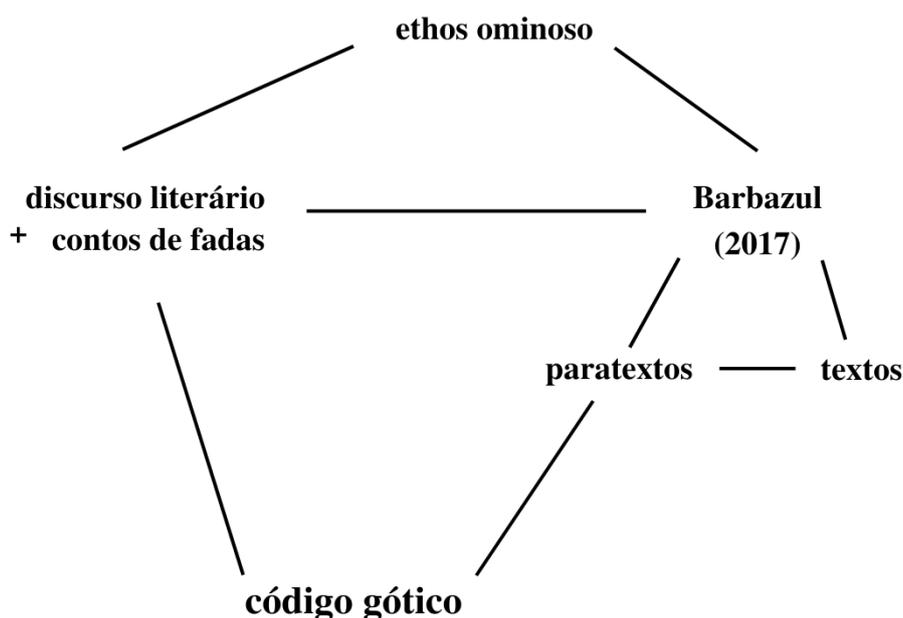
vertiginoso excesso de significado. O gótico, de certa forma, vem de um excesso ornamental ... uma extravagância retórica que produz, simplesmente, coisa demais ... parte da experiência desse horror vem da percepção de que esses significados correm soltos. O livro gótico produz um símbolo desse caos no corpo do monstro. O monstro é sempre o foco primário de interpretação, e sua interpretação parece válida para um grande número de significados (HALBERSTAM apud MESSIAS, 2021b, p. 41-42).

O Barbazul, como desenvolveremos, é foco de um grande número de sentidos, tal como uma curva de rio, e, como propomos, da mesma forma *Barbazul* (2017) também o é. Mas o horror só se produz a partir do momento que o conto de Perrault (1697) passa a ser gotificado, mesmo que traços góticos sejam identificados aqui e ali em *Le Barbe Bleue* (1697), é através do eclipse ético que eles se intensificam, deslocando o objeto do gênero literário conto de fadas, para o gênero do horror.

4. ... Uma mulher que sobreviveu...

Olhar para um objeto editorial de horror através de sua diacronia, analisar o que dele ressoa em objetos contemporâneos a ele, em sua sincronia, e buscar verificar sua síntese na figura do monstro permite que possamos entender sua totalidade através de três vertentes de análise: em 4.1., o texto inscrito; em 4.2., os paratextos; e, por fim, em 4.3., as personagens. Essas três vertentes compõem o que entendemos como o ethos ominoso, e que abstraímos na figura de um mapa dimensional do *Barbazul* (2017), de Anabella López:

FIGURA 11 – MAPA DIMENSIONAL DE BARBAZUL (2017)⁴⁷



Fonte: Elaboração própria.

Nossa análise neste TCC, no entanto, se focará no que selecionamos como seus principais elementos. Quanto aos tecnemas, por conta desse recorte feito, apenas alguns aparecerão também, apontaremos quais.

4.1. ... Ela o desobedeceu...

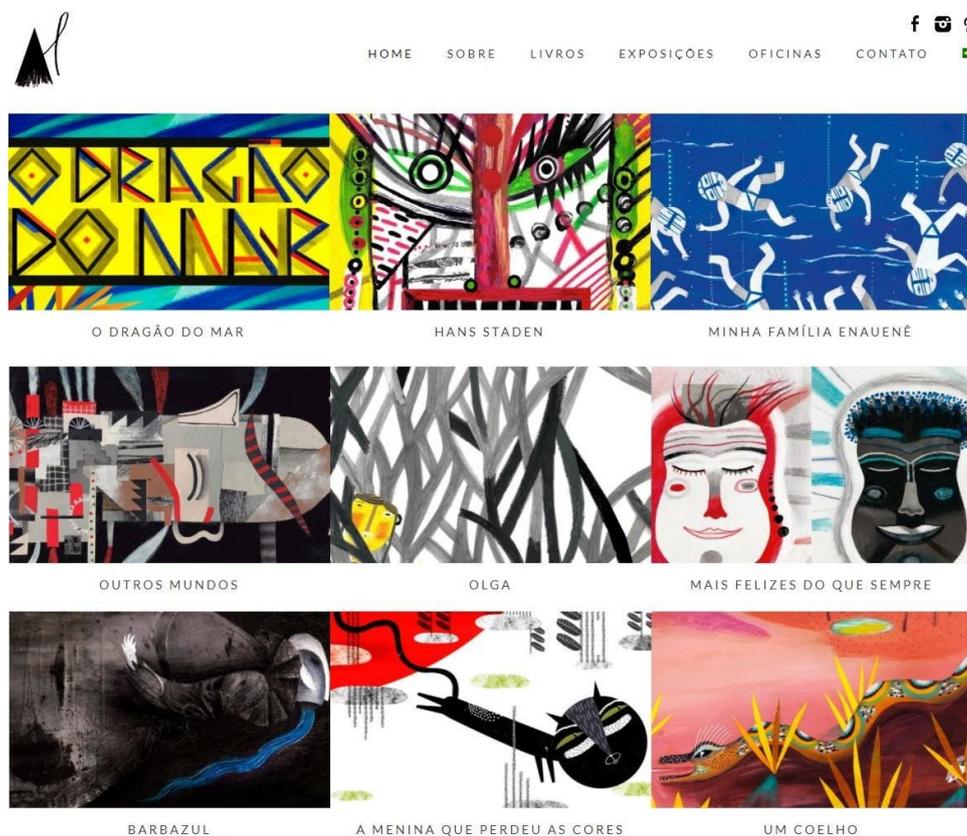
⁴⁷ Seguindo nossa proposta detalhada a partir da página 34 deste TCC.

Começando por uma das vertentes em que, dimensionalmente, o ethos discursivo sobre *Barbazul* (2017) é formado, identificamos na figura dos “textos” — que separamos entre *escrito* e *imagético*, mas que funcionam em unidade, como explicamos a seguir — informações importantes que são advindas das inscrições no miolo do objeto editorial. Essas informações não apenas compõem o ethos ominoso, como revelam o código gótico que permeia o objeto.

Para começarmos, propomos a leitura dos textos como algo conjunto, uma vez que as páginas são tomadas em maior parte, se não em totalidade, pelas ilustrações de Anabella López e o texto escrito está encerrado em faixas brancas que se parecem com legendas que explicam a ação das gravuras, como no caso da citação da página 48 deste TCC, em que toda a cena das últimas páginas duplas é explicada em conjunto com a que mostra o rosto horrorizado da Esposa. Tomamos como vestígio de que a importância do texto imagético⁴⁸ é elevada, também por como o *blog* da autora mostra suas produções, porém, cada uma delas é mostrada única e exclusivamente pelas ilustrações, os textos escritos não fazem parte — talvez uma decisão editorial para destacar seu ofício principal, como ilustradora, o que não deixa de dar um sentido de importância para seus textos imagéticos. Nesse *blog*, como pode ser visto nas figuras 11 e 12 a seguir, as ilustrações parecem quadros em uma galeria, o que nos levou a cogitar que as ilustrações sejam mais que isso, talvez elas sejam quadros:

FIGURA 12 – O PORTIFÓLIO DE ANABELLA LÓPEZ

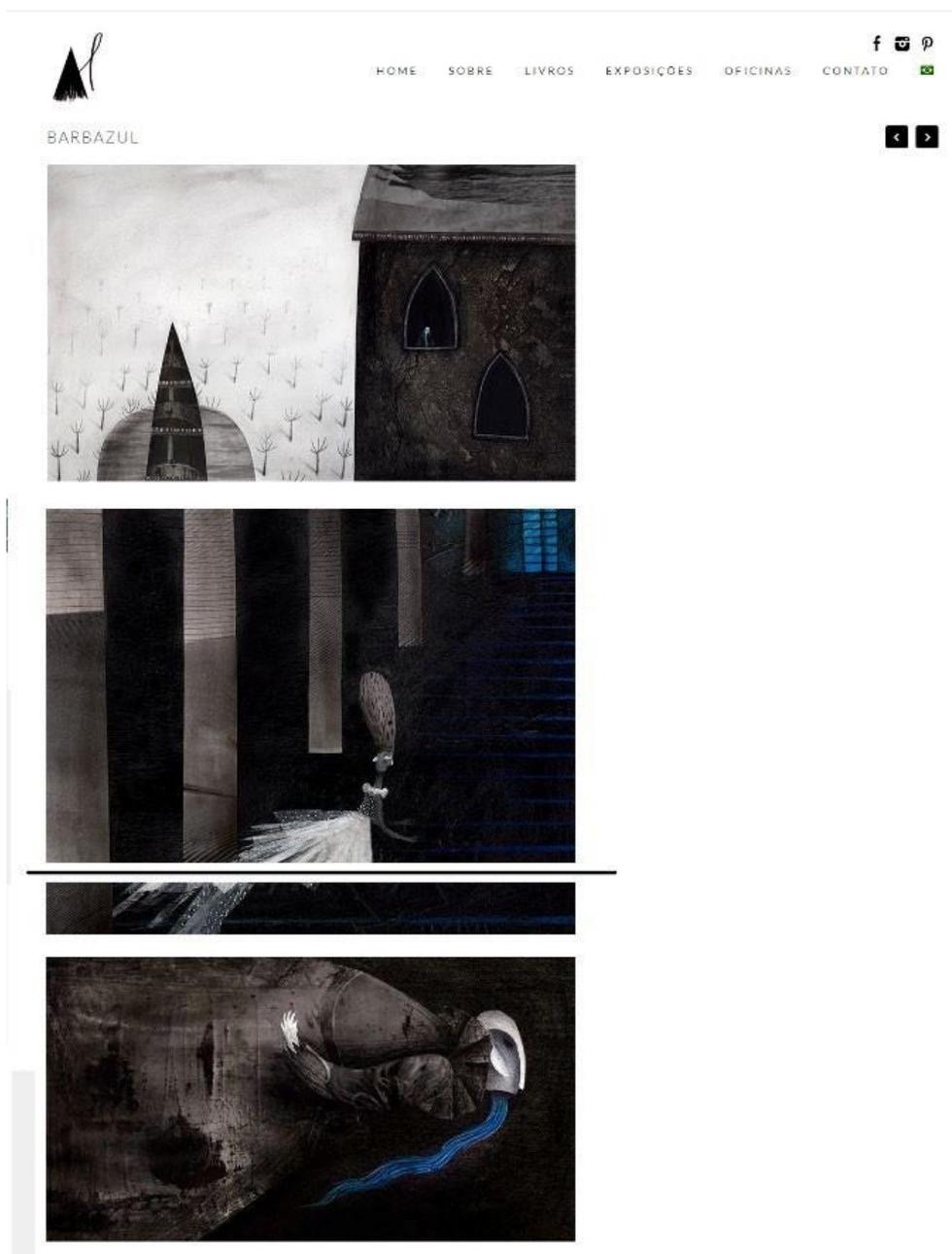
⁴⁸ O tecnema V em jogo, página 46 deste TCC.



Fonte: Elaboração própria feita a partir de captura de tela. Disponível em: <http://anabellalopez.com/pt/>. Acesso em: 22/02/2023.

O *blog* da autora, é um portfólio em que ela expõe seus trabalhos. Clicando em cada um desses quadros, é-se levado para uma outra aba, onde os quadros das obras são mostrados em um posicionamento vertical, com as imagens clicáveis em tamanho grande, como a Figura 12 mostra:

FIGURA 13 – OS QUADROS DE *BARBAZUL* (2017)



Fonte: Elaboração própria feita a partir de captura de tela. Disponível em: <http://anabellalopez.com/pt/barbazul-3/>. Acesso em: 22/02/2023.

A página é constituída das imagens alinhadas à esquerda, logo abaixo do título — e, não está na figura, mas vale a menção, embaixo estão alguns dados da obra e uma seção de comentários ligada ao Facebook.

Desse modo, *Barbazul* (2017), de Anabella López, destaca bastante a relevância de suas ilustrações, trabalho similar a este foi feito na variante *Contos da Mamãe Gansa ou histórias de outrora* (2018), obra com direitos cedidos da Cosac Naify para a editora SESI-SP, nela, os ilustradores-editores da empresa Milimbo, Trinitat Olcina Bas e Juanjo G. Oller, dizem respectivamente:

“Em meu trabalho com crianças, tento entendê-las e respeitá-las, oferecendo a elas propostas que deixem espaço para sua própria voz e sua imaginação. No Milimbo, também procuro sempre me colocar no lugar delas” ... “Sempre estivemos interessados nas diferentes maneiras de se contar alguma coisa, às vezes por meio de um livro, outras por um pôster ou um jogo, uma instalação, uma oficina...” (BAS e OLLER apud MESSIAS, 2021c, p. 69).

Ao que o paratexto da editora continua:

Ilustrar os *Contos da Mamã Gansa ou histórias do tempo antigo* representou um grande desafio para eles e exigiu um intenso trabalho de pesquisa e experimentações. Trini e Juanjo desenvolveram uma técnica de ilustração diferente para cada um dos nove contos: de desenhos à mão – em lápis de cor, grafite e canetinha hidrocor – a colagens, carimbos, cenários fotografados e ilustrações vetoriais feitas no computador (SESI-SP, 2018, p. 14. Grifos do autor).

Há uma escuridão presentes em algumas dessas ilustrações, como no caso dos contos *Chapeuzinho Vermelho* (2018), *O Pequeno Polegar* (2018), mas, principalmente, na variante *O Barba Azul* (2018)⁴⁹. Retomamos o caso da variante de Barba Azul no tópico 4.3. deste capítulo, mas agora retornamos ao objeto de pesquisa e seu texto imagético.

Anabella López é, além de autora e ilustradora, também responsável pelo projeto gráfico de *Barbazul* (2017), o que somado à possível importância do texto imagético é, também, responsável por fazer nos atentarmos a como essas imagens estão posicionadas nas páginas, se elas possuem legendas ou não, e o sentido que delas decorre. Começamos pelo posicionamento dos quadros.

Ao contrário do que comumente ocorre em quadros ligados a uma tradição renascentista de “estabilidade” entre os elementos⁵⁰, as figuras não estão centralizadas em *Barbazul* (2017), o que pode gerar efeito de estranheza, o que conecta essas ilustrações a uma tradição influenciada bastante pelo impressionismo⁵¹. Normalmente, isto é — nos parâmetros do que Maingueneau refere por cena validada, fortemente ancoradora dos mundos éticos que dão sustentação a toda essa semântica — em textos que têm quadros ilustrados há uma centralização das figuras, para dar destaque. Isso gera uma função

⁴⁹ Como desenvolvemos no Relatório Final, devidamente referenciado.

⁵⁰ E que se encontra presente de forma maciça no design comercial.

⁵¹ Que foi uma forma de se estudar os efeitos de uso da cor e da composição pictórica em seu conjunto, “misturando” os elementos do cenário com a caracterização das personagens.

estereotípica, ou seja, algo que se espera de estar presente em quadros e sua ausência é sentida, pode gerar desconforto. Pelas nossas análises, supomos que esses elementos no objeto de pesquisa são: (i) de um traço autoral de Anabella López ou (ii) de uma forma de simbolizar movimentos nas cenas. Mas, mesmo que no caso do objeto editorial estudado se advogue pelo “protagonismo” das portas em formato de caixão ao fundo da imagem que compõe a figura a seguir, não há centralidade alguma das imagens com a divisão das páginas pela dobra do livro.

FIGURA 14 – A DESSIMETRIA EM *BARBAZUL* (2017) COMPARADA A OUTRAS OBRAS



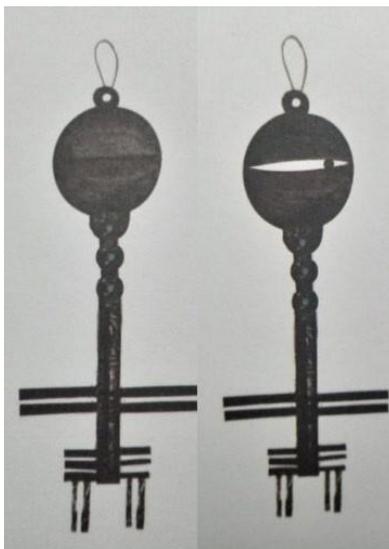
Fonte: Elaboração própria composta de fotografia e imagens disponibilizadas on-line⁵².

⁵² A fotografia é de *Barbazul* (2017), devidamente referenciado. Enquanto a imagem à esquerda é de *Arnolfini Portrait* (1434), de Jan Van Eyck, Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/jan->

Nas telas da parte inferior esquerda e direita a simetria das imagens é mantida por elementos como um cachorro, um lustre e um espelho, no caso da imagem do canto inferior esquerdo, enquanto no canto inferior direito, a simetria é reforçada por um vaso ao fundo. Assim, entendemos que provavelmente essa falta de alinhamento possa ser mais um dos elementos que contribuem para o ethos ominoso deste objeto.

Ainda no campo do texto imagético, um outro elemento que torna Barba Azul reconhecível é a chave para o quarto proibido. Dependendo do conto ela fica eternamente manchada de sangue, verte ele, muda de forma, e em *Barbazul* (2017) não é diferente. A chave muda de forma, mas de um jeito curioso. Quando a Esposa está subindo as escadas rumo ao quarto proibido⁵³, a chave aparece na faixa de texto, como pode ser visto no lado esquerdo da Figura 15, a seguir, contudo, após ela descobrir o quarto, também na faixa de texto, a chave muda de forma, um olho é mostrado espreitando:

FIGURA 15 – A CHAVE TRANSFORMADA



Fonte: Elaboração própria a partir de fotografia do objeto de análise.

A paleta de cores em *Barbazul* (2017) é predominante composta por preto, cinza, branco e diversos tons de azul. Tirando as páginas duplas da imagem horrível do quarto

[van-eyck/](#). Acesso em: 12/02/2023; e a imagem à direita é de *Herkules und Omphale* (1754), de Tischbein, Disponível em: <https://altmeister.museum-kassel.de/bildbetrachter.php?funktion=zoom&bild1=28514&sf1=&bild2=&sf2=>. Acesso em: 17/12/2021.

⁵³ A Figura 7 mostra essa cena.

das esposas mortas e a cena final, todos os quadros apresentam algum ponto azul que, de certa forma, remetem a personagem Barbazul, como se sua presença estivesse por todo o castelo, mesmo em sua ausência física. A chave possui três pontos azuis, a sua mudança de formato para um olho aberto, espiando, seria um indício de que Barbazul, mesmo antes de voltar para o castelo, já sabe da transgressão da Esposa, algo que pode ser verificado através de elementos no texto escrito, como discutimos adiante.

O texto imagético tem mais elementos que levamos em conta em nossa análise, tratamos deles no tópico 4.3. deste TCC, pois têm a ver diretamente com as personagens Barbazul e a Esposa, não só entre si, mas entre eles e o castelo também.

O texto escrito, por sua vez, supomos, não apenas “explica” os quadros, ele fornece também indícios e de certa forma compõe o ethos ominoso que estudamos. Começando pela introdução ao conto:

- (I) “Há muito tempo, em **uma época muito sombria da história**, existiu um homem que tudo possuía” (LÓPEZ, 2017, n.p. Grifos nossos).

Nas comunidades em que os contos de fadas têm alguma relevância, uma característica presente no ato de começar histórias, é usar a oração “Era uma vez...” seguida de alguns detalhes que podem despertar simpatia ou encantamento pelas personagens. No caso, há uma substituição completa, invés da forma “Era uma vez”, temos “Há muito tempo”, e invés de qualquer característica sobre simpatia e encantamento, como na variante *Barba Azul* (1967:2015): “Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis forrados com bordados e carruagens douradas” (PERRAULT, 1697:2015, p. 41), as características inscritas são: (i) “uma época muito sombria da história”; e (ii) “um homem que tudo possuía”. Uma época muito sombria tem bastante ressonância com o que chamamos de tempos góticos, e o homem que tudo possuía, salienta essa figura masculina e poderosa.

O trecho seguinte revela que algo de estranho se passa entre o homem de uma barba azul horrenda e sua Esposa que aprendeu a ver nele algo belo:

- (II) “Os que estavam próximos do casal pareciam felizes, mas podia-se sentir no ar **uma brisa espessa e turva que os envolvia por completo**” (LÓPEZ, 2017, n.p. Grifos nossos).

Na língua (portuguesa) brasileira, há uma forma mais poética de se referir ao ethos de uma pessoa. A expressão o [sujeito + tem ar + adjetivo] é usada no lugar de [sujeito + parece + complemento], por exemplo: Ela parece uma *lady*”, é poeticamente substituído por “Ela ter ar de *lady*”. Isso tem a ver com a metáfora da “brisa espessa e turva” citada. “Brisa” é uma circulação de ar fraca, uma percepção sutil. Isso junto aos adjetivos “espessa” e “turva”, somam-se ao conjunto do que tratamos como ethos ominoso. Assim, há uma obscuridade que esconde algo de muito errado entre os dois, ao menos aos olhos dos convidados. Mas, a partir dessa exposição, talvez seja esperado que os leitores também passem a pensar nisso.

No entanto, tanto o enunciado II quanto o enunciado I estão logo nas primeiras páginas do conto junto com a caracterização do Barbazul, elas são apenas elementos que geram estranhamento, um “clima de suspense”.

- (III) “Só de uma coisa a proíbo: não entre no quarto do último andar do palácio. Confio em você e sei que saberá respeitar minha proibição. Esta é a chave do quarto proibido e ela é um precioso instrumento mágico: se você abrir aquela porta, não haverá nenhuma maneira de fazer com que essa chave se cale” (LÓPEZ, 2017, n.p).

A proibição de Barbazul revela um segredo no castelo, e a partir disso começa o desenrolar da história. A Esposa ficará na companhia de suas amigas, enquanto Barbazul se ausenta. Ela tem o poder para transgredir a proibição, a chave específica, mas sabe que corre o risco de pagar um preço por isso.

- (IV) ... não conseguia desfrutar completamente da visita por sentir, no seu íntimo, um incômodo inexplicável.
- Será que ele me esconde alguma coisa? O que haverá naquele quarto esquisito? – perguntava-se o tempo todo (LÓPEZ, 2017, n.p).
- (V) Dominada pela curiosidade, não hesitou e subiu as antiquíssimas escadas. Eram centenas de degraus e dezenas de andares, mas, correndo, em minutos chegou à porta do quarto proibido.

A tentação era tão forte que não pôde resistir. Parou por um instante, olhou para a chave com medo e, tremendo, abriu a porta (LÓPEZ, 2017, n.p).

Esses trechos são das páginas que antecedem o fatídico momento em que a Esposa descobre o quarto de mulheres mortas. É revelado que um pressentimento a incomoda. A figura a seguir, já utilizada anteriormente, é uma ilustração que decorre do momento prévio à subversão da Esposa:

FIGURA 16 – A ESPOSA INDO RUMO AO QUARTO PROIBIDO



Fonte: *blog* de Anabella López. Disponível em: <http://anabellalopez.com/pt/barbazul-3/>. Acesso em: 22/02/2023.

Nesta ilustração, a Esposa deixa as convidadas vendo os objetos do castelo, mas, ao contrário do conto de Perrault (1697) em que ela desce por uma escada escondida, nessa narrativa ela ascende pela escadaria do castelo. Deslocar-se para cima ou para baixo tem um simbolismo importante: ascender rumo a um conhecimento, ou descender a um conhecimento, são tipos diferentes de ação, a iluminação vem de cima, a escuridão vem de baixo. Esse evento horrível, supomos, é o que causa o início da transformação da personagem da Esposa. Como pontua Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem* (1992:1994):

Essa é a iniciação mais profunda, a iniciação de uma mulher, nos sentidos instintivos corretos através dos quais o predador é identificado e banido. É esse o momento no qual a mulher cativa passa da condição de vítima para a condição de alguém com a mente afiada, os olhos astuciosos, a visão apurada (p. 82).

O que ocorre a seguir, é a mutação da chave, como já apontamos. E então o Barbazul reclama seu direito de matar a Esposa por ela lhe desobedecer:

Foi atribuída à curiosidade feminina uma conotação negativa, enquanto a masculina era chamada de curiosidade investigativa. As mulheres eram abelhudas, enquanto os homens eram indagadores. Na realidade, a trivialização da curiosidade das mulheres, que faz com que eles se assemelhem a espiãs chatas e maçantes, representa uma negação do *insight*, da intuição e dos pressentimentos das mulheres. Ela nega todos os seus sentidos. Ela tenta atacar sua força fundamental ... O assassinato cometido pelo Barba-azul de todas as suas esposas “curiosas” é o assassinato da criatividade feminina, aquele que tem o potencial para desenvolver todos os tipos de aspectos novos e interessantes (ESTÉS, 1992:1994, p. 72-78).

Barbazul assassina suas esposas e depois nega seu sepultamento, ele não respeita seus corpos, ele as encerra dentro de seu castelo, sentenciando-as ao esquecimento. O próximo, e último trecho selecionado para análise, foca-se na Esposa agindo ao contrário dele.

- (VI) Dentro dos jardins gelados que rodeavam suas terras, a mulher enterrou as outras esposas do Barbazul para que suas almas descansassem em paz.

Junto dos túmulos plantou centenas de flores vermelhas, para que todos se lembrassem delas para sempre (LÓPEZ, 2017, n.p).

Dentro do quarto proibido elas não eram lembradas, mas agora que estão devidamente enterradas, a Esposa certifica-se que elas não sejam esquecidas:

Quando falamos da essência feminina, estamos falando da alma feminina. Quando falamos de corpos espalhados no subterrâneo, estamos afirmando que algo aconteceu à força da alma e no entanto, muito embora sua vitalidade exterior tenha sido roubada, muito embora sua vida tenha essencialmente sido esmagada, ela não foi destruída por completo. Ela pode voltar a viver (ESTÉS, 1992:1994, p. 80).

Porém, e aqui iniciamos o tema do próximo tópico, no colofão de *Barbazul* (2017), que temos tratado como um paratexto, há uma flor violeta, que supomos representar, também, o corpo de Barbazul. E como Estés (1992:1994) aponta:

No final da história do Barba-azul, seus ossos e cartilagens são deixados para os abutres. Esse fato nos dá um forte *insight* sobre a transformação do predador. Essa é a última tarefa para a mulher nessa viagem com o Barba-azul: a permitir que sua natureza de vida-morte-vida desmanche o predador e o leve embora para ser incubado, transformado e devolvido à vida ... Aproveitar as partes do Barba-azul é como isolar os elementos de valor medicinal do venenoso meimeando os elementos curativos da temível beladona, e usar esses materiais com cuidado para ajudar e para curar (ESTÉS, 1992:1994, p. 87-88).

A Esposa, como mostramos no tópico 4.3., se transforma e ela ressignifica seus arredores, ela toma controle de sua história. Interpretamos, assim, que a narrativa em *Barbazul* (2017), ao subtrair as morais da história e adicionar essa cena final, evita direcionar para um discurso de “bem” contra o “mal”, e também evita de fazer do seu neomonstro um estereótipo a ser perseguido:

O Barba- azul simboliza um complexo profundamente recluso que fica espreitando às margens da vida da mulher, observando, à espera de uma oportunidade para atacar. Embora ele possa se apresentar simbolicamente de modo semelhante ou diferente nas psiques masculinas, ele é um inimigo ancestral e contemporâneo dos dois sexos (ESTÉS, 1992:1994, p. 63)

Assim, entendemos que esse Barbazul que identificamos como uma encarnação dos valores patriarcais, não é uma pessoa de fato que veríamos estereotipada na figura do homem, branco, heterossexual e cisgênero, pertencente a uma alta classe. Ele é a encarnação do que esses valores representam. A “moral” de Anabella López (2017) ressoa com o que Estés (1992:1994) depreende da importância dessa história, principalmente, para as mulheres:

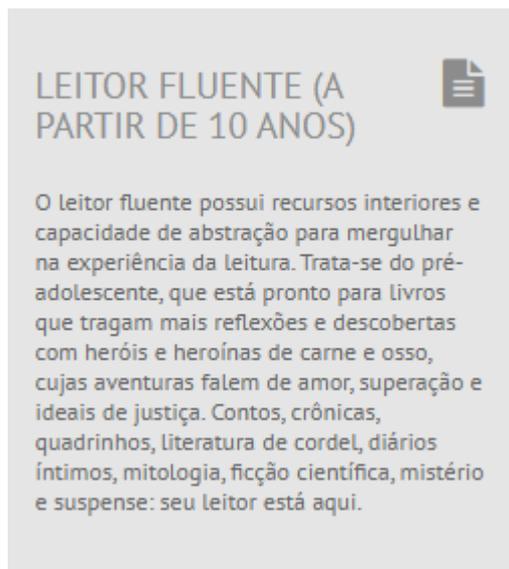
Todas as criaturas precisam aprender que existem predadores. Sem esse conhecimento, a mulher será incapaz de se movimentar com segurança dentro de sua própria floresta sem ser devorada. Compreender o predador significa tornar-se um animal maduro, pouco vulnerável à ingenuidade, inexperiência ou insensatez (ESTÉS, 1992:1994, p. 65).

4.2. ... Pensou uma artimanha...

Ainda na dimensão do ethos discursivo, voltamo-nos agora para os paratextos, pois através deles vemos um exercício de direcionamento do tipo de objeto que *Barbazul* (2017) é em sua circulação.

Começando pela indicação na página do *site* (Leitor Fluente). Segundo o texto que explica o porquê daqueles livros serem indicados para leitores a partir de 10 anos:

Figura 17 – PARATEXTO DIGITAL I: O LEITOR FLUENTE



Fonte: Elaboração própria feita a partir de captura de tela da página mencionada no *site* da editora. Disponível em: <https://www.aletria.com.br/leitor-fluente-a-partir-de-10-anos>. Acesso em: 17/11/2021.

Assim, entendemos o que é esperado do leitor de *Barbazul* (2017), ou seja, “recursos interiores e capacidade de abstração”, pois sua idade prevê aptidão para ler livros reflexivos sobre “heróis e heroínas de carne e osso”, os tipos de textos que podem ser encontrados nesta parte do *site* da editora Aletria são: “Contos, crônicas, quadrinhos, literatura de cordel, diários íntimos, mitologia, ficção científica, mistério e suspense”. Entendemos, portanto, que *Barbazul* (2017) não é recomendado *a priori* para uma leitura livre de todos os públicos, devendo, possivelmente, ter intervenção de uma pessoa que esteja dentro ou acima da faixa etária do *Leitor Fluente*, ou seja, acima de 10 anos.

Outro paratexto que descreve e fornece informações sobre o livro é encontrado em sua própria página, denominado “Descrição”, esse texto aponta:

Barba Azul é um conto clássico recontado pelo francês Charles Perrault e publicado pela primeira vez sob o título “La barbe-bleu”, no livro *Les Contes de ma mère l’Oye* (Contos da Mamãe Gansa), em 1697. Nesta edição da Aletria, a autora e ilustradora argentina Anabella López faz uma releitura da obra de Perrault. De acordo com a autora, trata-se de

“uma escolha estética inspirada pela energia animalesca do personagem, transmutado em entidade bicho-homem”. Por isso, o nome do personagem foi alterado para Barbazul. Ao criar a cena das esposas enterradas de Barbazul, colocando uma para cada corpo uma rosa vermelha, Anabella nos emociona e homenageia as mulheres vítimas de violência neste mundo (ALETRIA, [n.d.], [n.p]. Disponível em: <https://www.aletria.com.br/AL8940>. Acesso em: 23/11/2021).

Separamos esse texto em três partes: (i) a separação entre o “original” e a “releitura”; (ii) a gotificação baseada na figura do Barbazul; e (iii) o direcionamento de sentido do objeto editorial.

- (i) Barba Azul é um conto clássico recontado pelo francês Charles Perrault ... Nesta edição, da Aletria, a autora e ilustradora argentina Anabella López faz uma releitura da obra de Perrault.

Percebemos que a editora entende que o conto de Perrault (1697) não é o “original”, mas se aproxima do *status* de “clássico”, pois é “recontado” pelo autor, enquanto López (2017) faz uma “releitura”, fazendo-se assim entender que enquanto o autor francês apenas conta mais uma vez o “conto clássico” ao publicá-lo em 1697, a autora argentina modifica esse conto, faz com que vire outra coisa.

- (ii) “uma escolha estética inspirada pela energia animalesca do personagem, transmutado em entidade bicho-homem”. Por isso, o nome do personagem foi alterado para Barbazul.

Nesse excerto temos um primeiro indício da importância de entender a constituição da personagem que conhecemos como Barbazul nesse objeto editorial. Não sendo totalmente humano, nem animal, Barbazul, portanto, é um monstro. Barbazul é uma figura advinda do processo de gotificação da obra de Perrault (1697), é uma gotificação do homem de barba azul, assim sendo, essa transformação de “energia animalesca” para figura animalesca é justificada pela própria editora.

- (iii) Ao criar a cena das esposas enterradas de Barbazul, colocando uma rosa vermelha, Anabella nos emociona e homenageia as mulheres vítimas de violência neste mundo.

A cena descrita é a cena final, que substitui as morais da história de Perrault (1697), ao utilizar a dedicatória “Para todas nós, mulheres” (LÓPEZ, 2017, [n.p.]) — um dos paratextos do objeto editorial — em conjunto com essa cena final, López (2017) produz um sentido de moralidade. E a frase seguinte identifica qual o sentido dessa cena, direciona para uma leitura dela.

Após o paratexto da dedicatória do objeto editorial, em sua ficha catalográfica, há uma nota da editora, com um texto muito similar ao da página de *Barbazul* (2017) no *site* da editora, que diz:

Nesta edição, a autora e ilustradora argentina Anabella López oferece sua interpretação do célebre conto “Barba-Azul”, de Charles Perrault. E para exprimir de modo contundente essa releitura — “uma escolha estética inspirada pela energia animalesca do personagem, transmutado em entidade bicho-homem” —, a grafia do nome foi alterada para *Barbazul* (ALETRIA In: LÓPEZ, 2017, [n.p.]. Grifos do original).

O conto que no *site* é recontado por Charles Perrault, aqui é um conto de sua autoria. A escolha do nome — e supomos da figura de Barbazul — é uma forma de exprimir contundentemente essa releitura. O que não apenas reitera a importância da formalização do objeto editorial, como realça as questões de autoria que são levantadas pelo movimento de transcrição das narrativas orais para textos escritos.

Na página seguinte, a “folha de capa” do objeto editorial destaca uma parte obscurecida da casa nas ilustrações: as portas em formato de caixão:

FIGURA 18 – A FOLHA DE CAPA E O CAIXÃO



Fonte: Elaboração própria feita através de fotografia do objeto editorial *Barbazul* (2017).

As portas do castelo serem caixões, além de contribuírem para o ethos ominoso, também mostram uma característica de Barbazul que desenvolveremos no próximo tópico, a proximidade da figura dele com a morte, para além do quarto de esposas mortas, “morte” no sentido de momento de transição, transformação. Assim como os tempos góticos são períodos ominosos em que a destruição de um mundo conhecido dá espaço para algo novo — Império Romano para Igreja Estado; Irlanda do Norte independente após anos de dominação britânica; o Mundo pós-quarentena de 2020 —, a destruição da imagem da Esposa inocente para a mulher que herdou os bens de Barbazul é esse processo que acontece dentro do castelo. A Esposa inocente precisa morrer antes de se tornar independente.

O paratexto seguinte é o texto “Sobre Anabella López”, em que a autora se apresenta, mas destacamos apenas os dois últimos parágrafos:

Trabalhar na criação de *Barbazul* foi a realização de um grande sonho para mim. Passei vários meses dedicada à pesquisa, aos desenhos, esboços e experimentações gráficas para conseguir chegar ao conceito final do livro. *Barbazul* é uma história muito forte que desde sempre me atraiu enormemente. O mistério que envolve os personagens, os signos que vão aparecendo no meio da história, o jogo de mostrar e esconder ao mesmo tempo dentro do castelo, por trás daquela barba... Uma chave, uma porta, um segredo.

Muito limitante e reduzido seria pensar *Barbazul* só como um livro para crianças ou só como um livro para adultos. Simplesmente é um livro para todos. Um conto de sabedoria antiga, que vai na profundidade de cada um de nós e nos faz refletir sobre nossos próprios medos, segredos, poderes, limites (LÓPEZ, 2017, [n.p.]. Grifos originais).

O processo editorial do livro focado no texto imagético é ressaltado pela autora, o que mostra a importância desse texto a ponto de chamarmos as ilustrações de quadros. Esses signos, acreditamos, sejam os pequenos detalhes a que nos atemos no objeto editorial como fontes de informação para melhor o compreender. E a autora finaliza dando uma pista importante sobre as nossas primeiras questões sobre esse objeto: (i) os contos de fadas “originais” são para crianças também?; e (ii) *Barbazul* (2017), segundo o site da editoria Aletria, é uma leitura para um “Leitor Fluente”, a partir dos 10 anos de idade, mas por que Anabella López escreve que *Barbazul* (2017) é “simplesmente” para todos?⁵⁴ Consideramos que, quanto ao primeiro tópico:

A Idade Média é o período que se segue após a queda de Roma, e consequentemente do Império Romano do Ocidente. Por conta disso, o período que se seguiu foi de transformação para a sociedade europeia, o poder político foi tomado pela Igreja Católica, e o sistema feudalista instalou-se. A época da Alta Idade Média foi conhecida por histórias de pobreza e barbáries, o alto número de espaços católicos indicavam que a ideologia da igreja também participava da perspectiva que guiava todas as relações sociais da época. Com isso, ameaças vindas de fora desses “territórios santos” eram uma presença constante: lobos famintos que falavam (que hoje conhecemos como lobisomens), bruxas em cabanas na floresta, o próprio Diabo, bárbaros que cometiam as mais perversas atrocidades. Assim sendo, histórias começaram a circular, da mais diversa sorte de elementos fantásticos, algumas tinham momentos violentos, mas acabavam bem, outras possuíam um final mais amargo, outras simplesmente não acabavam bem, mas todas tinham um ensinamento a compartilhar. Ensinos esses que foram sendo explorados com o tempo (MESSIAS, 2021a, p. 22).

Supomos haver uma presente negação dos *conflitos*, dos *erros*, por nós, sendo que

⁵⁴ Página 14 deste TCC.

essa é a característica essencial para que uma tragédia possa expurgar a sociedade, conseqüentemente, para que um conto de fadas possa ter impacto em quem entra em contato, ele precisa ver os erros acontecendo e tendo uma resolução⁵⁵. Ainda que essa resolução seja terrível. Em *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Perrault, o seu erro ocasiona em sua morte após ouvir a resposta do Lobo Mau à sua última indagação, “Que boca grande você tem, vovó”, que foi respondida com “É pra te comer”. Essa questão do erro é melhor explicada por Barcellos (2019): “essa ideia da *hamartia* (ἁμαρτία): a ideia do erro, que cometeremos um erro, que haverá sempre um erro – toda a tragédia e o sentido do trágico vem porque no decorrer da ação de um erro” (Barcellos, 2019, p. 168). A chave para responder essa primeira questão, é a resposta para a segunda questão.

Levando em conta o paratexto digital sobre o que seria o público indicado para a leitura de *Barbazul* (2017), entendemos que públicos menores de 10 anos talvez não devam ler sem o acompanhamento de uma pessoa responsável, assim como desde suas origens orais, os contos tinham a figura mediadora da fiandeira retomada por Perrault (1697) na ilustração como a Mamãe Gansa e, possivelmente, emulada pelas morais da história. E com “Um conto de sabedoria antiga, que vai na profundidade de cada um de nós e nos faz refletir sobre nossos próprios medos, segredos, poderes, limites” (LÓPEZ, 2017, [n.p.]. Grifos originais), Anabella López destaca que *Barbazul* (2017) tem uma relação com o horror e nossos valores como sociedade. O que se desenvolve da presença desses elementos pode ser um discurso de promoção da obra, parcialmente motivado por uma herança diacrônica, mas, também, essa questão da dissonância entre discurso da autora e da editora, pode revelar uma divergência de compreensão entre indicação de público, por parte da Argentina e Brasil.

Quanto ao último paratexto, por fim, “Sobre Charles Perrault”, entendemos que ele ressalta a importância dos processos editoriais e reitera a função das narrativas. Como não é claro se a autoria continua sendo de Anabella López ou da Aletria, recorreremos à atribuição para a editora nesse caso:

Charles Perrault (1628-1703) é um dos famosos escritores de contos infantis de todos os tempos, considerado o pioneiro desse gênero pelo acabamento dado a suas histórias. Francês, nasceu em Paris e ali morreu aos 75 anos. Começou a escrever seus contos mais conhecidos quando já tinha mais de 60 anos de idade, inspirado nas histórias contadas

⁵⁵ Como desenvolvemos no Relatório Parcial, p. 21.

sobretudo por sua mãe. Com isso, e talvez sem saber, criou as origens dos contos de fadas, que perduraram e encantam até hoje gerações e gerações de crianças e adultos.

Seus textos mais famosos e mundialmente traduzidos e adaptados, como *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas*, *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, entre outros, apresentam esses traços da tradição oral de contar histórias, que remetem aos primórdios da comunicação humana e por meio da qual os homens expõem seus sentimentos, invenções e expurgam seus medos e fantasmas. Esse é o caso de *Barba Azul*, publicado pela primeira vez em 1697 e que até hoje nos causa calafrios! (ALETRIA In: LÓPEZ, 2017, [n.p.]).

Charles Perrault ser considerado o criador dos contos de fadas⁵⁶, segundo esse primeiro parágrafo do paratexto, é advindo da forma como ele inscreveu materialmente os contos de fadas, seus processos editoriais. As histórias inscritas não eram de origem meramente popular, eram contadas por sua mãe, uma figura feminina. O que no início do parágrafo é atribuição alheia, é decidido como a origem dos contos de fadas⁵⁷. O parágrafo seguinte aponta que os contos mais conhecidos de Perrault (1697) são oriundos de uma tradição oral ancestral, dos “primórdios da comunicação humana”, usados para os homens obterem catarse e expurgarem “seus medos e fantasmas”, o que reitera o ethos ominoso do objeto editorial junto com o final “Esse é o caso de *Barba Azul*, publicado pela primeira vez em 1697 e que até hoje nos causa calafrios!”. Ressaltamos, por fim, que neste último paratexto, em comparação com a nota da editora, talvez tenhamos um conflito quanto ao uso do hífen para a escrita do nome de *Barba Azul*, o que talvez seja apenas um desacordo com a norma, ou talvez seja um indício de outra função desse hífen⁵⁸.

Assim, partimos para a análise de nosso monstro no eclipse ético que, tal qual os deuses nos mitos, como propõe Barcellos (2019), não pode ser analisado sozinho, mas em tandem. E esse tandem é composto por *Barbazul* e a *Esposa*.

4.3. ... O venceu...

A relação entre os dois é algo fundamental em todas as versões. O marido de comportamento escuso e a esposa transgressora, um homem monstruoso e uma mulher

⁵⁶ Conforme o tecnema VII analisa.

⁵⁷ Para o desespero de J. R. R. Tolkien (1964:2010) em *Sobre histórias de fadas*, que chama esses textos como “aquelas coisas francesas” (p. 18).

⁵⁸ Que merece investigação.

curiosa, mas em *Barbazul* (2017), supomos, eles passam a ter funções ainda mais simbólicas. Mostramos neste último tópico como *Barbazul* representa a morte e a contenção e como a Esposa, representando a vida e a liberdade, torna-se símbolo do renascimento, como suas contrapartes arquetípicas Perséfone e Psiquê.

No interdiscurso, antes da materialização de *Barbazul* (2017), estão em circulação os sentidos que permeiam o conto de fadas de Perrault (1697), que, por sua vez, advém de contos de origem popular e oral. Há sentidos obscurecidos pelo gênero discursivo ao produzir uma cenografia de narrativas para moralização infantil, mas esses sentidos obscurecidos são herdados historicamente, transmitidos através dos tempos, compondo a cultura das sociedades ocidentais e ocidentalizadas. Muitos dos contos de fadas se passam nos modelos sociais da Idade Média na Europa, um tempo tido como palco de cenas bárbaras, góticas, que conferiram para a época o título de “Idade das Trevas” (SILVA, 2017, [n.p]).

Essas narrativas orais e seus valores transmitidos, podem ter sido herdados de narrativas greco-romanas, uma vez que o Império Romano e sua queda produziram efeitos significativos na Europa Ocidental e nos países hoje ocidentalizados. Assim, identificamos dessa influência nas narrativas orais e nas produções escritas posteriores, a presença de arquétipos mitológicos: Hades e Eros, figurativizados por *Barbazul*; e Perséfone e Psiquê, figurativizadas pela Esposa. Gostaríamos, ainda, de adicionar a esses arquétipos os espaços em que essas narrativas se passam: o submundo e o palácio, figurativizados pelo castelo de *Barbazul*.

Como apontamos em *Messias* (2021c):

Esses arquétipos ainda apresentam complexos, conjuntos de características que se apresentam junto às situações que formam os arquétipos, no caso, o complexo do (i) Espírito; da (ii) Anima; e da (iii) Sombra. Jung (2002) define a função desses complexos, respectivamente, como (i) aquele que entrega um meio para o conhecimento, mas cobra um preço; (ii) a energia essencialmente feminina, e transgressora, que possui uma intuição subjetiva que permite sua abertura para acessar saberes por meios não convencionais; (iii) o espaço em que os significados permanecem obscurecidos (p. 31-32).

Barbazul é o Espírito, assim como Hades e Eros. Hades, deus do submundo⁵⁹,

⁵⁹ Que se chama Hades também, mas essa é uma relação implícita, haja vista que os deuses não apenas

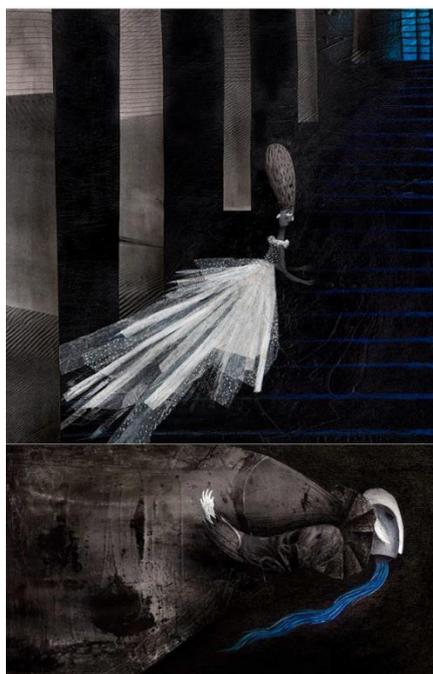
que torna Perséfone sua rainha, ainda que ela não concorde *a priori*; Eros, deus responsável pela paixão erótica, filho de Afrodite, que após cometer um erro, torna-se prometido de Psiquê, que acredita que ele é um monstro, por capricho de Afrodite a quem ela tinha desafiado, mas que no fim advoga para que ela seja perdoada pela deusa e seja retirada de seu sono de morte, e assim torna-a uma divindade, a deusa da alma, que junto a ele tem como filho o Prazer.

A Esposa é a Anima, assim como Perséfone e Psiquê. Perséfone mente sobre ingerir os frutos do submundo, o que a sentenciaria a uma vida permanente no reino dos mortos; Psiquê, além de desafiar Afrodite e pagar seu preço, desobedece a proibição de jamais olhar para seu marido monstruoso, e descobre o belo Eros, mas é abandonada por ele, e também desobedece o conselho de Perséfone para não abrir a caixa de “beleza divina”, que na verdade continha água do rio Estige, o rio dos mortos, e assim se põe em sono de morte. Mas ambas possuem seus finais felizes, Perséfone se reconhece como rainha do submundo e pode voltar a ver sua mãe por metade do ano, dando origem às estações, Psiquê torna-se uma deusa e traz ao mundo o prazer.

Tudo isso ocorre em ambientes em que as coisas não estão claras, o porquê das proibições, as consequências de transgredi-las, quem de fato está certo ou errado. Tudo isso é destacado nessas sombras. Quem está errado em *Barbazul* (2017), a Esposa que desobedeceu o Barbazul e descobriu seus crimes, ou ele que matava suas esposas por desobedecê-lo? Essa dualidade é materialmente formalizada na forma como esses dois personagens foram ilustrados:

FIGURA 19 – BARBAZUL E A ESPOSA

representam as coisas que são atribuídas a eles, os deuses *são* essas coisas, então, para fins práticos de análise, nesse caso faremos essa distinção.



Fonte: Elaboração própria através de imagens disponibilizadas no *blog* da autora. Disponível em: <http://anabellalopez.com/pt/barbazul-3/>. Acesso em: 23/02/2023.

Assim, desenvolvemos a figura de Barbazul e fazemos algumas inserções para mostrar como a Esposa significa em contrapartida.

Começando pelas origens da história que passou a ser conto. Estés (1992:1994), diz: “Na América do Norte, as versões mais conhecidas do Barba-azul são a francesa e a alemã. Eu, porém, prefiro essa antiga versão na qual a francesa e a *eslava* estão fundidas” (p. 58. Grifos nossos). Os eslavos eram povos que ficavam na atual região da Ucrânia, a “terra natal”, tiveram contato com os sármatas e os godos germânicos. Os eslavos orientais tiveram contato com os povos urálicos e os escandinavos, sendo esses últimos o ponto dessa retomada histórica. Segundo o historiador gótico bizantino Jordanes, em sua obra *Gética*, datada do século VI, os godos surgem a partir de imigrações até terras escandinavas. Atualmente, arqueólogos mostram que existia contato com intercâmbio comercial entre Europa e Escandinávia, na época Império Romano, em que pequenos grupos escandinavos migravam também, alguns se alistavam no exército inclusive. Assim, Verônica da Costa Silveira, em sua tese de doutorado *Identidades políticas e políticas identitárias na Gália Merovíngia e Hispânia Visigoda* (2015), disserta que:

Para Kulikowski a relação feita por autores como Thompson e Bierbrauer é equivocada uma vez que a história dos godos começou no século III com os contatos com os romanos, antes não existia um grupo étnico gótico. M. Todd reconhece a dificuldade em identificar o que era efetivamente godo nos Balcãs, segundo ele as populações vindas da

Escandinávia mantiveram contatos com populações das estepes asiáticas e no século III é observável a simbiose entre as culturas matérias desses grupos étnicos diversificados. Todd, entretanto, aponta para as dificuldades sem chegar ao extremo de Kulikowski de subordinar totalmente a história dos godos ao Império Romano.

Observamos que a questão é de extrema complexidade. Não há evidências conclusivas para afirmarmos a veracidade dos relatos de Jordanes. Textualmente ele é a única fonte que liga os godos com Scandza. Arqueologicamente é questionável sugerir qualquer continuidade entre culturas matérias escandinavas e balcânicas a ponto de ser possível falar numa origem escandinava dos godos, mesmo que essa continuidade fosse seguramente observável, não teríamos como afirmar que essas populações advindas da Escandinávia se identificavam como “godos” (SILVEIRA, 2015, p. 38).

Seguindo esses apontamentos que levantam uma questão identitária, mas não negam um possível intercâmbio cultural, e a conseqüente presença de um código cultural compartilhado entre povos góticos e nórdicos, gostaríamos de apontar sua possível presença numa característica fundamental de Barbazul, sua barba. Em *Nórdicos: mitos e sagas* (2020), de Hans Christian Andersen, ele diz:

As sagas islandesas frequentemente mencionam a cor da roupa dos heróis. Roupas de cores vivas eram um símbolo de riqueza e poder, sem dúvida, devido às despesas adicionais com os corantes e às múltiplas operações de tingimento necessárias para criá-las. O uso de roupas pretas (*blár*) é uma convenção literária frequentemente nas sagas, indicando que o usuário está prestes a matar alguém.

No idioma antigo, provavelmente essa palavra significava um azul-escuro quase preto, e as sagas distinguiam essa palavra de *svartr*. *Blár* é a cor de um corvo, enquanto *svartr* é a cor de um cavalo preto. No islandês moderno, contudo, o *blár* assumiu o significado de azul. Presumivelmente, um preto verdadeiro não podia ser obtido com os corantes da época, e um preto-azul-escuro era o mais próximo do que podia ser atingido (ANDERSEN, 2020, p. 28).

Na adaptação da saga de Amleth, por Robert Eggers em *O homem do norte* (2022), Fjölnir, o antagonista, aparece vestindo preto antes de assassinar o rei e mandar matar o sobrinho. Uma adaptação dessa saga, antes do filme de Eggers (2022), vem na forma de *O rei leão* (1994), por Roger Allers e Rob Minkoff, e nela o antagonista, Scar, é um leão de juba preta. Por fim, em algumas adaptações de *Hamlet* (1599:1601), de William Shakespeare, a adaptação da saga que levou à *O rei leão* (1994), o protagonista, Hamlet, já começa a peça pronto para se vingar, sendo assim, é recorrente as caracterizações dessa personagem como usando preto, ao contrário da contraparte do antagonista Claudius, que agora é rei. Essas materialidades podem ser checadas na Figura 20 a seguir:

FIGURA 20 – OS ASSASSINOS.



Fonte: Elaboração própria, a partir de capturas de tela dos filmes *O homem do norte* (2022) e *O rei leão* (1994) e de *download* da obra de Pedro Américo (1893)⁶⁰.

A barba de Barba Azul é lida como sendo uma barba preta com brilho azulado, seguindo o documento histórico que relata os acontecimentos dos crimes do Barba-Azul Nantense em France (2016):

De fato, sua bela barba, sempre cuidadosamente aparada, tinha uma espécie de reflexo azulado, fosse natural, fosse por efeito de essências que ele usava, e dava-lhe uma aparência própria que nenhum outro senhor possuía ... Desconfiou-se por fim de Gilles de Rais, e onde quer que apareça, com pavor se foge de *Barba Azul*: esse aposto converte-se no de um homem em toda parte perseguido como ente pavoroso (p. 53-55. Grifos do autor).

E seguindo também os apontamentos quanto à virilidade que esse traço traz, como desenvolve Tournier (1983:2018):

Devido a uma “lógica” que com certeza é irracional, senão absurda, essa história horrível não poderia se adaptar, de fato, a um herói louro, rosado, bochechudo e imberbe. É que o homem de barba azul-negra não é um homem comum. É uma espécie de super-homem. Sua força e sua virilidade encontram nessa barba uma expressão ao mesmo tempo repulsiva e sedutora, sobretudo para a moça que ele pretende ter como esposa. Perrault nos visa assim abaixo da cintura, desde o começo, e em nós ele apela para processos psicológicos afetivos, arquetípicos, tão poderosos quanto irracionais⁶¹ (p. 6. In: PERRAULT, 2018).

⁶⁰ Disponível em: <https://santhatela.com.br/pedro-americo/americo-a-visao-de-hamlet/>. Acesso em 24/02/2023.

⁶¹ No Relatório Final desenvolvemos um pouco mais sobre a barba e seus sentidos à época da corte do Rei Luis XIV, página 58.

O Barbazul de Anabella López (2017) não apenas tem a barba de um azul vibrante, como também usa uma vestimenta aristocrática vitoriana preta, que juntos inscrevem no monstro materialmente encarnado essa ominosidade assassina e viril que o ligam à morte, algo que pode ressoar na forma como as ilustrações em Perrault (2018) foram materializadas (Figura 21, a seguir) trazendo esse ethos ominoso. A Esposa, por sua vez, utiliza um vestido branco, que a coloca, em um primeiro momento, em estado de antagonismo visual com seu marido.

FIGURA 21 – ILUSTRAÇÕES PERRAULT (2018)



Fonte: Elaboração própria a partir de fotografias de Perrault (2018).

O comunicador Eduardo Guimarães, em *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores* (2001:2004), afirma que “a cultura é um sistema de códigos socialmente compartilhados” (p. 87), assim entendemos que se os textos também são um sistema de códigos socialmente compartilhados, portanto da ordem de uma memória discursiva, da mesma forma que as cores são; a cor é potencial geradora de sentidos quando disposta ao lado de outros elementos. Desse modo, primariamente, se o Barbazul usa preto e representa a morte, a Esposa que usa branco representa a vida.

No entanto, Anabella López faz o uso de outros elementos que também podem significar junto a essas cores: as paredes do castelo e o seu exterior:

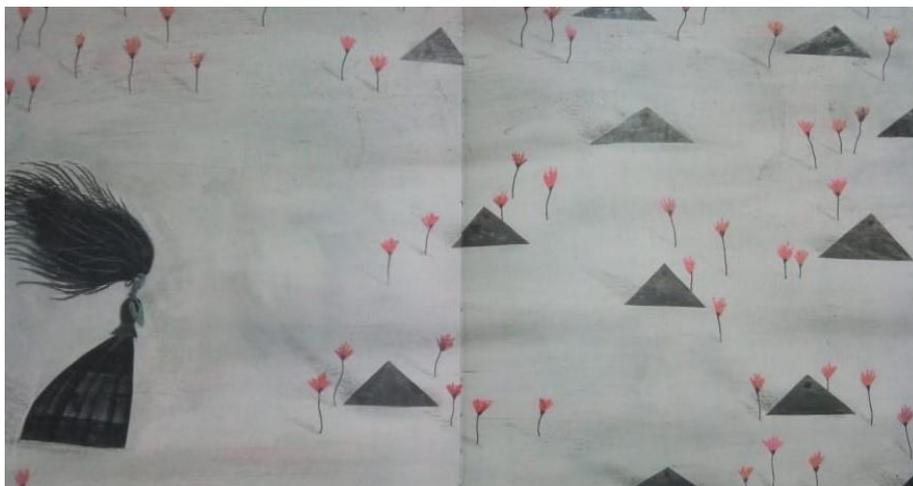
FIGURA 22 – O EXTERIOR DO CASTELO E O INTERIOR



Fonte: *download* da imagem a partir do *blog* da autora. Disponível em: <http://anabellalopez.com/pt/barbazul-3/>. Acesso em: 24/02/2023.

O castelo é circundado por uma paisagem branca, enquanto suas paredes são pretas⁶². Os corpos das esposas mortas por Barbazul ficam seladas dentro dessas paredes, elas estão presas, mas, na cena final, quando a Esposa as enterra devidamente nos “jardins gelados que rodeavam suas terras” (LÓPEZ, 2017, [n.p.]), simbolicamente, supomos, ela as liberta:

FIGURA 23 – O ENTERRO DAS ESPOSAS



Fonte: Elaboração própria a partir de fotografia de *Barbazul* (2017)

⁶² E vale ressaltar que há uma estratégia expressionista na composição das imagens, não apenas nas cores, mas nas formas, a presença de ângulos e distorções podem ser indícios dessa composição que se liga, também, ao universo do horror. Tal como trazemos na página 55 deste TCC.

Mas, nessa cena, seu vestido está diferente, lembra as roupas de Barbazul. Ela já não é a Esposa que se acompanha desde o início da narrativa, suas roupas não são mais brancas como a área externa do castelo, e também não são tão curvilíneas, representando as formas femininas que evocam as mandalas, símbolos da vida.

Essa Esposa é transformada pela história, ela está na área externa, livre das paredes do castelo, assim como os corpos das demais esposas, mas a cor que ela usa lembra ainda aquele ambiente interno, ela está conectada àquela sombra. Ela teve sua morte, que é transformadora: “morte aqui como metáfora para as realidades invisíveis, não ingênuas, mais profundas” (BARCELLOS, 2019, p. 318). Ela se entende como vítima dessa masculinidade mortal, assim como as outras esposas. Mas ela sobrevive, e as homenageia, o que mantém uma dêixis narrativa com a dedicatória: “Para todas nós, mulheres” (LÓPEZ, 2017, [n.p.]).

Voltando às narrativas nórdicas, Estés (1992:1994) aponta uma característica mitológica relacionada à morte que não a nos combates⁶³:

na mitologia nórdica, os devoradores de pecados eram os carneiros que se alimentavam dos mortos, incubavam-nos no ventre e os levavam para Hel, que não é um lugar, mas uma pessoa. Hel é a deusa da vida e da morte. Ela ensina aos mortos como viver de frente para trás. Eles vão se tornando mais jovens, mais jovens até que estão prontos para renascer e para voltar à vida ... é correto e válido que para essa finalidade retiremos energia dos elementos predatórios da nossa psique, matando-os, por assim dizer, esgotando sua força. Eles então podem ser devolvidos à não compassiva mãe da vida-morte-vida, para serem transformados e recriados num estado menos beligerante (ESTÉS, 1992:1994, p. 86).

Na mitologia greco-romana, figura que não é apenas deus, mas lugar, é Hades e sua esposa, Perséfone, é quem descende ao mundo dos mortos, mas periodicamente retorna à superfície trazendo a primavera. Da mesma forma como Psiquê cai em sono de morte, mas se torna deusa. Outra pista dessa possibilidade de interpretação vem também da cor e forma dos túmulos que representam as esposas mortas, eles são pretos e triangulares, como a silhueta da saia dela, como se ela fosse uma espécie de túmulo vivo. Um traço do eclipse ético que propomos como metáfora, enquanto nas outras variantes a Esposa apenas é empossada das riquezas de Barba Azul, em *Barbazul* (2017), a Esposa é

⁶³ Que alçava os guerreiros à eternidade de Valhala.

transformada de modo intenso, ela se aproxima da figura do (neo)monstro que já não é mais uma ameaça, ao mesmo tempo em que não perde seu elo com os cadáveres das vítimas. Não se trata de um “e viveu feliz para sempre”, mas sim um “e sobreviveu, levando em si as marcas dessa experiência”, supomos.

Através de todos esses vestígios materiais, considerando também escolhas editoriais não citadas na análise, mas avaliadas pelos tecnemas⁶⁴, inteiramos nossa hipótese de que Barbazul é um neomonstro símbolo de um patriarcado nocivo, mas que pode ser transformado e se tornar sabedoria, o que torna essa narrativa intemporal, e, mesmo que uma versão moderna de *Le Barbe Bleue* (1697), clássica.

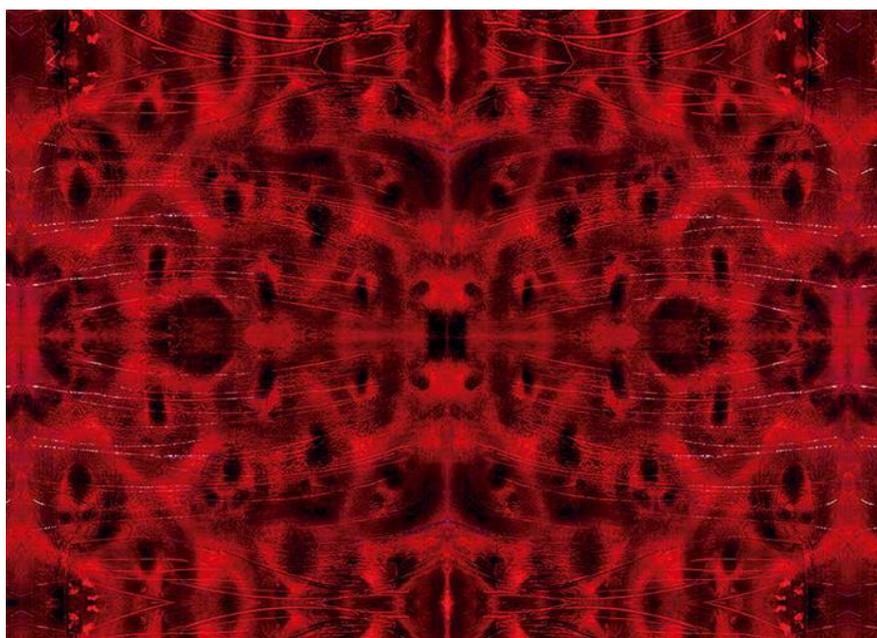
⁶⁴ Tópico 3.2., página 43 deste TCC.

5. ... E honrou as vítimas dele.

Anabella López produz uma obra impactante, pelo seu ethos ominoso e narrativa forte, reconhecida e premiada, elementos que a fazem ser indicada para leitura de públicos infanto-juvenis. A pertinência quanto a isso nos intrigou ao ver como esse ethos densifica a história de *Le Barbe Bleue* (1697). Seria mesmo ela uma boa leitura para o público a partir de 10 anos? Bom, mostramos nosso posicionamento quanto a isso, mas até que ponto, se levarmos em conta a formação cultural predominantemente conservadora do país, os elementos de horror seriam justificados, ou melhor, toleráveis? Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2012), dedica um capítulo todo a pensar na *imagem intolerável* (RANCIÈRE, 2012). Segundo o autor, a imagem intolerável é a imagem que traz dor e indignação. Assim, da mesma forma que o autor indaga no início do capítulo, nós indagamos também: “Será tolerável criar tais imagens ou propô-las à visão alheia?”.

A tradição das tragédias greco-romanas trazia imagens intoleráveis, Édipo assassina seu pai, se casa com sua mãe, tem filhos, descobre tudo e arranca os próprios olhos em *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles; em *Barbazul* (2017), de Anabella López, a Esposa descobre um quarto cheio de corpos de mulheres penduradas no teto, contudo, a imagem, o quadro a que temos acesso é o seguinte:

FIGURA 24 – A CENA HORRÍVEL



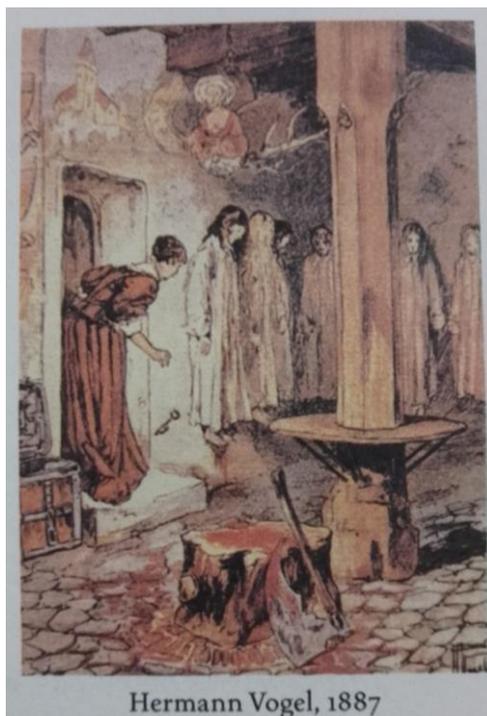
Fonte: *download* da imagem a partir do *blog* da autora. Disponível em: <http://anbellalopez.com/pt/barbazul-3/>. Acesso em: 24/02/2023.

Até que ponto essa é uma imagem tolerável? Seria ela intolerável? Rancière (2012) aponta:

O tratamento do intolerável é, assim, uma questão de dispositivo de visibilidade. Aquilo que chamamos imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. É também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um *dispositivo espaço-temporal* dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em *dados comuns*, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido ... O problema é saber como é posto e qual espécie de *senso comum* é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção (p. 99-100. Grifos nossos).

Mostramos neste TCC os indícios que nos levaram às hipóteses interpretativas que tecemos. Entendemos que esse dispositivo espaço-temporal é um objeto editorial, que através de dados comuns — código linguageiro — suscitam um senso comum — uma memória discursiva. E em *Barbazul* (2017) supomos se tratar de uma mensagem sobre violência contra a mulher que é colocada para circular através de um ethos ominoso, mas através de uma técnica que mantém o horror sem expor a imagem intolerável de mulheres penduradas por ganchos em um quarto como na Figura 25:

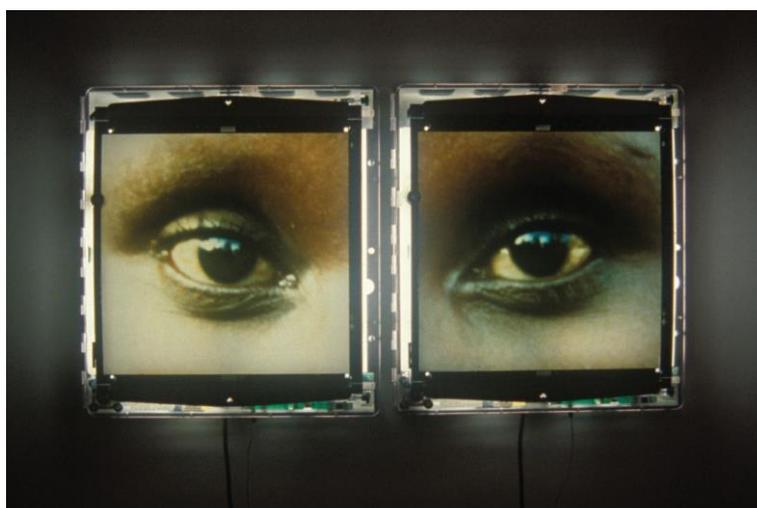
FIGURA 25 – AS ESPOSAS PENDURADAS POR GANCHOS



Fonte: Elaboração própria a partir de fotografia de Machado (2010).

Anabella López coloca a subjetividade da Esposa sobre os acontecimentos, da mesma forma que Alfredo Jaar em *The Eyes of Gutete Emerita*, em uma foto dos olhos da única sobrevivente do massacre em Ruanda, que reflete os túmulos dos mortos: “A metonímia mais que põe o olhar dessa mulher no lugar do espetáculo de horror também subverte a conta do individual e do múltiplo” (RANCIÈRE, 2012, p. 95). Essa fotografia pode ser checada na Figura 26:

FIGURA 26 – A FOTOGRAFIA NA EXPOSIÇÃO



Fonte: Sammlung Zimmermann. Disponível em: <https://sammlung-zimmermann.com/collection/alfredo-jaar-the-eyes-of-gutete-emerita-2/>. Acesso em: 24/02/2023.

Desse modo, entendemos que Anabella López evita tornar a narrativa de *Barbazul* (2017) em um espetáculo:

Trata-se de construir uma imagem, ou seja, certa conexão entre o verbal e o visual. O poder dessa imagem consiste em desorganizar o regime ordinário dessa conexão, como o que é praticado pelo sistema oficial de informação ... Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, ... corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra ... A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar. E essa lição é confirmada de maneira prosaica pelos que pretendem criticar a inundação das imagens pela televisão (RANCIÈRE, 2012, p. 93-94).

E assim ela evita que *Barbazul* (2017) seja mais um produto criado pela monstrosidade encarnada em Jean Jacket, esse modo de consumo que exige e, predatoriamente, tenta consumir tudo para transformar em mais um espetáculo que, no caso, seria a espetacularização da violência contra a mulher, o que coloca esse objeto editorial como um ato contra o intolerável conservadorismo que silencia essas histórias, ou as transforma em narrativas como as de filmes *slasher*⁶⁵, nos quais se explora o sofrimento feminino. Seguindo a proposta de Larocca (2016):

Abordamos o cinema como uma tecnologia do gênero, seguindo o conceito proposto por Teresa de Lauretis, considerando que a representação das mulheres é produto de um discurso masculino e não de subjetividades femininas. Pretendemos discutir a ideia de que, na grande maioria das vezes, inclusive nos filmes de horror, as mulheres são representadas como produtos do imaginário de uma sociedade patriarcal, sendo exibidas e apreciadas nas telas como objetos e não como sujeitos (p. 28).

Como em, por exemplo, *O massacre da serra elétrica* (Tobe Hooper, 1974) em que Sally Hardesty, a “garota final”⁶⁶, sobrevive ao pular em uma caminhonete que passava na estrada próxima à propriedade da família de canibais. Na Figura 27, vemos ela, coberta de sangue, em uma espécie de amálgama de riso e choro após ver seus amigos sendo brutalmente assassinados e ela mesma sofrer diversos tipos de agressão, na forma de uma obra de entretenimento. Ainda que Larocca (2016) aponte que em sua pesquisa

⁶⁵ Subgênero em que, usualmente, assassinos mascarados perseguem e matam suas vítimas com armas brancas. A onomatopeia atribuída ao som que essas armas fazem é “slash”, daí o nome.

⁶⁶ Ou “*final girl*” tropo narrativo dos filmes de horror do gênero em que, de todos do grupo de jovens atacados, apenas a garota “pura”, “virginal”, é quem se salva.

anterior esse filme coloca corpos masculinos e femininos para sofrerem igualmente, ainda assim, o corpo mais abusado durante o filme todo é o de Sally Hardesty.

FIGURA 27 – SALLY HARDESTY, “GAROTA FINAL” DO FILME



Fonte: CINEPOP. Disponível em: <https://cinepop.com.br/o-massacre-da-serra-eletrica-sally-hardesty-sobrevivente-do-filme-de-1974-retornara-no-reboot-288105/>. Acesso em: 24/02/2023.

Referências Bibliográficas

- BARCELLOS, G. **Mitologias arquetípicas**: figurações divinas e configurações humanas. Petrópolis, RJ. Vozes, 2019.
- BORGES, J. **Cinco visões pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Unb, 1979.
- BULFINCH, T. **O livro da mitologia**: A idade da Fábula. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- CARTER, A. **Burning your boats**. Nova York: Penguin Group Penguin Books USA Inc., 1995.
- CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzel-ler. São Paulo: Estação Liberdade, 1999:2022.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- DEBRAY, R. **Transmitir**: O segredo e a força das ideias. Petrópolis, RJ. Vozes, 1993:2000.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FERREIRA, A; DAMACENO, L; SALGADO, L. Me(i)diologia? Pensando o conceito de Régis Debray e algumas traduções para o português brasileiro. *In*: SILVA, E; TOPAN, J; MARTINS, T. **Educação, literatura e linguagem em diálogo**. São Paulo: Gênio Criador, 2021. Disponível em: <https://geniociador.com.br/artigos/e-capitulos/245-educacao-literatura-e-linguagem-em-dialogo>. Acesso em: 27/02/2023.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FRANCE, A. **As sete mulheres de Barba Azul**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2016.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- HALBERSTAM, J. **Skin shows**: gothic horror and the technology of monsters. London: Duke University Press, 1995.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- ITO, J. **Itou Junji Kyoufu Manga Collection – Flesh-Colored Horror**. [S.l.]: s.n., 1997. Disponível em: <https://mangalivre.net/manga/ito-junji-kyoufu-manga-collection---flesh-colored-horror/819>. Acesso em: 20/02/2023.
- JACKSON, S. **The haunting of Hill House**. [S.l.]: Penguin Books, 1959:2006.
- JUNG, C. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2022.
- LAROCCA, G. **O corpo feminino no cinema de horror**: gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980). Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MACHADO, A. (Org.). **Contos de fadas**: de PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MAINGUENEAU, D. **A propósito do ethos**. In: MOTTA; SALGADO, (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, D. **Retorno crítico à noção de ethos**. *Let. Hoje* [online]. 2018.

Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/32914>.

Acesso em: 01/03/2023.

MEREGE, A. **Contos de fadas em suas versões originais**: edição de colecionador. São Paulo: Wish, 2019.

MESSIAS, J. **Relatório Final**: O ethos sombrio do objeto editorial *Barbazul* (2017), de Anabella López: um estudo discursivo-midiológico de sua formalização material. PIBIC/CNPq, 2021a.

MESSIAS, J. **Relatório Parcial**: O ethos sombrio do objeto editorial *Barbazul* (2017), de Anabella López: um estudo discursivo-midiológico de sua formalização material. IC/Processo FAPESP: 2020/10767-0, 2021b.

MESSIAS, J. **Relatório Final**: O ethos sombrio do objeto editorial *Barbazul* (2017), de Anabella López: um estudo discursivo-midiológico de sua formalização material. IC/Processo FAPESP: 2020/10767-0, 2021c.

Decodificando NOPE – Não, não olhe! | MFC 418. Convidadas: Carissa Vieira; Thaís Hern. Mesa: Andrei Fernandes; Lucas Balamint; Jey Fernandes; Hell. [s.d.] set. de 2022. Disponível

em: <https://open.spotify.com/episode/0e2LKRgDMVWnDEf82bgo7Z?si=cn6sAjUxThiBIId20uop5aQ>. Acesso em: 24/02/2023.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. **Chefe da ONU alerta para aumento da violência doméstica em meio à pandemia do coronavírus**. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/85450-chefe-da-onu-alerta-para-aumento-da-violencia-domestica-em-meio-pandemia-do-coronavirus>. Acesso em: 29/12/2022.

O'MEARA, M. **A Dama e a Criatura**. Rio de Janeiro: Darkside® Books, 2022.

PERRAULT, C. **Contos da Mamã Gansa**. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

PERRAULT, C. **Histórias ou contos de outrora**. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PRIMO, G. **Ver o livro como buraco negro: a formalização material da Antologia Da Literatura Fantástica**, de Bioy Casares, Borges e Ocampo. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, R. **O Barba-Azul**. São Paulo: Moderna, 2010.

SALGADO, L; CLARES, L. **Mediação editorial em artigos científicos: um estudo de injunções e apagamentos nas humanidades**. In: Revista do GEL, [S.l.], 2017. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/1886>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SALGADO, L. **Um quadro teórico metodológico para o estudo dos objetos editoriais: contribuições da geografia de Milton Santos**. In: Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo/Flávio Carmargo Toni, Danilo Ávila, Raphael Guilherme de Carvalho (orgs.). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2020.

SILVA, A. **A origem dos góticos (O QUE É O GÓTICO #1)**. 2017. (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zII2xNJxpD4>. Acesso em: 24/02/2023.

SILVEIRA, V. **Identidades políticas e políticas identitárias na Gália Merovíngia e Hispânia Visigoda**. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 361, 2015.

SOUZA, F. **O Barba-Azul**. São Paulo: FTD, 2010.

SIMONDON, G. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

TOLKIEN, J. **Sobre histórias de fadas**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1964:2010.

ANEXO A - OS MITOS DE PERSÉFONE E PSIQUÊ

O mito de Perséfone, no geral, narra a história da filha de Deméter, deusa dos cereais, Core/Koré, a donzela⁶⁷. Certo dia, enquanto ela estava sozinha passeando nos campos, Hades, deus do Submundo, em uma de suas passeadas na superfície a avistou e se apaixonou perdidamente por ela, a ponto de a sequestrar. Ele então tenta cortejá-la, oferece presentes, refeições, que ela rejeita. Enquanto isso, Deméter ameaça a existência da humanidade, pois quer a sua filha de volta, e aí se desenha um conflito entre a deusa dos cereais que exige de Zeus, o deus da ordem⁶⁸, a devolução de sua filha e Hades, o deus do Submundo, que é soberano em suas terras. Quando Hermes, o deus mensageiro⁶⁹, vai ao Submundo a pedido de Hades que perguntou se Koré queria deixar o Submundo, o que ela aceita, as Fúrias⁷⁰ a proíbem, pois ela havia consumido sementes de romã cultivada no Submundo escondida – a partir do momento que se consumiam coisas produzidas nesse reino, tornava-se parte dele. Isso aprofunda a tensão entre Zeus, Deméter e Hades, pois Zeus não poderia desafiar as regras do reino de Hades, ou causaria uma guerra. Diante dessa posição impossível, se a humanidade não fosse dizimada por Deméter, a ordem do mundo, entre vivos e mortos seria ameaçada, Zeus decide por fazer um acordo entre Deméter e Hades. Parte do ano, a agora esposa de Hades, Perséfone, ficaria na superfície com sua mãe, época em que prosperaria o cultivo – Primavera –, e parte no Submundo, em que a maldição de Deméter voltaria, ocasionando a época da colheita e estiagem – Inverno.

Já o mito de Psiquê fala de uma jovem extremamente bonita que é cortejada e exaltada por onde passa, tão linda que, em dado momento, dentro de um templo de Afrodite, deusa da beleza e do amor, os cultos são voltados para ela, que os aceita. Essa decisão despertou a fúria da deusa, já conhecida por subjugar homens e deuses com uma avassaladora “loucura cor de rosa”⁷¹, que decide punir a jovem. Para tanto, ela faz com

⁶⁷ Seu nome quando solteira tem esse significado, seu nome é literalmente “jovem virgem”. Chamaremos ela de Koré adiante.

⁶⁸ E dos céus, dos deuses, e pai de Koré.

⁶⁹ E da viagem, dos ladrões, da mentira, dos comerciantes, da medicina, dos caminhos etc.

⁷⁰ Seres responsáveis por vigiar e punir espíritos dos mortos.

⁷¹ Uma forte paixão capaz de incitar guerras.

que seu filho, Eros⁷², banhe suas flechas em uma fonte que, de um lado produz água salgada, que impede que duas pessoas fiquem juntas, e do outro água doce, que as faz se apaixonarem. O plano é fazer com que ele as passe em Psiquê, fazendo com que todas as pessoas se encantem por ela, mas sejam impedidas de efetivamente a cortejar. Acontece que, mesmo utilizando sua capacidade de ser invisível, Psiquê acorda com os atos dele olhando diretamente para seus olhos, isso desconcentra o deus que acaba se ferindo com a mesma flecha de água doce, selando o destino de ambos. Não conseguindo se casar, diferente de suas irmãs, ela é levada ao oráculo que informa que, Afrodite a tinha condenado a se casar com um monstro em uma montanha isolada, aonde ela vai e descobre que jamais pode saber sua face. Certa vez ele sai e diz para ela convidar suas irmãs para fazer companhia no palácio. Invejando sua riqueza, e sabendo da proibição, elas planejam com a irmã uma forma de ela olhar o marido e perder o casamento. Ela executa o plano e descobre que não era um monstro, mas Eros, que, revoltado, a abandona no palácio. Ela então caminha sem rumo até receber ajuda de Deméter, que aponta para o templo de Afrodite onde ela deve pedir perdão. A deusa diz que a perdoaria se ela fizesse algumas tarefas, impossíveis, sendo a última delas descer até o Submundo e pegar com Perséfone um pouco de “beleza divina” para o conselho dos deuses. Psiquê é advertida para não abrir a caixa, pois, sendo humana, seria perigoso. Mas ela se julga tão bela quanto Afrodite, e abre a caixa, caindo em um sono provocado pela água do rio Estige, o rio dos mortos. Eros então a leva até o conselho dos deuses para pedir a Zeus que Psiquê seja perdoada por Afrodite, que o faz. E então a jovem recebe um pouco de ambrosia, o alimento dos deuses, para se tornar uma deusa. Ela, agora divindade representativa da alma, e Eros, o deus da paixão, têm um filho, o Prazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELLOS, G. **Mitologias arquetípicas**: figurações divinas e configurações humanas. Petrópolis, RJ. Vozes, 2019.

BULFINCH, T. **O livro da mitologia**: A idade da Fábula. São Paulo: Martin Claret, 2014.

⁷² Ele é o agente por trás dos poderes da deusa.