



UnB

Danglei de Castro Pereira
Rosana Cristina Zanelatto Santos
(orgs.)

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA: A LITERATURA E SUA ANÁLISE

Brasília 2021



TeL
Departamento de Teoria
Literária e Literaturas

© Danglei de Castro Pereira e
Rosana Cristina Zanelatto Santos, 2021

Capa:

criação: Bruna Costa Nogueira

arte-final: Conceição

Projeto gráfico e diagramação:

Conceição | Ivete T. S. Conceição

Conselho Editorial: *Altamir Botoso – UEMS*

Ana Crélia Penha Dias – UFRJ

Augusto Rodrigues da Silva Junior - UnB

Cilaine Alves Cunha – USP

Geraldo Vicente Martins - UFMS

Rita Olivieri-Godet - Université de Rennes 2

Rogério da Silva Lima - UnB

Susanna Busato – UNESP

Wellington Furtado Ramos – UFMS

Editora

Universidade de Brasília

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

159 A insustentável leveza : literatura e sua análise / Danglei de Castro Pereira, Rosana Cristina Zanelatto Santos (orgs.). – Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.
256 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-893-50-03-3 (impresso)

ISBN 978-65-89350-02-6 (e-book)

1. Literatura - Estudo e ensino. 2. Literatura - História e crítica.
3. Dialogismo (Análise literária) I. Pereira, Danglei de Castro (org.). II. Santos, Rosana Cristina Zanelatto (org.).

CDU 82.09

SUMÁRIO

Apresentação.....5

Meu tio lauretê em aberto

Rosana Cristina Zanelatto Santos..... 11

Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia

Delma Pacheco Sicsú

Danglei de Castro Pereira.....29

O(s)vendedor(es) de passados: construção de identidades históricas na literatura e no cinema

João Luis Pereira Ourique65

As mulheres da década de 30: marginalização e violência

Camila Fernandes Costa

Marta Aparecida Garcia Gonçalves.....95

Memórias da exploração em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior

André Rezende Benatti..... 131

Os limites do permitido: transdeliramentos, traduções e intertextualidade na poesia de Douglas Diegues

Ângela Cristina Dias do Rego Catonio157

APRESENTAÇÃO

O processo de mimesis na construção literária de Ana Miranda: o caso Gregório de Matos <i>Claudia Letícia Gonçalves Moraes</i>	187
A linha de sombra da crítica latino-americana <i>Lucilo Antônio Rodrigues</i>	213
A vez e a voz do vilão: novos exercícios de alteridade <i>Adriana Lins Precioso</i> <i>Henrique Roriz Aarestrup Alves</i>	229

O texto, esse, é atópico, senão no seu consumo, pelo menos na sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito (esse desbordamento, essa defecção, é a significância). Desta atopia ele toma e comunica a seu leitor um estado bizarro: ao mesmo tempo excluído e pacífico. Na guerra das linguagens, pode haver momentos tranqüilos, e esses momentos são textos ('A guerra, diz uma das personagens de Brecht, não exclui a paz... A guerra tem seus momentos pacíficos... Entre duas escaramuças, pode-se esvaziar muito bem um canecão de cerveja...'). (BARTEHS, 1999, p. 41).¹

Um breve histórico se faz necessário: o Grupo de Pesquisa Historiografia literária, Cânone e Ensino (GPHCE) surgiu em 2012, certificado inicialmente junto à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e, depois, junto à Universidade de Brasília (UnB), com a participação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contamos com pesquisadores/as das IESs já referidas, bem como com colegas da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Pelotas

¹ BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

A VEZ E A VOZ DO VILÃO: NOVOS EXERCÍCIOS DE ALTERIDADE

Adriana Lins Precioso

Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT/Sinop

adrianaprecioso@unemat.br

Henrique Roriz Aarestrup Alves

Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT/Sinop

henriqueroriz@unemat.br

Ao longo dos tempos, a literatura e as artes buscam representar artisticamente o contexto social em que são geradas, sendo assim, elas imprimem valores culturais, sociais e históricos de cada período, reafirmando-os ou questionando-os em diferentes linguagens. Nossas raízes ocidentais encontram suas primeiras manifestações culturais na Grécia Antiga. O primeiro registro escrito da Grécia é a *Ilíada*, atribuída a Homero, com mais de mil anos antes de Cristo, temos além dos relatos da mitologia grega, o modo como viviam os gregos primitivos (HAMILTON, 1992). Vale ressaltar que, “um fato que, parece, tem mais importância para nós, seus descendentes em termos intelectuais, artísticos e políticos. Nada do que aprendemos sobre eles é extrínseco a nós próprios” (HAMILTON, 1992, p. 7). Posto isso, nosso alicerce artístico, intelectual e até político encontra nos textos primordiais de origem grega e mitológica o sentido para as inúmeras experiências vivenciadas até os dias atuais.

A composição da mitologia grega se dá pelo aspecto antropomórfico, ou seja, “os deuses são representações plásticas de virtudes e vícios humanos, elevados a um alto grau de expressividade.” (D’ONOFRIO, 2004, p. 31). Desse modo, não existe uma representação fixa do mal, uma vez que ele flui de acordo com os interesses de poder, sedução, orgulho ou qualquer outro sentimento que esteja em jogo nas vontades e desejos dos deuses. Existe uma série de manipulações entre os próprios deuses, entre os heróis e também em relação aos humanos nas narrativas. “As divindades acusam as mesmas deficiências e sofrem dos mesmos problemas dos mortais, dos quais são configurações: comem, bebem, dormem, adoecem, amam, odeiam, vingam-se, atemorizam-se, sentem-se inseguras.” (D’ONOFRIO, 2004, p. 31).

Depois de milênios dentro dessa organização e com os avanços filosóficos e científicos, ocorre o declínio da mitologia greco-romana dando lugar a uma nova mitologia que se faz presente até os dias atuais, a judaico-cristã. Nela, há um só Deus, todo-poderoso e que se divide em outras duas entidades igualmente poderosas mas com funções distintas, elas são representadas pelo filho, Jesus Cristo e pelo Espírito Santo. Essa estrutura grega, na qual o universo criou os deuses, ou seja, “antes de existirem os deuses, o Céu e a Terra haviam sido formados, e foram eles os primeiros pais. Os Titãs foram seus filhos, e depois vieram os deuses, seus netos.” (HAMILTON, 1992, p. 21). Já na judaico-cristã, Deus criou os céus e a terra, depois criou os animais e o homem. O livro sagrado dos cristãos é a Bíblia, nela está registrado no capítulo 1 do livro de Gênesis, versículo 1: “No princípio criou Deus os céus e a

terra.” Depois ele fez com que houvesse a luz e também a separação entre as águas e a terra, criou os animais e por fim o homem, o qual, “a sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.” (Gênesis 1: 27). A grande diferença entre as duas mitologias é que este Deus uno e triplo ao mesmo tempo é onipotente e onipresente e está muito acima de qualquer aspiração humana, uma vez que ele representa todo o bem maior possível em todos os tempos ao infinito.

A configuração do mal na mitologia grega é gerada a partir de ações e não de figuras representativas do mal em si, são deuses, titãs, feiticeiras e monstros que praticam o mal para alcançar algo muito pontual em relação ao poder, por vingança ou por puro orgulho. Contudo, na judaico-cristã existe a figura do Lúcifer, anjo que quis tomar o lugar de Deus e por isso foi expulso do Paraíso ou Céu, local onde os santos e as boas pessoas passam a viver depois que morrem logo que passam pelo julgamento divino. Essa ação marca a transformação do anjo Lúcifer como agora inimigo de Deus e dos homens e ao ser expulso do Paraíso, ele passa a viver no Inferno (um local debaixo da terra) junto aos outros anjos que o seguiram e que agora são chamados de demônios. Ele representa todo o mal possível, há para essa figura muitos outros nomes populares, como: Diabo, Capeta, Satanás, enfim, dependendo do local em que essas narrativas são geradas.

Na estrutura grega não há Paraíso. Todos os seres humanos que morrem e até mesmo os grandes heróis passam a habitar o Inferno, local regido pelo deus Hades ou Plutão. Ao morrer, todas as pessoas são levadas pelo rio Aqueronte, o rio da angústia e são guiadas pelo barqueiro

Caronte; caso tenham uma moeda para pagar a passagem que os levará até a entrada do local que é guardada por um cão de três cabeças e cauda de dragão chamado Cérbero. Se por um acaso, o indivíduo que morreu não recebeu dos seus parentes a moeda para pagar o Caronte, ela fica vagando como um fantasma e atormentado os vivos até que alguém se compadeça e pague este pedágio. Antes de adentrar, o sujeito morto passa por um julgamento com três juízes, Radamanto, Minos e Éaco que lavram as sentenças e determinam qual espaço será por ele ocupado pela eternidade, no caso de ser um “bom” sujeito, ele fica no Campos Elísios, um lugar de bem-aventurança dentro do Inferno, caso seja sentenciado como mau, poderá ocupar o Tártaro ou o Campo Asfódelos, dependendo do grau de maldade que ao qual ele cometeu ao longo da vida, se a sentença for branda no primeiro e grave na segunda. (HAMILTON, 1992)

A morada dos deus gregos é um lugar chamado Monte Olimpo, nesse espaço, apenas os imortais, ou seja, os deuses podem ocupar ou visitar. Não é consentido a nenhum humano mortal se quer visitar esse local e nenhuma narrativa anuncia essa eventual presença. Já para as narrativas cristãs, Deus habita o Céu e junto dele estão todos os santos, as pessoas boas e suas divisões, o Espírito Santo e Jesus, seu filho.

Hades ou Plutão não configuram a representação do mal em si, ele apenas governa o reino dos mortos, diferentemente da figura do Lúcifer ou Diabo que encarnou a configuração de todo mal possível ao se opor a figura de Deus. Junto a doutrina cristã, que revela uma teologia binária entre o bem e o mal, há posteriormente toda uma

filosofia que começou a questionar e refletir a partir da ideia da presença do mal ao longo dos séculos, contudo esse não é o objetivo aqui, por isso essa questão não será explorada. Vale ressaltar que entre as duas mitologias é possível perceber as relações de apropriação e atualização dos níveis estruturais e semânticos. A divisão fixa entre o bem/bom e mal/ruim se dá, a partir da mitologia cristã, a qual estabelece em espaços distintos, essa nova lógica que passa a formalizar os arquétipos que nos habitam. Há uma racionalidade figurativa e espacial reproduzida na linguagem que imprime conceitos e valores nas orientações do espaço, tal como revela Bertrand (2003, p. 217):

Elas põe a felicidade no alto (“estar no sétimo céu”) e a tristeza embaixo (“cair em depressão profunda”), o consciente no alto (“a consciência ‘emerge’”) e o inconsciente embaixo (“ele caiu num sono profundo”), a saúde e a vida no alto (“ele está no auge da sua forma”), a doença embaixo (“ele caiu de cama”), a virtude no alto (“ele está acima de qualquer suspeita”) e o vício embaixo (“não cometerei essa baixezinha”), o racional no alto (“um alto nível intelectual”) e o passional embaixo (“dominar suas emoções”), etc. Enraizada na experiência corporal, a figuratividade espacial rege assim de forma extraordinariamente extensa as representações axiológicas, sejam elas valores éticos, morais, racionais, socioculturais, físicos ou outros.

Pode se relacionar a essa cisão espacial as origens estruturais que determinaram nas mitologias os espaços de ocupação e vivência dos deuses e santos, bem como os mortos e os demônios: para baixo, na grega, o mundo dos mortos e na cristã, a habitação do anjo caído; para o alto, o Monte Olimpo, moradia exclusiva dos deuses e o céu dos bem-aventurados e santos, além do próprio Deus. Com essa alteração no sistema de organização de vida, agora, com a mitologia cristã, um ser humano considerado bom, poderia sim ocupar o local do alto, do bem e do bom ao lado de Deus, o que jamais aconteceria com um bom sujeito grego. Contudo, há um caminho indicado para essa nova mitologia e esse percurso inaugura uma série de valores morais, restritivos, conservadores e imprime nesse novo sujeito a ideia de pecado que não havia na configuração de mitologia grega.

Desse modo, é possível afirmar que:

O mito incorpora fragmentos do mal em suas narrativas desde cosmologias e de surgimento do mundo até contos de feitos e histórias. Assim, o entendimento mítico que o mal pode ser uma força superior existente, algo que simplesmente é, gera a tão popular ideia dualista de bem e mal num confronto de forças maiores, no qual a humanidade toma sua parte. Desta maneira o mito do mal é utilizado pelas formas religiosas como questão ideológica, criando um adversário a ser combatido: um vilão. (FARIA, 2012, p. 151).

A mudança na configuração da espacialidade e no poder de alcance do novo sujeito, agora cristão, dá a ele o poder de alcançar por si só, o reino dos céus. Dessa forma,

O caráter mítico precede com tanta evidência que, na visão judaico-cristã, o mal se apresenta como uma força contra a qual os homens têm dificuldade de enfrentar. As forças malignas ou demoníacas exigem da fé humana uma luta constante, pois existe sempre a possibilidade de a fraqueza do ser humano ceder à tentação do mal e executar ações de desvio moral, sendo árdua a jornada para uma conduta de bem. (FARIA, 2012, p. 152)

Esse desvio moral, também denominado de pecado, afasta o sujeito de alcançar seu único objetivo de vida, que é recusar toda prática do mal e viver sobre a regência plena do bem e um dia, após ser julgado, conseguir a bênção de morar pela eternidade ao lado de Deus no céu. No auge dessa passagem que gera uma mudança nos valores da sociedade, tem-se o início da Idade Média quando grande marco da consolidação dos ideais de busca pelo bem absoluto e fuga do mal enquanto prática individual e coletiva. As narrativas e as artes dramáticas deste período são, em sua maioria, submetidas às “moralidades, peças de fundo didático, visando apontar os caminhos da salvação da alma”. (D’ONOFRIO, 2007, p. 305)

A ficção deste período traz as novelas de cavalaria nos ciclos Bretão e Carolíngio como modelos exemplares de comportamento para homens e mulheres, como padrões

desejáveis para ambos, como por exemplo: fidelidade, bravura, coragem, força e lealdade ao rei para os homens; submissão, beleza, caridade e paciência para as mulheres. As ousadias femininas e a disputa por lugares considerados exclusivamente masculinos eram vistas como grandes afrontas para o papel da mulher cristã daquela época. Existe um processo de demonização do feminino que procura desvirtuar o nobre cavaleiro do seu caminho rumo a santificação, configurando esse apenas um exemplo dentro de tantos outros possíveis.

O que acontece então é que com o assentamento da mitologia judaico-cristã no mundo ocidental, a fluidez do mal que se movia de acordo com interesses divinos e sobrenaturais, este mal passa a ocupar um corpo humano ou ocupa-se da fraqueza desse sujeito para atormentá-lo ou desviá-lo do trajeto que o fará ou faria alcançar os céus. Surge, portanto, a figura do vilão, enquanto representação física do mal. É possível destacar que,

a noção de mal está diretamente ligada ao entendimento moral, e novamente enfatiza-se que o vilão, enquanto personagem fictício representativo do mal, será aquele que, indo contra os princípios morais, cometerá o pecado e causará a violência do sofrimento a outro, na maioria das vezes, com a intenção de fazê-lo. (FARIA, 2012, p. 150)

O cânone literário elenca a presença de muitos vilões e antagonistas que povoam o imaginário coletivo, desde os mitos e tragédias, passando pelos contos de

fadas e chegando nos textos da atualidade. Seus perfis monstruosos, vingativos e violentos revelam uma forma fixa de ser mal no mundo. A força dessas personagens encontra ecos ontológicos até a atualidade, agora, com uma gigante diferença e esse é objetivo deste texto, revelar como na contemporaneidade iniciou-se um processo de relativização dessas configurações fixas principalmente no que se refere aos vilões. Para isso, foram selecionados três textos de diferentes gêneros apenas como um breve exercício que procura indicar uma pequena fratura nessa visão estável e definitiva que se construiu em torno da figura do vilão.

O primeiro texto é um conto “La casa de Astérion”, do escritor argentino Jorge Luis Borges. Essa narrativa foi publicada pela primeira vez em 1947, na revista literária “Los Anales” de Buenos Aires e depois passou a integrar a coletânea de contos da obra *O Aleph* em 1949. Essa obra é uma compilação de dezessete contos curtos que apresentam a imortalidade, o tempo, o infinito, a metafísica, como temas, tudo isso relacionado com textos clássicos, como: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *O Castelo*, de Franz Kafka e *Os Lusíadas*, de Camões.

O conto “A casa de Astérion” faz a retomada do mito do labirinto pelo viés paródico, ou seja, há uma perversão dos valores instituídos pela tradição mitológica. A debreagem da enunciação do texto é enunciativa (eu / aqui / agora), assim, o nível discursivo propõe um sentido de subjetividade, tal como observa-se no início da narrativa:

²²SEI QUE ME ACUSAM DE SOBERBA, e talvez de misantropia, e talvez de loucura. Tais acusações (que castigarei no devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais²³. (2001, p. 75)

Em tom de um de desabafo, Astérion declara: “Não em vão foi uma rainha minha mãe²⁴” (p. 76) e “O fato é que sou único²⁵” (p. 76). Ao expor sua origem, percebe-se a intertextualidade com o mito do labirinto. O espaço também reafirma essa referência: “Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são catorze [são infinitos] os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo²⁶” (2001, p. 77)

Apesar de ser um texto curto, além do mito do labirinto, outras temáticas perpassam a narrativa, como o duplo, a solidão, a teologia, o insólito, entre outros. Contudo, é apenas nos últimos parágrafos que se registra a evidente relação intertextual:

²² Texto na língua espanhola original: “Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales”

²³ Texto traduzido por Flávio José Cardozo.

²⁴ “No en vano fue una reina mi madre”

²⁵ “El hecho es que soy único.”

²⁶ “Todas as partes de la casa están muchas veces cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un pátio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, pátios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.”

Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para procurá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro, caem, sem que eu ensanguente as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles profetizou, na hora da morte, que um dia chegaria meu redentor. Desde esse momento a solidão não me magoa, porque sei que vive meu redentor e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu? O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava qualquer vestígio de sangue.

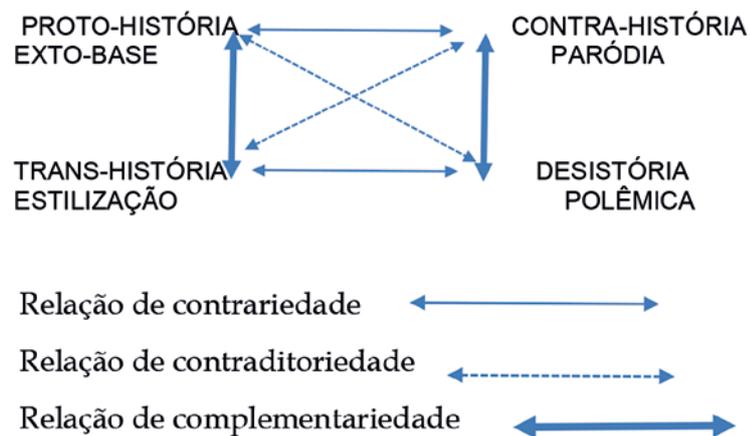
- Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O Minotauro mal se defendeu.²⁷” (2001, p. 77-8)

²⁷ “Cada nueve años entran a la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz em el fondo de las galerias de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrenté las manos. Donde cayeron quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galeria de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerias y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó em la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestígio de sangre. - ¿Lo creerás, Ariadna? – dijo Teseo -. El Minotauro apenas se defendió.”

Reconhece-se, na fala de Teseu, que Astérion é, na verdade, o Minotauro. Todavia, não aquele monstro sem voz da tradição e, sim, um sujeito inocente, que ganha a fragilidade como traço de humanidade. Portanto, os valores entre herói e anti-herói ou vilão surgem subvertidos no texto.

Ao examinar as relações intertextuais do conto “A casa de Astérion” com o Mito do Labirinto, nota-se que o primeiro é o texto paródico e o segundo o texto-base. “Na verdade, a paródia contém uma diferença em relação ao texto-base, na medida em que subverte seu enunciado e desqualifica sua enunciação, propondo uma outra enunciação substituta, contrária, diferente.” (DISCINI, 2004, p. 26). Pode-se esquematizar essas relações, de acordo com o quadrado semiótico proposto por Norma Discini (2004, p. 24):



Dessa forma, em consonância com as relações propostas pelo quadrado semiótico, o conto “A casa de Astérion” configura-se como uma contra-história. “A contra-história, a paródia, constrói outro sentido, mas para a mesma história, do texto-base. A paródia constrói outro texto para e pela mudança de sentido do texto-base.” (DISCINI, 2004, p. 27). A subversão dos valores consagrados pela tradição é a marca da paródia.

O grande monstro, Minotauro, temido pela sua força descomunal e forma violenta com quem trata quem se atreve a adentrar pelas vielas tortuosas do famoso labirinto, gerando pânico a quem é forçado a enfrentar essa fera. Surge, portanto, no texto de Borges com outra configuração, sua inocência em relação a tudo o que acontece ao seu redor, sua esperança em ter alguém com quem ele para se relacionar geram no leitor uma espécie de empatia e, assim, passa-se a relativizar a tão temerosa figura do vilão e ele ao sofrer uma espécie de processo de humanização, fica mais próximo do leitor, sugerindo uma nova variante do exercício de alteridade.

O segundo texto traz o grande vilão do universo infantil, o Lobo Mau. A obra *A verdadeira história dos três porquinhos* (1993), de John Scieszka, traduzida por Pedro Maia no Brasil. O título já promove uma revisão da narrativa tradicional, *Os três porquinhos* dos Irmãos Grimm datada do século XVIII. A sugestão dessa ser “a verdadeira história” anuncia ou sugere que talvez a primeira não seja. Desse modo, o narrador aqui passa a ser o Lobo Mau, ele conta o que, para ele, de fato, aconteceu com os três porquinhos e como ele ganhou a alcunha de Lobo Mau, uma vez que seu nome é Alexandre T. Lobo.

A ilustração de Lane Smith também é muito cuidadosa. Já na capa, tem-se a impressão de que essa “verdadeira história” foi destaque em alguma página de jornal e está sendo lida por um porco, como pode-se observar logo abaixo:



Foto 1: acervo pessoal.

Trata-se, portanto, de uma releitura pelo viés da paródia, procedimento de atualização tal como pode-se observar com o Minotauro no texto de Borges. Nessa narrativa, o lobo tem voz e busca explicar todos os acontecimentos que giram em torno dos três porquinhos. Para começar, ele declara: “Em todo o mundo, as pessoas conhecem a história dos Três Porquinhos. Ou, pelo menos, acham que conhecem. Mas eu vou contar um segredo. Ninguém conhece a história verdadeira, porque ninguém jamais escutou o meu lado da história.” (2005, p. 5 – grifos do autor). Para Nascimento e Melo (2019, p. 654):

o Lobo parte de uma sequência textual argumentativa de que o leitor já conhece a história dos três porquinhos, mas contra-argumenta que ele apenas acha que conhece, uma vez que não havia escutado o outro lado da história, segundo ele, o lado “verdadeiro”. O uso dessa sequência provoca o leitor a retomar a história original para posteriormente avaliar os contra-argumentos.

Desta vez, temos uma autoapresentação do lobo, ele ganha voz e argumenta a respeito dos fatos que o caracterizaram como Lobo Mau. Ele afirma: “Eu sou o lobo. Alexandre T. Lobo. Pode me chamar de Alex. Eu não sei como começou todo este papo de Lobo Mau, mas está completamente errado.” (2005, p. 6)

Estrategicamente, como uma forma de argumentar a seu favor e desconstruir o

estereótipo de “lobo mau”, o narrador se apresenta de forma recategorizada, não mais sendo chamado de mau, mas agora com um nome próprio “Lobo Alexandre” e até mesmo por uma forma mais íntima de tratamento, abreviando o nome para “Alex”, o que gera uma proximidade entre o narrador-personagem e o leitor. (NASCIMENTO, MELO, 2019, p. 655)

A argumentação toda é apresentada em uma espécie de esquema matemático, no qual ele quase como um professor exponha didaticamente a sua história e na outra página, tem-se quase que a abertura desse segredo:



Foto 2: acervo pessoal.

Ao virar a página, concretizando o ato de revelação tem-se a versão do Alex. Tudo está relacionado com A) espirro + B) açúcar como pode-se verificar com as imagens acima. A explicação é que ele estava muito resfriado e, mesmo assim, decidiu fazer um bolo de aniversário para sua “querida e amada vovozinha” porém faltou açúcar e ele foi buscar no vizinho mais próximo que era o primeiro porquinho. O Lobo dá sua opinião: “E não era muito inteligente, também. Ele tinha construído a sua casa toda de palha. Dá para acreditar? Quero dizer, quem tem a cabeça no lugar não constrói uma casa de palha.” (SCIESZKA, 2005, p. 12). Bem, o fato é que ao chegar na casa, ele sente um forte espirro que ele não consegue controlar e ao soltar o espirro, a casa de palha desmorona e o porco aparece bem no meio já morto: “E soltei um grande espirro. (...) aquela maldita casa de palha desmoronou. E bem no meio do monte de palha estava o Primeiro Porquinho – motinho da silva. Seria um desperdício deixar um presunto em excelente estado no meio daquela palha toda. Então eu o comi.” (SCIESZKA, 2005, p. 17-18)

Com o segundo porquinho, acontece o mesmo evento, mesmo a casa sendo de madeira. Quando chega no terceiro porquinho, ele até pensa em desistir e fazer, quem sabe, um cartão de feliz aniversário, mas como já estava na rua, decidi ir ao terceiro porquinho. Ele explica que ficou surpreso e que foi uma simples coincidência o fato de que todos eles eram irmãos. Ele chega na porta, grita e o porco responde; “Cai fora daqui, Lobo. Não me amole mais.” (SCIESZKA, 2005, p. 25). Chateado, o lobo pensa: “E venham me acusar de grosseria! Ele tinha provavelmente um sado cheio de açúcar.” (SCIESZKA, 2005, p. 26). Mesmo assim,

contrariado, decide ir embora conformado, quando ele ouve: “E a sua velha vovozinha pode ir às favas” (SCIESZKA, 2005, p. 26). Para explicar sua reação, ele argumenta:

Sabe, sou um cara geralmente bem calmo. Mas, quando alguém fala desse jeito da minha vovozinha eu perco a cabeça.

Quando a polícia chegou, é evidente que eu estava tentando arrebentar a porta daquele porco. E todo o tempo eu estava inflando, bufando e espirrando e fazendo uma barulheira. (SCIESZKA, 2005, p. 27)

Para concluir, ele esclarece que teve “azar” uma vez que, “os repórteres descobriram que [ele] tinha jantado os outros dois porcos.” (SCIESZKA, 2005, p. 27). E ele complementa:

E acharam que a história de um sujeito doente pedindo açúcar emprestado não era muito emocionante. Então enfeitaram e exageraram a história com todo aquele negócio de “bufar, assoprar e derrubar sua casa.”

E fizeram de mim o Lobo Mau.

É isso aí.

Esta é a verdadeira história.

Fui vítima de uma armação. (SCIESZKA, 2005, p. 27)

A “cartada final” de argumentação do lobo faz uma potente inversão e de eterno vilão, nessa nova versão

ele passa a ser vítima. As relações intertextuais passam novamente pela paródia, como foi visto anteriormente. Salienta-se que um dos processos de revisitação do mito e sua atualização é a paródia. De acordo com Hutcheon,

a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática dos textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interatístico. (1985, 13)

Assim, o interesse contemporâneo pela paródia tangencia tanto a auto representação como a intertextualidade. Hutcheon afirma que desse “centro de interesse, surgiu uma estética do processo, da actividade dinâmica da percepção, interpretação e produção de obras de arte” (1985, p. 12).

O último texto de análise é um texto cinematográfico, trata-se da obra “Malévola”, de 2014, produzido pela Disney. A relação intertextual aqui está junto com outros dois textos, o clássico “A bela adormecida no bosque” de Charles Perrault, integrante da coletânea Contos da Mamãe Gansa (1697) e também com outro mais contemporâneo, o filme também da Disney, um grande clássico do cinema infantil, “A bela adormecida” de 1959. Entre a obra de Perrault e a da Disney de 1959, há uma total convergência nas estruturas narrativas, em um processo de estilização o qual apresenta:

A complementariedade mantém os valores atribuídos ao texto da tradição e o ressignifica, instituindo uma memória, que é recuperada na relação intertextual. “O texto-base, segundo o que foi dito, fica, também ideologicamente confirmado, ainda que uma *leve sombra* recaia sobre ele.” (DISCINI, 2004, p. 216 – grifos do autor).

Já na nova versão do filme da Disney, o título está atribuído a grande vilã das duas obras, Malévola, a feiticeira causadora de todo o mal tanto para a princesa Aurora quanto para todo o reino. A estratégia do filme é preencher uma lacuna narrativa e dar uma espécie de explicação para o fato de Malévola ter se transformado em uma bruxa tão perversa contra os humanos inocentes. A história conta que ela foi uma fada muito amada no seu reino.



Imagem 1 – Disponível em: <http://images6.fanpop.com/image/photos/38000000/Young-Maleficent-maleficent-2014-38013585-610-345.jpg>, acesso em: 26 de Junho de 2021.

Ainda criança e vivendo no reino das Fadas, um menino, o Stefan, consegue invadir o espaço mágico e ambos iniciam uma amizade que passa da infância para a adolescência e chega à vida adulta. Há um conflito grande entre o reino das fadas e o reino dos humanos, uma vez que os humanos sentem-se ameaçados pelos seres fantásticos que habitam este local e desejam subjulgá-los para que sejam dominados e controlados.

No seu 16º aniversário, Malévola ganha do seu amigo, quase namorado Stefan, o seu primeiro beijo, o qual segundo Stean é o beijo do amor verdadeiro:



Imagem 2 – Disponível em: <https://www.facebook.com/MonopolioDisney/posts/719362105391553/>, acesso em 26 de Junho de 2021.

O que Malévola não sabe é que Stefan é um sujeito extremamente ambicioso e não teve dúvidas em traí-la pois o rei havia dito que quem matasse a rainha das fadas, a própria Malévola, seria seu herdeiro. Stefan, na verdade, não teve coragem de matá-la, contudo, corta suas asas e

leva ao rei como prova da sua morte. Para realizar essa ação, ele aparece no reino das fadas depois de muitos anos, rememora o tempo de infância e ambos adormecem, quando ela cai no sono profundo, ele corta suas asas.



Imagem 3 – Disponível em: <https://pbs.twimg.com/media/C1NNrREWgAA8LjL.jpg>, acesso em 26 de Junho de 2021.



Imagem 4 – Disponível em: <https://uploads.spiritfanfiction.com/fanfics/capitulos/201701/malevola-e-o-amor-verdadeiro-7647160-090120172205.png>, acesso em 26 de Junho de 2012.

A aparente figura maléfica perde sua intensidade quando ao longo da narrativa fílmica descobre-se que a Malévola cuida da Aurora como se fosse sua própria filha e que depois de cumprir seu destino e furar o dedo na agulha e adormecer, o beijo do amor verdadeiro que nas narrativas tradicionais é dado pelo príncipe que a liberta e liberta a todos do reino, aqui, nessa nova versão, é o beijo da própria Malévola que a faz despertar, quebrando a expectativa do espectador acostumado com a variante clássica.

O Rei Stefan é desmascarado e juntas, Aurora e Malévola inauguram uma nova era de harmonia entre os reinos das fadas e dos humanos. Malévola (2014) é uma adaptação fílmica que preenche as lacunas existentes nos textos anteriores, sua paródia não entra em oposição com os textos de Perrault e dos Grimme, sim, constrói uma intertextualidade entre eles possibilitando a construção de novos sentidos, quando mais uma vez, a explicação da maldade passa a relativizar ou justifica a ação má da vilã. Quando se recupera a infância da protagonista, cria-se uma atmosfera de empatia e a dor da traição passa a sensibilizar o espectador que passa a observá-la com mais afeição.

Torna-se importante que enquanto obra fílmica, nesse caso específico, “a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro.” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Além disso, “A tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido.” (HUTCHEON, 2013, p. 9)

Mas o que esses grandes vilões têm em comum: Minotauro, Lobo Mau e Malévola nos textos da atualidade? É legítimo afirmar que todos eles surgem relativizados na

sua essência má nesses textos da contemporaneidade por meio das relações intertextuais que, por meio da paródia, fazem emergir novas configurações e questionamentos a respeito do exercício da vilania. Encontram-se no movimento dito pós-moderno, algumas possíveis alternativas, uma vez que:

A palavra *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. *Pós-modernidade* é um estilo de pensamento que duvida das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definidos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete alguma coisa dessa mudança de uma época, numa arte pluralista, superficial, descentralizada, infundada, autoreflexiva, divertida, derivativa, eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura ‘alta’ e ‘popular’, bem como entre arte e experiência cotidiana (1997, p. vii)” (FERNANDES, 2009, p. 301)

Alguns elementos como autoreflexividade, descentralidade, diversão e derivação podem ser encontrados na estruturação desses textos. Os vilões silenciados ou programados com falas prontas ganham uma voz em primeira pessoa, voltam à infância, justificam suas ações,

relativizam os olhares condenadores que perduraram sobre eles por séculos ou milênios. Esse novo movimento na cultura de massa fílmica, por exemplo, começa com o já clássico “Sherk” de 2001, produzido pela DreamWorks Pictures. Um ogro é o protagonista e cheio de humor e ironia revela uma inversão paródica na qual os príncipes são imaturos, fúteis, egoístas, covardes e pretensiosos; além das inúmeras relações intertextuais com grandes obras da literatura clássica e ao mesmo tempo filmes como Matrix (1999). A série já tem quatro filmes e encantou milhões de espectadores. Recentemente, vilões dos clássicos HQs também ganharam sua versão mais intimista e empática, como é o caso do Coringa de 2019, Loki em 2021, entre outros.

Ao contestar a unicidade dessas versões dos textos clássicos por meio da presença e atuação dos vilões, as narrativas elencadas revelam uma espécie de catarse no leitor/espectador, promovendo uma ideia de empatia e relativização da maldade encarnada na personagem do vilão. Essa tendência parece propor novos exercícios de alteridade, não apenas aqueles nos quais com o final de século XX e início do XXI se revelaram mais frequentes, como a inserção da presença da literatura de autoria feminina ou feminina negra, dos grupos LGBTQIA+, ou ainda as literaturas da periferia, africanas ou indígenas. O processo de alteridade nesses textos sugere relações de maior proximidade, identidade e afetividade.

Os três vilões aqui selecionados em textos variados servem de exemplo deste novo movimento que pode ser observado em diferentes formas de arte, literatura e cultura na atualidade, incluindo, principalmente as camadas infantis de recepção artística. A paródia revela-se a grande

provedora do processo de revisitação dos textos clássicos e da nova formulação na qual a alteridade aparece para relativizar e tornar os vilões mais sensíveis, próximos e não tão diferentes daqueles considerados os mocinhos.

Para delinear algumas pistas conclusivas, pode-se concluir que a relativização de fronteiras entre heróis e vilões, bem e mal, certo e errado sofre uma profunda crise moral e ética na contemporaneidade, passando pelo processo de franco esvaziamento dos mitos originais e também pelo recrudescimento do capital e seus valores. A questão que se aborda sobre esses vilões reconfigurados é na tentativa de esclarecer sobre o quanto eles são consequência ou contestação de todo esse processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru-SP: EDUSC, 2003.
- Bíblia Anotada**. Versão Almeida. Editora Mundo Cristão: São Paulo, 1994.
- BORGES, J. L. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2011.
- DISCINI, N. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- D'ONOFRIO, S. **Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 2004.
- D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- FARIA, M. L. **Imagem e imaginário dos vilões contemporâneos: o vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e games**. Tese defendida na Faculdade de Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica

do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2012.

- FERNANDES, G. M. O pós-modernismo. In: BONNICI, T. ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.
- HAMILTON, E. **Mitologia**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- NASCIMENTO, O. X. MELO, B. O. P. R. Estratégias argumentativas para a desconstrução do esteriótipo do “Lobo Mau” na obra a Verdade história dos três porquinhos, de Jon Scieszka. **Revista de Letras Fólio**, v. 11, n. 2, 2019.
- PRECIOSO, A. L. A paródia do mito do labirinto em “A casa de Asterion” de Jorge Luis Borges. **Anais do II Colóquio “Vertentes do Fantástico na Literatura”**, 3 a 5 de maio de 2011. UNESP – Campus de São José do Rio Preto.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

- La Casa de Asterión** (actors-studio.org). Acesso em: 26 jun. 2021.
- Malévola criança** - Pesquisa Google. Acesso em: 26 jun. 2021.

REFERÊNCIA FÍLMICA

- MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. Produção: Angelina Jolie, Don Hahn, Joe Roth (I), Richard D. Zanuck e Sarah Bradshaw. Roteiro: Linda Woolverton e Paul Dini. Atores: Angelina Jolie, Elle Fanning, Brenton Thwaites, Harry Attwell, Janet McTeer. [S.l.]: Estúdios Disney. 2014.

ADRIANA LINS PRECIOSO possui Pós-Doutorado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB) em 2018, com a pesquisa intitulada: “Poesia e Pintura do Mato Grosso contemporâneo: representações do índio e do negro na arte de Pedro Casaldáliga e Cerezo Barredo”. Doutora pela Unesp - Ilbilce - Campus de São José do Rio Preto-SP, na área de Teoria da Literatura e Mestre pela mesma instituição. Atua na Teoria da Literatura com ênfase na Literatura Comparada. Tem experiência no campo de Letras, desenvolvendo pesquisas principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura italiana, literatura comparada, mitologia, tradição, reinvenção, pós-modernismo, análise semiótica e literatura infantil e juvenil. Professora e vice-coordenadora do Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS e do Programa de Pós- Graduação em Letras - PPGLETRAS da UNEMAT-Campus de Sinop. Participante do Grupo de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

HENRIQUE RORIZ AARESTRUP ALVES possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995) e Doutorado e Mestrado pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2008). Realizou pós- doutorado no POSLIT, na Universidade Federal de Minas Gerais (2017). É professor adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: nação e identidade, intelectuais e minorias; corpo, cidade, sexualidade e erotismo, literatura produzida em Mato Grosso e suas relações com a Amazônia.