

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

Elaine Hernandez de Souza

**Diálogo entre diferentes temporalidades refratadas em textos
verbo-visuais de periódicos brasileiros contemporâneos**

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

Elaine Hernandez de Souza

**Diálogo entre diferentes temporalidades refratadas em textos
verbo-visuais de periódicos brasileiros contemporâneos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Inês Batista Campos

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S729d Souza, Elaine Hernandez de
Diálogo entre diferentes temporalidades
refratadas em textos verbo-visuais de periódicos
brasileiros contemporâneos / Elaine Hernandez de
Souza ; orientadora Maria Inês Batista Campos. - São
Paulo, 2015.
322 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. tiras de humor. 2. crônicas. 3. contos
maravilhosos. 4. textos verbo-visuais. 5.
arquitetônica. I. Campos, Maria Inês Batista, orient.
II. Título.

SOUZA, Elaine Hernandez de. *Diálogo entre diferentes temporalidades refratadas em textos verbo-visuais de periódicos brasileiros contemporâneos*.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Inês Batista Campos

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Aos meus pais,
pelo que há de melhor em mim.

Ao Diógenes,
pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo fôlego de vida;

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), pela acolhida e pelo imensurável aprendizado durante os anos de pesquisa;

À minha orientadora, professora Dr.^a Maria Inês Batista Campos, presença constante em todo o meu percurso acadêmico e voz constitutiva deste trabalho;

À professora Dr.^a Adriana Pucci Penteado de Faria e Silva e ao professor Dr. Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, pela imensa contribuição por ocasião do exame de qualificação;

À professora Dr.^a Ana Zandwais e ao professor Dr. Geraldo Tadeu de Souza, pelo privilégio das interlocuções e pelo convite aceito para a arguição no momento de defesa desta tese;

Às professoras Dr.^a Irene Machado e Dr.^a Zilda Aquino, pelo diálogo e apontamentos nos primeiros momentos desta investigação;

Ao professor Dr. Paulo Ramos, que generosamente se dispôs a compartilhar ideias e conceitos sobre a arte quadrinística, propiciando-me também a oportunidade do encontro com Fernando Gonsales;

A Fernando Gonsales, que, pela disponibilidade e desprendimento, ajudou a mudar o curso desta pesquisa;

Às parceiras do grupo *Redes Bakhtinianas*, especialmente, as queridas Nathália Polachini – também leitora desta tese –, Andrea de Alencar e Denísia Moares, pelo compartilhar de ideias, agruras e alegrias no percurso da pesquisa;

À Rosely e ao Julio, pelo apoio nos diversos momentos, sempre que necessário;

À amiga e interlocutora Regina Braz Rocha;

Ao amigo, professor Dr. Anderson Salvaterra Magalhães, pelo privilégio do diálogo na vida e na esfera acadêmica;

À grande família: meus pais, irmãos e esposas, sobrinhos, sogra e cunhado, cuja presença dá equilíbrio à minha vida;

Ao Diógenes, companheiro e amigo, presente desde sempre;

Aos amigos, que souberam compreender meus longos períodos de ausência;

E a todos que acreditaram em mim.

RESUMO

SOUZA, Elaine Hernandez de. *Diálogo entre diferentes temporalidades refratadas em textos verbo-visuais de periódicos brasileiros contemporâneos*. 2015. 322p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP/SP.

Nesta investigação, refletimos sobre as avaliações impressas em textos de periódicos contemporâneos – tiras e crônicas –, que retomam narrativas da tradição oral, em circulação entre os séculos XVII e XIX, a fim de compreender aspectos de diferentes visões de mundo e o posicionamento valorativo do sujeito-autor e do sujeito-contemplador previsto, como forma de resposta compromissada com seu tempo. Ao longo das edições dos periódicos, a tematização dessas narrativas aconteceu de forma aleatória, em meio a conteúdos diversos e como parte do repertório cultural dos artistas. Em levantamento realizado, o *corpus* de análise ficou composto da seguinte forma: (1) cinquenta e quatro tiras do cartunista Fernando Gonsales que, publicadas no jornal *Folha de S. Paulo* entre os anos de 2004 e 2011, tematizam os contos maravilhosos Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos; (2) três crônicas de Millôr Fernandes, que circularam nas revistas semanais *Veja* e *IstoÉ* na década de 1980, tematizando os mesmos contos, o que viabiliza um trabalho comparativo. Para orientar nosso olhar, fundamentamos nossa análise na concepção bakhtiniana de arquitetônica, desenvolvida principalmente nos primeiros textos produzidos por Bakhtin e o Círculo, na década de 1920. Essa concepção nos permite compreender como os elementos do texto – forma, conteúdo e material – são organizados pelos centros de valores estabelecidos na relação autor-criador, herói, autor-contemplador. Associadas a essa noção, tratamos das categorias de *espaço* e *tempo*, desenvolvidas pelo pensador Bakhtin (1937-1938, 1973). Essas categorias nos instrumentalizam para a compreensão da interação entre autor-criador e/ou autor-contemplador e objeto artístico, em determinado contexto espaço-temporal. No diálogo com o objeto de pesquisa, partimos da seguinte hipótese: se todo texto é um ato responsivo ao tempo de que emerge, então a visão de mundo contemporânea é refratada em textos de humor da esfera periodística que circularam no final do século XX e início do XXI, quando esses textos retomam narrativas da tradição oral difundidas entre os séculos XVII e XIX. Ao final do trabalho, mostra-se que, no entrecruzamento das tiras de Fernando Gonsales e das crônicas de Millôr Fernandes com os contos maravilhosos, transita a paródia de um mundo idealizado: nas tiras, ela se configura também como deboche do modo de vida contemporâneo; nas crônicas, como crítica social e reflexão sobre a existência humana.

Palavras-chave: tiras de humor; crônicas; contos maravilhosos; textos verbo-visuais; arquitetônica.

ABSTRACT

SOUZA, Elaine Hernandez. *Dialogue between different time frames refracted in verbal-visual texts of contemporary Brazilian journals*. 2015. 322p. Thesis (PhD). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, USP / SP.

In this thesis, we reflect on the standpoints printed on contemporary journal texts - strips and chronics – that retake oral tradition narratives, between the seventeenth and nineteenth centuries, in order to understand aspects of different worldviews and the evaluative positioning of the subject-author and of the expected subject-contemplator as a way to give a committed answer to their time. Along the issues of the journals, the theming of these narratives was done at random, amid diverse contents and as part of the cultural repertoire of the artists. In the survey that was conducted, the *corpus* was composed as follows: (1) fifty-four strips by the cartoonist Fernando Gonsales, published in the newspaper *Folha de S. Paulo* between 2004 and 2011, that bring as the theme the fairy tales Little Red Riding Hood, Snow White and The story of the three little pigs; (2) three chronics by Millor Fernandes, that circulated in the weekly magazines *Veja* and *IstoÉ* in the 1980s, thematising the same tales, which enables a comparative work. To guide our vision, we base our analysis on Bakhtin's architectonic design, developed mainly in the first texts written by Bakhtin and the Circle in the 1920s. This concept allows us to understand how the text elements - form, content and materials - are organized by centers of values established in the relation between author-creator, hero, author-contemplator. Associated with this notion, we deal with the categories of space and time, developed by Bakhtin (1937-1938, 1973). These categories lead us to the understanding of the interaction between author-creator and/or author-contemplator and artistic object, in a particular spatial-temporal context. In dialogue with the research object, we start from the following hypothesis: if all text is a responsive act to the time that it emerges from, then the contemporary world view is refracted in humor texts from the journal sphere that circulated in the late twentieth and early twenty-first centuries, when these texts resume narratives of the oral tradition spread between the seventeenth and nineteenth centuries. At the end of the work, it is shown that, in the crossing of the strips by Fernando Gonsalves and the chronics by Millor Fernandes with the fairy tales, the parody moves from an idealized world: in the strips, it also sets as a mockery of the contemporary way of life; in the chronics, as a social critique and reflection on human existence.

Keywords: Comic Strips, Chronics, Fairy Tales, Verbal-visual Texts, Architectonics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
LENTEs BAKHTINIANAS NO DIÁLOGO SUJEITO-OBJETO	20
1 A arquitetônica das relações dialógicas entre sujeito-(re)criador e objeto estético	21
2 A dimensão espaço-temporal no olhar do autor-(re)criador	41
2.1 O cronotopo da aventura e o da estrada: entre o acaso e a responsabilidade individual em narrativas da tradição oral	47
2.1.1 O conto maravilhoso como refração do pensamento mítico	52
2.2 O cronotopo teatral do entreato e o do autor e leitor: o humor na esfera periodística	59
CAPÍTULO II	
QUESTÕES ONTOLÓGICAS DOS TEXTOS DE HUMOR DA ESFERA PERIODÍSTICA	66
1 A comunidade crítica e sua influência sobre a concepção de HQ	67
2 O itinerário dos quadrinhos: da caricatura às tiras diárias	73
2.1 As especificidades de <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales	93
2.1.1 O olhar em retângulos do quadrinista	98
3 Na fronteira entre o riso e o sério: as especificidades da seção milloriana em revistas semanais	104
3.1 Fábulas fabulosas e/ou crônicas de Millôr Fernandes?	112
CAPÍTULO III	
A ARQUITETURA DE TIRAS E CRÔNICAS EM DIÁLOGO COM CONTOS MARAVILHOSOS	121
1 O enquadramento do <i>corpus</i>	122
2 Eixos norteadores e categorias de análise	134

CAPÍTULO IV

TIRAS, CRÔNICAS E CONTOS MARAVILHOSOS: DIÁLOGOS (IN)TENSOS COM OS VALORES DA CONTEMPORANEIDADE	137
1 As tiras de Fernando Gonsales em jornal paulistano	140
1.1 Formas de presença de Chapeuzinho Vermelho em quadrinhos	143
1.1.1 Formas de esvaziamento da palavra do outro nas lentes do cartunista: os discursos sobre os papéis sociais definidos	150
1.2 Formas de presença de Branca de Neve em quadrinhos	167
1.2.1 Formas de esvaziamento da palavra do outro nas lentes do cartunista: os discursos sobre a sexualidade fluida	177
1.3 Formas de presença dos três porquinhos em quadrinhos	192
1.3.1 Formas de esvaziamento da palavra do outro nas lentes do cartunista: os discursos sobre a vida como objeto de consumo	198
2 As crônicas fabulosas de Millôr Fernandes em periódicos semanais	211
2.1 Branca de Neve e os Sete Anão na <i>Veja</i>	214
2.1.1 Retrato verbo-visual das personagens no discurso polêmico do cronista	217
2.2 Vovozinha Vermelha na <i>IstoÉ</i>	227
2.2.1 Retrato verbo-visual das personagens no discurso parodístico do cronista	229
2.3 Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto na <i>IstoÉ</i>	237
2.3.1 Retrato verbo-visual das personagens nos comentários ambivalentes do cronista	240
CONSIDERAÇÕES FINAIS	249
REFERÊNCIAS	256
ANEXOS	271

INTRODUÇÃO

As tiras de Fernando Gonsales e as crônicas de Millôr Fernandes, publicadas em jornal diário e periódicos semanais, são diferentes formas de expressão cultural da modernidade e, como tal, não esquecem o passado da humanidade, nem os mecanismos de manifestação do pensamento de determinadas épocas. Contando com o conhecimento compartilhado do leitor, cartunista e cronista, regidos pela visão de mundo de seu tempo para a seleção e organização dos elementos da materialidade do texto, olham tanto para os acontecimentos que lhes circundam como para os diversos aspectos da cultura humana – arte, ciência e vida – registrados ao longo da história da humanidade. Nesse aspecto, cada texto é produção e produto cultural de vivências, memórias e posicionamentos diante da vida, sendo possível reconhecer ideologias e vozes sociais ali inscritas.

Entre as inúmeras questões da vida e da cultura enformadas em quadrinhos e nas crônicas, observam-se, por exemplo, elementos de narrativas da tradição oral, com origens em tempos arcaicos, tais como, contos populares, contos maravilhosos, fábulas, que, revestidos de novos sentidos, sobrevivem em tempos que supostamente lhe seriam hostis, em pleno final do século XX e início do XXI. Nessa direção caminha esta tese: investigar as relações dialógicas entre tiras e crônicas e contos maravilhosos.

Para isso, a concepção sócio-histórica de linguagem, que advém das formulações de Bakhtin e o Círculo, ancora nossa abordagem e é fator de relevância nesta pesquisa. Ela permite a compreensão de textos em suas diversas formas de manifestação, como expressão de determinado ponto de vista em um eixo espaço-temporal específico. Na perspectiva bakhtiniana, o ser humano só se instaura enquanto sujeito pela linguagem, ou seja, nessa concepção, a consciência é sócio-histórica, dotada de orientação social de caráter apreciativo, está impregnada de conteúdo ideológico.

Em *Marxismo e filosofia da Linguagem* (2004[1929]), Bakhtin/Volochinov afirma que mesmo o discurso interior pressupõe a existência da expressão semiótica, uma vez que “não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação.” (p.112). De acordo

com os pensadores russos, a expressão é determinada pelas condições reais do ato de enunciar, pela interação entre sujeitos de um mesmo grupo social. Todo enunciado pressupõe a existência de um falante e um ouvinte e, ainda que esse enunciado seja um meio de expressão do mundo interior e da reflexão do falante, está orientado por um auditório. Nesse sentido, Campos (2011) observa que a concepção bakhtiniana de linguagem pressupõe inclusão,

[...] permite pensar questões da linguagem para além do sistema dicotômico de significante e significado, que a traga como algo imóvel e perfeitamente codificada. Ao contrário, Bakhtin enfatiza que a linguagem se movimenta continuamente, uma vez que está aberta às realidades da interação verbal (p.53).

Ainda de acordo com essa perspectiva, há uma relação mútua entre linguagem e ato concreto, a ação concretamente realizada. Se, de um lado, cabe à linguagem enunciar a concretização de cada ato; de outro, ela também cresce a serviço dos atos realizados. Assim, a linguagem concretizada em enunciados está apta a expressar tanto a singularidade das ações realizadas quanto o conjunto dessas ações comuns entre si, que constituem os diferentes campos da atividade humana (BAKHTIN, 2010[1920-1924]). A heterogeneidade de sentidos, por sua vez, decorre dos valores e dos diversos modos de funcionamento do signo orientados por e para esses campos. Sobre isso, Zandwais (2009, p.111) acrescenta que

a cadeia de criatividade e de compreensão ideológica, a que remetem os autores [Bakhtin/Volochinov, 2004(1929)], somente podem dotar-se de um caráter orgânico pelo viés da leitura das formas de orientação dos sujeitos em relação às práticas sociais que caracterizam tanto os diferentes aparelhos institucionais como as relações interacionais em que se inscrevem no cotidiano da vida.

Orientados por esse aporte teórico, nossa investigação está voltada tanto para o cotidiano da vida quanto para as especificidades dos textos verbais e verbo-visuais que compõem o *corpus*. As esferas de produção e de circulação dos textos são concebidas como elementos constitutivos de sentido, inscritos na materialidade do objeto.

A compreensão de linguagem em uso, abarcando um conjunto de diferentes códigos, insere nosso trabalho nos estudos discursivos em Língua Portuguesa, tomando as questões do discurso para além do âmbito verbal, em suas múltiplas formas de manifestação. Por essa razão, nossa investigação está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa e à linha de pesquisa Linguística Aplicada do Português, que abriga as pesquisas transdisciplinares sobre procedimentos gramaticais, textuais e discursivos em diferentes contextos. Dentro dessa linha, insere-se em um projeto maior, intitulado Letramentos, ensino, memória: análise dialógica do discurso, liderado pela Professora Doutora Maria Inês Batista Campos. No projeto, as pesquisas estão voltadas ao estudo das práticas de produção escrita e ao ensino dos estudos gramaticais presentes nos materiais didáticos de língua portuguesa do ensino fundamental II e ensino médio, sob as lentes filosóficas e epistemológicas do conceito bakhtiniano de arquitetônica. A percepção dialógica do objeto inseriu também nossa pesquisa no subgrupo Teoria Dialógica dos Gêneros Discursivos do GED-USP (Grupo de Estudos do Discurso da FFLCH-USP). O subgrupo, coordenado pela Professora Doutora Maria Inês Batista Campos e Professora Doutora Sheila Vieira de Camargo Grillo, compreende os estudos dos diferentes gêneros discursivos (literários e não-literários) como necessariamente intrínsecos às distintas esferas da atividade humana ou da comunicação discursiva.

Na esfera acadêmica, nosso trabalho pode representar um avanço para a literatura científica de Linguística e Língua Portuguesa. Como observa Ramos (2007), os estudos linguístico-textuais voltados para os quadrinhos, por exemplo, ganharam força no Brasil somente a partir da segunda metade da década de 1990. Antes disso, alguns poucos estudos teriam sido realizados na esfera acadêmica, sendo que a maioria deles tinha como enfoque a linguagem como veículo de comunicação de massa. No estudo linguístico-textual das crônicas, o cenário não é muito diferente. Os trabalhos acadêmicos, em sua vasta maioria, contemplam a análise do texto no âmbito verbal, mesmo quando sua composição é verbo-visual.

É possível que essas lacunas, em parte, se devam às especificidades da área de Letras. Como parte de um processo de legitimação, buscou-se o estatuto de ciência às pesquisas nessa área. Durante anos, os estudos linguísticos eram especialmente voltados à

língua em seu sentido estrito, como sistema, e, de modo análogo, o código verbal tinha primazia sobre outros códigos. No entanto, com a complexidade das manifestações culturais, principalmente decorrentes do avanço na cultura cibernética, houve a necessidade de um redimensionamento dos estudos da linguagem na área, de modo que os elementos diversos aos do código linguístico passaram a ser considerados no estudo da comunicação.

No estudo dos quadrinhos, trabalhos como os de Barbieri (1998), Cagnin (1975), Eco (2011), Eisner (1999[1985], 2008[1996]), Pietroforte (2004, 2007), Ramos (2009, 2011), a partir de diferentes perspectivas teóricas, dentre elas, a semiótica greimasiana e a linguística-textual, tratam dos elementos técnico-formais da arte quadrinística, da articulação desses elementos na leitura das HQs. Nesta tese, os estudos de Barbieri (1998), Eisner (1999[1985], 2008[1996]), Cagnin (1975) e Ramos (2009, 2011) orientam a análise da materialidade das tiras, pelo que se pode chamar de “gramática dos quadrinhos”.

No estudo dos textos millorianos, pesquisas como as de Fiorin (1987), Granatic (1987), Ortiga (1992), Cordovani (1997), Pagadigorria (2006), Sampaio (2006), Coleone (2007), Lauria (2008), Aquino (2013), ora pela perspectiva literária, ora pela perspectiva dos estudos linguísticos, oferecem subsídios para a compreensão dos artifícios utilizados por Millôr na produção do conjunto de sua obra. Entre as várias pesquisas voltadas à obra milloriana, destacamos ainda a tese de Serafini (2012), que apresenta uma leitura do momento político-social brasileiro, principalmente o da redemocratização, pelas crônicas millorianas, publicadas na revista *IstoÉ* e *IstoÉ Senhor*, entre 1983 e 1993. Serafini (2012) trata como crônica o conjunto de textos da seção Humor e faz a análise desses textos (provérbios, poemas, excertos de fábulas) no âmbito verbal. Entre as pesquisas sobre quadrinhos e sobre as obras millorianas, entretanto, a vasta maioria se detém aos âmbitos conteudístico-formal e estético dos textos.

A partir dessa constatação, entendemos que nosso trabalho preenche uma lacuna existente, mostrando como os elementos verbais e verbo-visuais dos textos são articulados ideologicamente, por autores de diferentes épocas – quadrinista, cronista e folcloristas –, que, situados em um tempo e espaço específicos, valem-se de seu conhecimento técnico e

artístico para expressar seu ponto de vista, respondendo, com seu fazer, à sociedade à qual pertencem.

Entendemos também que o próprio percurso desta pesquisa e a perspectiva teórica adotada apontam para isso. Em leitura do Caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo*, chamou-nos a atenção, na seção Quadrinhos, a publicação de tiras que tematizavam A Bela Adormecida, A cigarra e as formigas, Branca de Neve, Cinderela, O Príncipe Sapo, Chapeuzinho Vermelho, A história dos três Porquinhos, Rapunzel, entre outras. Além disso, havia quadrinhos em que apareciam personagens do universo do maravilhoso, sem qualquer referência a uma narrativa mais específica.

Entre os textos encontrados, um estudo sobre a fábula A cigarra e as formigas havia sido apresentado em dissertação de mestrado (SOUZA, E., 2008), cujo objetivo foi identificar alguns discursos sobre a atividade artística na versão brasileira dessa fábula, assinada por Monteiro Lobato (séc. XX) e por ilustradores, recuperando, a partir do texto lobatiano, as versões ilustradas do escritor francês Jean de La Fontaine (séc. XVII) e a atribuída ao escravo frígio Esopo (VI a.C).

A partir disso, instigou-nos a variedade e frequência de publicação de fragmentos de textos advindos da tradição no jornal paulistano, que, voltado ao público adulto, é de caráter predominantemente informativo sobre acontecimentos atuais. Das narrativas da tradição oral recuperadas, destacaram-se quantitativamente, os contos maravilhosos divulgados por Perrault (séc. XVII), pelos irmãos Grimm (séc. XIX), e por Joseph Jacobs (séc. XIX), ou seja, Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos. Constatou-se também que sua vasta maioria consistia nas produções do cartunista brasileiro Fernando Gonsales.

Passamos a indagar sobre o diálogo estabelecido entre os elementos desses textos, refração de outro tempo, e a sociedade brasileira contemporânea, em que circulam os quadrinhos. Em outras palavras, instigou-nos a possibilidade de estabelecer a relação entre aspectos da vida cotidiana contemporânea e as produções artísticas, para compreender os posicionamentos valorativos autorais que, orientados pela visão de mundo de seu tempo,

estão inscritos na materialidade verbo-visual de cada tira, ao mesmo tempo em que cada texto refrata o olhar projetado para outra temporalidade, diversa da sua.

No olhar para textos contemporâneos que recuperam narrativas da tradição oral e que circulam no cotidiano, nossa atenção se voltou também para o extenso número de fábulas e contos maravilhosos publicados por Millôr Fernandes em livros de compilação: *Fábulas Fabulosas* (1964), em edição revista e atualizada (1973), sendo que, em 1998, já se encontrava em sua 15ª edição; *Lições de um ignorante* (1977); *Novas fábulas fabulosas* (1978); *Eros uma vez* (1987); *Tempo e Contratempo* (1998), *100 fábulas fabulosas* (2003); *Novas fábulas e contos fabulosos* (2007), em dois volumes, com ilustrações de Angeli. Além das obras, o autor disponibilizou vários de seus textos em Millôr online: <<http://www2.uol.com.br/millor/>>.

A leitura das narrativas millorianas e a comparação entre as obras do autor apontaram para quatro aspectos:

(1) tal como nas tiras, as narrativas de Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos haviam passado por processo de reescrita em Millôr, viabilizando um trabalho comparativo;

(2) alguns textos haviam sido publicados em obras diferentes, como é o caso de Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim), publicado em *Eros uma vez* (1987), em *100 fábulas fabulosas* (2003) e disponível em Millôr online: <<http://www2.uol.com.br/millor/>>;

(3) os textos das obras de compilação, embora já veiculados em periódicos, não eram uma recolha de determinado período, com exceção daqueles que compreendiam o capítulo Chapeuzinho Vermelho em quatro estilos (1949) e mais um (1998), publicado em *Tempo e contratempo* (1998), como recolha de textos do período em que Millôr colaborou na seção Pif-Paf da revista *O Cruzeiro*;

(4) na leitura dos textos, marcas imagético-verbais pareciam apontar para determinado contexto político-social brasileiro e cujos sentidos, nas obras de compilação, poderiam se perder. É o caso, por exemplo, das escolhas realizadas pelo

cronista na representação de Chapeuzinho Turquesa, à moda *hippie*, em Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim).

Por uma demanda do próprio objeto e da perspectiva bakhtiniana que instrumentaliza a interpretação dos textos, enfrentamos, assim, o desafio da busca das narrativas millorianas em sua fonte primária, isto é, nos periódicos, tal como se procura agulha em palheiro. Como resultado, encontramos peças de um mosaico verbo-visual que retratavam aspectos do período de abertura política no Brasil, na década de 1980. Desse modo, o *corpus* ficou composto por cinquenta e quatro tiras de Fernando Gonsales, publicadas na *Folha de S. Paulo*, entre 2004 e 2011, e três crônicas de Millôr Fernandes, publicadas na *Veja*, em 1980, e na *IstoÉ*, em 1984 e 1986.¹

No diálogo com o *corpus*, por sua vez, partimos da hipótese de que, na singularidade de cada texto, é possível encontrar o olhar valorativo do autor simultaneamente voltado para o leitor e para a tradição. Se todo texto é um ato responsivo ao tempo em que está inscrito, então a visão de mundo contemporânea é refratada em textos de humor da esfera periodística produzidos entre o final do século XX e início do XXI, quando esses textos retomam narrativas da tradição oral difundidas em outro tempo, entre os séculos XVII e XIX, permitindo entrecruzamentos artístico-culturais de várias épocas, ao mesmo tempo em que expressam compromissos com a cultura, política e sociedade de seu tempo. Na relação interdiscursiva das tiras de Fernando Gonsales e das crônicas de Millôr Fernandes com os contos maravilhosos, transita a paródia de um mundo idealizado que, no primeiro caso, vira deboche da vida contemporânea, no segundo, crítica social e reflexão sobre a existência humana.

Para trabalhar com a hipótese formulada, julgamos necessário responder à seguinte questão:

Considerando cada texto como ato responsável, situado em determinado eixo espaço-temporal, que valores da contemporaneidade estão inscritos na

¹ Os critérios de levantamento e de seleção do *corpus* estão explicitados mais detalhadamente no Capítulo III desta tese.

materialidade verbo-visual de textos de humor da esfera periodística publicados entre o final do século XX início do XXI, quando esses textos se apropriam de elementos de narrativas da tradição oral difundidas entre os séculos XVII e XIX?

Essa questão, por sua vez, desdobra-se em outras três perguntas:

- 1) Considerando as esferas de produção, recepção e circulação de cada texto ou do conjunto deles, que elementos os textos de humor – tiras e crônicas –, que circulam em periódicos contemporâneos, recuperam dos contos maravilhosos?
- 2) De que maneira os textos de periódicos contemporâneos – tiras e crônicas – apropriam-se e ressignificam os contos maravilhosos com os quais dialogam?
- 3) Que embates de vozes são estabelecidos em razão das diferentes temporalidades inscritas nos textos e dos diferentes compromissos político-sociais assumidos pelo sujeito-autor, na relação com o sujeito-leitor e com seu tempo?

Com base na hipótese norteadora e nas perguntas de pesquisa, temos por objetivo interpretar as avaliações impressas em textos de periódicos contemporâneos, mais especificamente, tiras e crônicas, quando esses textos retomam narrativas da tradição oral que circularam entre os séculos XVII e XIX, a fim de compreender as diferentes visões de mundo decorrentes de temporalidades distintas, do posicionamento valorativo do sujeito-autor e do sujeito-contemplador previsto, neles materializados.

Para atingir o objetivo apresentado, a tese está organizada em quatro capítulos. No capítulo I (Lentes bakhtinianas no diálogo sujeito-objeto), discutiremos sobre a fundamentação teórica que orienta as análises, em duas partes. Inicialmente, tratamos da noção bakhtiniana de arquitetônica, encontrada especialmente nos textos filosóficos, produzidos na década de 1920 (BAKHTIN, 1920-1924; BAKHTIN, 1923-1924; BAKHTIN, 1924-1927), em que Bakhtin trata cada um dos elementos da construção de sentido do objeto estético: o conteúdo, material, forma, organizados por centros de valores estabelecidos na relação o sujeito-autor, herói e sujeito-contemplador. Na etapa seguinte, tratamos das categorias *tempo* e *espaço*, que, desenvolvidas pelo pensador russo nos ensaios *Formas do*

tempo e do cronotopo no romance (1937-1938) e Observações finais (1973), fornecem subsídios para a compreensão da interação entre autor-criador e/ou autor-contemplador e objeto artístico em determinada localização espaço-temporal.

O capítulo II, intitulado Questões ontológicas dos textos de humor da esfera periodística, centramos, inicialmente, a abordagem do conceito de “tira” dentro da tradição histórico-discursiva dos quadrinhos, levando em consideração os elementos que constituem o gênero tira – forma composicional, conteúdo temático e estilo, situação de interação, esferas de produção, recepção e circulação do conjunto dos textos. Na etapa seguinte, tratamos do processo de criação das tiras de Fernando Gonsales e de alguns elementos composicionais dos quadrinhos que são recuperados na análise dos textos. Finalmente, apresentamos um panorama do processo de criação de Millôr Fernandes para os periódicos e algumas implicações de sentido no entrecruzamento de suas “Fábulas fabulosas” com contos maravilhosos, que, veiculadas nos periódicos, tornam-se crônicas do cotidiano.

No capítulo III (A arquitetura de tiras e crônicas em diálogo com contos maravilhosos), descrevemos o percurso metodológico da pesquisa, apresentando quadros demonstrativos dos dados levantados, os quais permitem observar algumas regularidades no conjunto dos textos selecionados. Nesse percurso, consideramos as esferas de produção e de circulação dos textos e apontamos as categorias enunciativo-discursivas que norteiam a análise do *corpus*.

No último capítulo, cujo título é Tiras, crônicas e contos maravilhosos: diálogos (in)tenso com os valores da contemporaneidade, respondemos à questão levantada na investigação em duas etapas. Na primeira, analisamos as tiras, tratando das formas de presença, de esvaziamento e de ressignificação de fragmentos dos contos maravilhosos, que estão materializados nos quadrinhos. Na etapa seguinte, procedimento semelhante é realizado com as crônicas millorianas. O trabalho de análise parte da esfera de produção e de circulação dos textos e tem como foco a reflexão sobre as tensões discursivas. A análise mostra que os embates de vozes se configuram como resposta ao tempo-espaço em que os enunciados estão inscritos.

CAPÍTULO I

LENTES BAKHTINIANAS NO DIÁLOGO SUJEITO-OBJETO

O que garante o nexó interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos.

Mikhail Bakhtin

A concepção sociológica de linguagem e a compreensão do ponto de vista do autor-criador e do autor-contemplador como elemento intrínseco à materialidade de cada texto indicaram o pensamento do conjunto da obra de Bakhtin e o Círculo como instrumental teórico capaz de prover categorias de análises para esta investigação. De acordo com a perspectiva bakhtiniana, a materialidade é organizada valorativamente pelo autor-criador, no ato de sua criação. Já ao autor-contemplador cabe ressignificar o objeto previamente criado, a partir de sua visão de mundo e do posicionamento valorativo assumido por ele no ato de contemplação. Em ambos os casos, os sujeitos-estéticos estão orientados pelas condições e conhecimentos do tempo em que vivem.

Trata-se de uma perspectiva que leva em consideração a *arquitetônica* (BAKHTIN, 1920-1924, 1923-1924, 1924-1927) dos textos, isto é, seu todo orgânico compositivo de sentido, possível apenas no ato de (re)criação de um sujeito-estético, que imprime seu olhar axiológico na organização dos elementos – conteúdo, material e forma – da obra, na relação com outras que lhe antecedem.

Dentro dessa noção, estão as categorias *tempo* e *espaço*, uma vez que a interação entre autor-criador e/ou autor-contemplador e objeto artístico está situada necessariamente em um eixo espaço-temporal, que orienta tanto a seleção dos elementos que irão compor o objeto de criação quanto o posicionamento autoral nele inscrito e a recriação desse objeto pelo olhar do autor-contemplador.

O encaminhamento do capítulo parte da abordagem bakhtiniana da arquitetônica, colocando em diálogo o ensaio de 1923-1924 – O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária –, assinado por Bakhtin, com outros textos do período filosófico do Círculo: *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1924) e *O autor e a personagem na atividade estética* (1924-1927). Em seguida, discorreremos sobre as categorias *tempo* e *espaço*, formuladas pelo pensador russo no ensaio *Formas do tempo e do cronotopo no romance*, escrito entre os anos de 1937 e 1938, em que o filósofo da linguagem desenvolve a inter-relação espaço-temporal na construção de sentido da prosa romanesca. Nos dois tópicos, alguns comentadores são eventualmente convocados para auxiliar na compreensão de determinados aspectos do pensamento bakhtiniano, que, presentes nos escritos do Círculo, foram abordados como pressuposto compreensível ao leitor contemporâneo dos pensadores russos, mas que podem escapar à recepção brasileira do início do século XXI.

1 A arquitetônica das relações dialógicas entre sujeito-(re)criador e objeto estético

A noção bakhtiniana de *arquitetônica* insere-se em um projeto filosófico de Bakhtin, cujo objetivo era construir as bases de uma *filosofia primeira*, nela situando uma estética geral. O conceito, entretanto, não é inaugurado pelo Círculo, remonta a Aristóteles, segundo o qual, a ontologia fundamental, baseada na investigação do *ser* por sua natureza e atributos, é capaz de estabelecer as bases de toda a filosofia posterior.² Em Bakhtin, por sua vez, a *prima philosophia* está centrada no caráter eventual do ser que age em um eixo espaço-temporal. Para o filósofo da linguagem, os domínios da ciência, arte e história não são reais quando separados do ato ético que os integra. Essa separação, segundo Bakhtin, era comum no pensamento filosófico de sua época, e resultava na criação de dois mundos separados: o mundo da vida e o da cultura. Na concepção bakhtiniana, o sujeito, no ato de sua experiência vivida, dirige seu olhar simultaneamente para os dois mundos: olha para uma unidade objetiva de determinado setor da cultura e para o evento único e irrepetível de

² Sobre a *prima philosophia* em Aristóteles, ver a tradução de *Para uma filosofia do ato* (BAKHTIN, s.d.[1920-1924], p26), realizada, a partir da edição americana *Toward a Philosophy of the Act*, por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza e gentilmente cedida para fins acadêmicos.

sua existência. No momento do ser como evento, ele supera, em seu ato ético, a impenetrabilidade recíproca entre vida e cultura.

Clark e Holquist apontam, em *Mikhail Bakhtin* (2004[1984]), que o conceito de *arquitetônica* formulado no ambiente do Círculo não apenas insere a perspectiva bakhtiniana no âmbito das teorias que buscam conhecimento, como também ancora abordagens mais específicas. Será o caso, por exemplo, das reflexões de Bakhtin sobre a estética geral:

[...] Bakhtin [...], ao chamar o seu empreendimento de “arquitetônica”, tira este termo técnico não apenas da filosofia, onde significa a ciência de sistematizar conhecimento, mas também a edificação, onde tem a ver com mensurações efetivas, proporções de pedras e madeira reais e a infinita variedade que estas podem assumir em construções específicas (CLARK; HOLQUIST, 2004[1984], p.35).

Mesmo inacabadas, as elaborações da década de 1920 ainda hoje se mostram profícuas no embasamento de estudos sobre a arte, a literatura e a linguagem em geral. Encontrada nos textos filosóficos do Círculo, a concepção de arquitetura da obra de arte foi desenvolvida mais detalhadamente pelo próprio Bakhtin em *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (daqui em diante, PCMF), ensaio de 1923-1924, que, junto com outros textos organizados pelo autor em seus últimos anos de vida em Moscou, passou a integrar *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, obra de coletânea publicada em 1975, depois da morte do autor.

O início da década de 1920 foi de grande efervescência cultural na Rússia, momento em que vários círculos intelectuais discutiam arte, filosofia, religião e política. Nesse contexto, Bakhtin escreveu PCMF, publicado como extrato no livro do ano da revista *Konteskt*, do Instituto Gorky de Leningrado (1923) e enviado também para o periódico *Russki Sovremennik* em 1924. Nesse caso, o ensaio não foi publicado por conta do fechamento da revista. A Rússia já estava mergulhada em complexa crise política desencadeada pela morte de Lenin em 1924 e ascensão de Stalin em 1927 (CAMPOS, 2009).

Em diálogo com Clark e Holquist (2004), Brait e Campos (2009) lembram que, em Nevel, onde Bakhtin viveu entre os anos de 1918 e 1920, foi dado início ao projeto sobre a “Arquitetônica da responsabilidade”,³ com a publicação do curto ensaio intitulado “Arte e responsabilidade” na revista *Den’iskosstva* em 1919, republicado na década de 1970. Naquele momento, houve a primeira formação do Círculo, denominado *Seminário Kantiano* ou *Círculo de Nevel* (BRAIT; CAMPOS, 2009, p.20). Sobre esse período, Clark e Holquist (2004) afirmam que

Os membros do grupo tinham em comum uma paixão pela filosofia e pelo debate de ideias. Encontravam-se para as assim chamadas noites filosóficas em que os participantes ou discutiam uma obra importante no campo da filosofia, “dos antigos gregos até Kant e Hegel”, ou um trabalho contemporâneo ou um texto de um pensador religioso (p.65).

A continuidade do projeto se deu com a mudança do Círculo para Vitebsk, e os resultados mais imediatos desse período são apresentados em *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1924) e *O autor e o herói na atividade estética* (1924-1927), ambos assinados por Bakhtin. O primeiro ensaio tem seu título original desconhecido. Trata-se de um rascunho fragmentário (faltam páginas e há trechos ilegíveis em decorrência das precárias condições em que foi guardado) publicado postumamente na Rússia pela primeira vez em 1986, em edição organizada por Segei Bocharov, sob o título de *K filosofii postupka*.

Na obra inacabada, o pensador russo recupera especialmente a ética formal do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) e dos neokantianos, acusando-a de abstrair do ato “meu eu singular”, caindo em um teorismo. Segundo Bakhtin, a ética formal (centrada nos motivos da conduta, e não em seu resultado) não conseguiu superar a concepção da universalidade do *dever-ser*, concepção advinda da ética material (centrada no conteúdo). Ainda de acordo com o filósofo da linguagem, a categoria do *dever-ser*, considerada como categoria da consciência teórica, está condicionada a seu caráter universalizante, de modo que o ato único e irrepitível é justificado por sua capacidade de tornar-se norma de

³ Clark e Holquist denominam “Arquitetônica da responsabilidade” ao conjunto de textos filosóficos bakhtinianos, (2004, p.90), sendo que o termo “responsabilidade” é um neologismo em português e privilegia o aspecto responsivo do ato ético. Sobre a opção por “responsabilidade”, ver Sobral, 2005, p.21.

comportamento geral. Nesse sentido, a existência de uma lei de validade universal desvinculada do ato único inserido em um mundo social, histórico e cultural, é resultado de uma teorização e, dessa perspectiva, o *dever-ser* deixa de ser prático e passa a ser teorizado.

O autor e o herói na atividade estética (1924-1927) é também um texto fragmentário, com trechos publicados em separado. No excerto que aparece em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2003[1979]), faltam aproximadamente vinte páginas, que, sob o mesmo título, estão disponíveis em pelo menos duas edições: a inglesa *Art and Answerability* (1990), organizada por Holquist e Liapunov, com tradução de Liapunov; e a espanhola *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (1997), organizada por Zavala e Ponzio, na tradução de Tatiana Bubnova. Como aponta Bubnova (1997, p.XVII), no prefácio da obra por ela traduzida, o leitor se dá conta de que a análise do poema “A separação”, de Púchkin, realizada em O autor e o herói na atividade estética (1924-1927), é uma variante mais detalhada do mesmo poema trabalhado em *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1924).

A importância do conjunto dos textos filosóficos bakhtinianos para a compreensão do projeto da “Arquitetônica da responsabilidade” é enfatizada por Clark e Holquist, os quais mencionam também que título do projeto não fora atribuído pelo próprio Bakhtin:

Um traço distintivo da carreira de Bakhtin como pensador é que ele jamais cessou de perseguir diferentes respostas para o mesmo conjunto de questões. As várias maneiras em que efetivamente colocou o problema das relações entre o *self* e o outro, ou o problema de como a aparência de *mesmice* emerge da realidade da diferença, apresentam-se com grande diversidade no curso dos anos. Mas as questões em si permanecem constantes, dando à vida de Bakhtin a estrutura de uma busca ou de um projeto. Nos anos compreendidos entre 1918 e 1924, esta agenda de tópicos tomou forma numa série de textos, nenhum dos quais parece ser completo. Eles não constituem fragmentos de diferentes trabalhos. Representam, antes, diferentes tentativas de escrever o mesmo livro, ao qual Bakhtin nunca atribuiu um título, mas que é aqui denominado *A Arquitetônica da Responsabilidade* (CLARK; HOLQUIST, 2004, p.89).

Na mesma direção, Faraco (2009) explicita a importância da leitura de PCMF em diálogo com outros escritos do Círculo, não apenas por assentar as formulações ali contidas

sobre a estética geral no âmbito filosófico, como também pelo caráter responsivo do artigo filosófico ao formalismo, em pleno vigor na Rússia da segunda década do século XX:

[...] pelas críticas às teses dos formalistas russos, PCMF deve ser lido [...] em conjunto com o livro de Pavel N. Medvedev *O método formal nos estudos literários: uma introdução crítica à poética sociológica*, publicado em 1928 [...]. Há uma nítida complementaridade entre os dois. Pode-se até entender o segundo como um detalhamento do primeiro (FARACO, 2009, p.96).

Em âmbito maior, Faraco (2009) acrescenta que, sendo o elemento axiológico – princípio estruturador das obras literárias – nuclear em todo o pensamento de Bakhtin sobre qualquer manifestação verbal, PCMF está relacionado direta ou indiretamente com toda a produção do Círculo. Raciocínio semelhante apresenta Geraldo Tadeu de Souza (2002), ao afirmar que

Cada conceito do Círculo é um “eu” da Arquitetônica, cada definição de conceito permite enxergar a extensão do todo, ou seja, outros conceitos. [...] A importância individual do conceito reflete e refrata as suas relações com todos os outros, a partir do interior – da reflexão metalinguística, ética, ideológica e sociológica, e também, no exterior, pela comparação do mesmo com sua definição linguística, estética, psicológica, formalista, etc. (p.85-86).

De fato, na seção “Uma contribuição à história do método formal” da obra *O método formal nos estudos literários* (2012[1928]), a proposição de uma estética socioideológica fica explicitamente marcada pelo diálogo que Medviédev estabelece com os formalismos europeu e russo. No primeiro capítulo da seção, A corrente formal nos estudos da arte da Europa Ocidental, o autor, objetivando apontar as especificidades do formalismo russo, discorre sobre os problemas relacionados ao método formal na Europa Ocidental. Recupera a concepção de *construção arquitetônica* advinda do trabalho do escultor e teórico das artes, o alemão Adolfo Hildebrand (1847-1921), para quem, segundo Medviédev, o termo refere-se às relações, à organização dos elementos na construção da totalidade da obra, cuja significação é autocentrada e autônoma (MEDVIÉDEV, 2012[1928]). Dessa perspectiva, a arquitetura de um objeto artístico estaria baseada na unidade constituída por elementos

que, desvinculados do real, constroem os sentidos em si, cabendo ao estudioso da arte a tarefa de desvendar essa unidade constitutiva, a partir de partes, cujas funções transgredientes – de reproduzir, refletir, imitar ou expressar algo – estão subordinadas à unidade do todo.

Contrário a esse pensamento, Medviédev concebe a obra como “um corpo espacial fechado” (MEDVIÉDEV, 2012[1928], p.92), situado no espaço real, dentro do qual está organizado. Nessa direção, a arquitetônica da obra se constrói no espaço real, tomando-se a organização real do objeto estético como uma totalidade autossignificante e construtiva. Nas palavras do autor, o “gênero, o modo e as funções do conteúdo objetivo introduzido na construção de uma obra são determinados por esse lugar real, depois pela organização de suas partes e por aquelas funções que assume cada uma das partes e todo o corpo organizado no espaço real” (MEDVIÉDEV, 2012[1928], p.93).

Ao longo de aproximadamente meio século, as noções contidas nesse projeto vão permear todos os escritos do Círculo, dentre os quais se depreendem conceitos como o de *relações dialógicas*, desenvolvido em *Problemas da poética Dostoiévski*, obra de Bakhtin, publicada em 1929 e reformulada em 1963. No capítulo O discurso em Dostoiévski, por exemplo, o pensador russo trata das obras de Dostoiévski no âmbito discursivo, isto é, da língua “em sua integridade concreta e viva” e não da língua “como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (BAKHTIN, 2005[1963], p.181). Logo em seguida, o conceito de discurso é substituído pela noção de *relações dialógicas*, reforçando o aspecto extralinguístico da linguagem:

As relações dialógicas são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que por *si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas (BAKHTIN, 2005[1963], p.183).

De acordo com o pensador russo, a linguagem tem seu campo de vida na comunicação dialógica, constitui-se por elementos internos e externos, sendo que, se um

dos dois elementos for excluído, o aspecto dialógico se desfaz. A linguagem materializa-se no ato de enunciar e, pelos e nos enunciados concretizados, os sujeitos transmitem seus pensamentos, sentimentos a partir de determinados posicionamentos axiológicos, não contemplados pelo campo dos estudos genuinamente linguísticos. Além do mais, situar os estudos da linguagem no âmbito das relações dialógicas permite a abordagem de textos com matéria sógnica diversa da palavra, como acrescenta o próprio Bakhtin (2005[1963]):

Lembremos para concluir que, numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria sógnica. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes [...] (p.184).

Diferentemente do posicionamento tomado por alguns estudiosos de Bakhtin, entendemos, como Faraco (2009), Clark e Holquist (2004), que o princípio arquitetônico – ainda que não tenha sido esse o objetivo primeiro de Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* – está presente nas relações dialógicas estabelecidas pelo filósofo russo, quando ele analisa algumas das obras de Dostoiévski. Afinal, o que são as relações dialógicas, se não a construção arquitetônica intrínseca à interação dinâmica entre o sujeito sócio-histórico-cultural e o objeto estético, às relações que se concretizam nos momentos em que o autor-criador e/ou autor-contemplador imprimem seu olhar valorativo à materialidade do objeto estético com o qual dialogam? Como bem aponta Machado (2010, p.207), “sem o fenômeno humano nenhuma dialogia seria possível. Nesse caso, a arquitetura da responsabilidade revela-se um projeto conceitual sobre o espaço das relações dialógicas produzidas pelo homem”. Na mesma direção, outros conceitos – como, por exemplo, *palavra, tema, enunciado, gêneros do discurso, texto, autor e autoria, estilo* –, ainda que indiretamente, também encontram fundamento na concepção de *arquitetônica*.

Voltemos ao PCMF. Nesse ensaio, Bakhtin situa suas proposições na relação que se estabelece entre os três grandes domínios da cultura humana, o campo estético (arte), o ético (vida) e o cognoscível (ciência). De acordo com esse pensamento, o fazer estético, por suas especificidades, diferencia-se do fazer científico e da vida experienciada –

caracterizados pela infinda incompletude –, apropriando-se de ambos e unificando-se a eles no plano da arte, na medida em que lhes dá acabamento (BAKHTIN, 1998[1923-24]).

A concepção de arte orientada para a realidade já permeia o ensaio inaugural das obras do Círculo, em texto assinado pelo próprio Bakhtin, publicado em 1919. Ali o filósofo da linguagem discorre brevemente sobre a “unidade de responsabilidade”, noção embrionária da arquitetônica, posteriormente trabalhada em contraposição à arte como um todo mecânico:

Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna de sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras. Os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade [...] (BAKHTIN, 2003[1919], p.XXXIII).

Segundo o autor, vida e arte constituem planos diversos na existência humana, mas ganham unidade no sujeito, na medida em que ele responde com sua vida na arte, e com a arte em sua vida. Bakhtin, entretanto, não se opõe ao elemento mecânico, que é um aspecto necessário ao objeto estético, mas à compreensão mecânica de seu todo. Como observa Machado (2010), em Bakhtin, o ingrediente mecânico tem sua pertinência e ganha nova amplitude:

A ciência atribui ao conceito de mecânica (do grego *mechaniké* e do latim *mecânica*) a atividade dos corpos, dos movimentos e das forças que agem em seu interior e mobilizam seus impulsos. [...] Não é nada estranho que Mikhail Bakhtin [...] tenha partido deste conceito de mecânica para introduzir suas formulações sobre o funcionamento, não mecânico, mas sim dialógico da criação estética no contexto do ato ético. Com este gesto, Bakhtin apresenta uma alternativa de compreensão do movimento fora do domínio da mecânica e dentro do contexto da resposta. O gesto conceitual de Bakhtin introduz um pensamento que se propõe, assim, complementar ao domínio da mecânica. Este domínio foi nomeado “arquitetônica”. Enquanto a mecânica diz respeito ao mundo das coisas mudas, a arquitetônica volta-se para a compreensão das relações (MACHADO, 2010, p.203-204).

Nos dizeres de Machado, é possível observar que Bakhtin, ao criticar a arte como artefato em seu texto inaugural, está antecipando um diálogo mais direto do Círculo com o formalismo russo na década de 1920. É o que se vê, por exemplo, em PCMF (1923-1924) e *O método formal nos estudos literários* (1928). As formulações contidas nos escritos se contrapõem ao pensamento formalista russo da época, cuja concepção era de uma estética material, que separava as artes e apregoava a primazia do material nas obras artísticas. O método formal não é desconsiderado totalmente por Bakhtin. Em sua opinião, o método pode ser profícuo nos estudos técnicos da arte, mas não se sustenta no estudo e interpretação da obra artística como um todo.

Em PCMF, o autor tece severas críticas à estética formal, que, segundo ele, estaria apregoando uma teoria da arte independentemente de uma estética sistemático-filosófica. Atribui à estética material a incapacidade de fundamentar a forma artística, sendo a forma do material isenta de momento axiológico. Como consequência dessa dificuldade não superada, enumera também outros problemas enfrentados por esse pensamento sobre os estudos literários. Segundo ele, a estética material não consegue estabelecer a diferença essencial entre objeto estético e a obra exterior (artefato); faz confusão entre forma arquitetônica e forma composicional; não é capaz de explicar o estetismo; e não é capaz de fundamentar a história da arte:

A estética material que isola na cultura não só a arte, mas também as artes particulares, e que toma a obra não na vida artística, mas como uma coisa, um material organizado, é capaz, no melhor dos casos, de estabelecer apenas um quadro cronológico das modalidades e dos processos técnicos da arte dada, pois uma técnica isolada não pode absolutamente ter história (BAKHTIN, 1998[1923-1924], p.27).

Se, de um lado, a primazia do material na forma artística propicia uma aparente segurança metodológica, com o estudo da arte baseado no positivismo empírico – como era caso da Linguística no estudo da obra literária; de outro, essa concepção ignora o elemento axiológico, que diz respeito aos posicionamentos valorativos autorais concretizados no momento em que o autor-criador entra em contato e se apropria de um dado material. Desse modo, a estética material ignora o momento do conteúdo no objeto artístico, que,

segundo Bakhtin, “permite interpretar a forma de modo mais substancial” (BAKHTIN, 1998[1923-1924], p.21). Na concepção bakhtiniana, o conteúdo do objeto estético está no âmbito da vida e do conhecimento:

Chamamos de conteúdo da obra de arte (mais precisamente do objeto estético) à realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado.

O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado.

Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significante, não pode realizar suas funções fundamentais (BAKHTIN, 1998[1923-1924], p.35).

Nessa perspectiva, só é possível tratar da forma do objeto estético em sua intrínseca relação com o conteúdo, do qual ela não pode prescindir. O conteúdo da obra de arte, por sua vez, é “*a realidade do conhecimento e do ato estético*” (BAKHTIN, 1998[1923-24], p.35). Essa concepção insere o objeto artístico no âmbito do acontecimento, da singularidade (“individualização”), e seu conteúdo só se concretiza e ganha sentido no fazer do autor-criador. A partir de determinado posicionamento de valor diante de questões do mundo, o autor-criador recorta, ordena e torna concretos os elementos do domínio ético e cognitivo, enformando e transpondo esses elementos para o plano estético, com a ajuda de determinado material.

Ao situar o conteúdo no âmbito do acontecimento e da singularidade, o filósofo da linguagem recupera duas questões: uma relacionada ao *ato responsável e responsivo* como o único elo entre o mundo vivido e o representado, presente em *Arte e responsabilidade* (1919) e desenvolvida mais detalhadamente em *Para uma filosofia do ato* (1920-1924); e outra, que diz respeito ao *excedente de visão*, da exterioridade, de posicionamentos valorativos, a partir dos quais se dá acabamento ao objeto de criação. Essa última foi tratada em detalhes no ensaio *O autor e o herói na atividade estética* (1924-1927).

Em *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1924), as formulações do ensaio inaugural sobre o sujeito como elemento de unidade entre vida e arte ganham maior amplitude. Na obra inacabada, Bakhtin propõe que o ato ético se caracteriza por um constante agir, por tomadas de posição singulares, no contínuo da existência:

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular⁴ responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir (BAKHTIN, 2010[1919-1921], p.44).

Dessa perspectiva, o sentido de ato se aproxima da ideia de ação concreta praticada por um *eu* que age responsável e responsivamente em um eixo espaço-temporal. A singularidade desse ato, por sua vez, deve-se ao lugar único e insubstituível que cada um ocupa no mundo em seu existir-evento, de modo que, para o homem, não há álibi em sua existência. Desse lugar, partem seus pensamentos, desejos, olhares; em outras palavras, trata-se de um centro de valor volitivo emocional humano:

Este mundo me é dado do meu lugar no qual eu sozinho me encontro como concreto e insubstituível⁵. Para minha consciência ativa e participante, esse mundo, como um *todo arquitetônico*, é disposto em torno de mim como único centro de realização do meu ato; tenho a ver com este meu mundo na medida em que eu mesmo *me realizo* em minha ação-visão, ação-pensamento, ação-fazer prático. Em correlação com o meu lugar particular que é o lugar do qual parte a minha atividade no mundo, todas as relações espaciais e temporais pensáveis adquirem um centro de valores, em volta do qual se compõem num determinado conjunto arquitetônico concreto estável, e a unidade possível se torna singularidade real. O lugar que apenas eu ocupo e ajo é o centro, não somente no sentido abstratamente geométrico, mas como o centro emotivo-volitivo concreto responsável ela multiplicidade concreta no mundo (BAKHTIN, 2010[1920-1924], p.118).

⁴ Em russo, *Postupok*, “ato, contém a raiz ‘stup’ que significa ‘passo’, ato como passo, como iniciativa, movimento, ação arriscada, tomada de posição” (PONZIO, 2010, p.9).

⁵ Em espanhol: “Este mundo se me presenta, desde mi lugar singular, como concreto y único” (BAJTIN, 1997 [1920-1924], p.63).

Ao considerar o centro de valor como um lugar humano, é necessário que se diga, entretanto, que a proposição bakhtiniana está voltada a uma filosofia moral compreendida por dois centros: o *eu* e o *outro*. Nas palavras de Faraco (2010, p.155), “o sujeito moral bakhtiniano é, de certa forma, um solitário ético (a ele e só a ele cabe decidir)”, o que não significa que está sozinho no mundo. Desse ponto de vista, o outro deixa apenas de ser uma pessoa, a mim indiferente, e passa a ser um centro axiológico diverso do meu, orientação para meu ato responsável:

O princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato é a contraposição concreta, arquitetonicamente válida, entre eu e outro. A vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir. Um mesmo objeto, idêntico por conteúdo, é um momento do existir que apresenta um aspecto valorativo diferente, quando correlacionado comigo ou com o outro; e o mundo inteiro, conteudisticamente uno, correlacionado comigo e com o outro, é permeado de um tom emotivo-volitivo diferente, é dotado, no seu sentido mais vivo e mais essencial, de uma validade diferente sobre o plano do valor. Isto não compromete a unidade de sentido do mundo, mas a eleva ao grau de unicidade própria do evento (BAKHTIN, 2010[1920-1924], p.142).

Em seus dizeres, Bakhtin está negando a autonomia do ser e sua compreensão no âmbito teórico da abstração, das generalidades, das fronteiras fechadas e bem definidas, indiferente à historicidade viva singular, de modo que um “mesmo” conteúdo da vida não é o mesmo, mas é outro, no momento em que é revestido de diferentes tons valorativos, diferentes visões do mundo. Do mesmo modo, o *outro* nunca é apenas um objeto mudo, mas ganha o estatuto de sujeito no diálogo com o *eu*.

A contraposição *eu-outro* se torna fundamental para o fazer estético e para a compreensão das relações indissociáveis entre autor-criador, herói e autor-contemplador. É o que se observa, por exemplo, em O autor e o herói na atividade estética (BAKHTIN, 2003[1924-1927]), quando o pensador russo apresenta o autor-criador como um desdobramento do autor-pessoa. Na condição de autor-criador, ele passa a ser um elemento de seu objeto de criação, guia a personagem (o herói), fazendo dela um todo no âmbito estético. No ato de criação, o autor-criador torna-se “agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra” é “transgrediente a cada

elemento particular desta” (BAKHTIN, 2003[1924-1927], p.10). É ele quem acentua cada particularidade da personagem a partir de determinado ângulo axiológico, torna-se a consciência da consciência: sua consciência abrange e dá totalidade ao mundo vivido pela personagem. Enquanto a vivência do herói (ou a personagem) se dá no âmbito cognitivo e ético –“seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento” (BAKHTIN, 2003[1924-1927], p.11) –, ao autor cabe dar o acabamento à personagem, articulando o ato estético ao ético e ao cognitivo. Desse jogo de forças, resulta a obra de arte: “eis a questão da criação estética: a tensão entre dois pontos de vista distintamente situados, a do autor e a do herói” (CAMPOS, 2012, p.246).

A tensão entre dois olhares distintos surge de um *excedente de visão*, de um olhar de fora do autor, que lhe permite conceber o todo da personagem e dar-lhe *acabamento* estético, recortando seu objeto de criação da vida vivida, atribuindo a ele uma unidade de sentido e de valores. Para explicar o conceito de excedente de visão, Bakhtin toma a metáfora de um botão de flor. Na imagem proposta pelo pensador russo, o “broto” da flor é, como bem aponta Campos (2012, p.248), a “forma do trabalho artístico que se revela quando alguém situado fora diante de mim vê o que não vejo”. Nas palavras de Bakhtin,

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal como ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele [...] (2003[1924-1927], p.23).

O momento do acabamento, elemento fundamental da estética bakhtiniana, pressupõe também uma participação ativa do autor-contemplador, que, diante do objeto contemplado, torna-se parte dele e o recria, atribuindo-lhe uma nova orientação de sentido. Em outras palavras, “essa inter-relação entre os momentos constitutivos do objeto estético é composta por uma dinâmica de criação de sentidos que é a *arquitetônica*.” (SILVA, A., 2010, p.63).

A ordenação de sentido do objeto em relação a um centro de valor como fundamento da *arquitetônica* é citada em outro trecho por Bakhtin, no fragmento de O autor e o herói na atividade estética (1924-1927) publicado em separado:

La arquitectónica – em cuanto disposición y relación especulativamente necesaria, no fortuita de las partes y momentos concretos, singulares em um todo acabado – es posible tan sólo em torno al hombre em cuanto héroe dado. Pensamiento, problema, tema no pueden ser fundamento de la arquitectónica, puesto que ellos mismos requieren de um todo arquitectónico concreto, para lograr uma cierta conclusion [...] (BAJTIN, 1997 [1924-1927], p.83-84).

Para tornar mais clara suas formulações, o pensador russo traz um exemplo concreto da construção arquitetônica de determinado centro de valor humano dentro dos limites de uma totalidade artística. Trata-se da análise detalhada de um poema lírico de Pushkin, “A separação” [Razluka], publicado em 1830 (BAJTIN, 1997[1924-1927]):

Pelas fronteiras de tua distante pátria
Abandonavas a terra estrangeira
Naquela hora inolvidável, hora de tristeza
Chorei demoradamente diante de ti
Minhas mãos, cada vez mais frias,
Esforçavam-se para segurar-te
Meus gemidos imploravam que não interrompeses
A terrível angústia da separação

Mas privaste teus lábios
De nosso beijo amargo
De uma terra de exílio obscuro
Para outra terra me chamaste
Disseste: “No dia de nosso reencontro
Sob a sombra das oliveiras
Sob um céu de azul eterno,
Havemos de mais uma vez, meu amado, unir nossos beijos de amor”.

Mas lá – pobre de mim! – onde a abóbada celeste
Reluz com raios azuis
Onde as águas cochilam sob os penhascos
Adormeceste para sempre
Tua beleza e teus sofrimentos
Esvaíram-se na tumba

Assim como o beijo de nosso reencontro
Mas continuo a esperar – tu me debes aquele beijo⁶.

Da extensa análise realizada, importa, nesta tese, mencionar que o poema do artista russo é construído a partir de dois centros de valores distintos – o do herói e o da heroína. Da Rússia, o herói chora a dor da morte de sua amada (Amália Riznich), que partira para solo estrangeiro, a Itália, terra natal dela. Os centros de valores são construídos com marcas expressivas de um distanciamento espaço-temporal e ganham unidade de sentido, a totalidade no todo do homem, mortal: a morte confere importância ao tempo e ao espaço (BAKHTIN, 2010[1920-1924]). Dessa perspectiva, as noções de proximidade e de distanciamento só podem ser compreendidas a partir de um dos posicionamentos valorativos. Para o herói, a Itália é a “terra estrangeira” e “distante”, enquanto, para a amada, essa terra é a Rússia.

O poema como um todo é construído na tensão das relações entre os centros de valores que se instituem com a participação volitiva emocional do herói nos acontecimentos da partida e da morte da heroína, vivenciados por ela. No processo de estetização dos acontecimentos, o autor é aquele cujo olhar se expressa na escolha do tema, palavras, imagens, ritmo e entonação. Segundo Bakhtin (1997[1924-1927]), o mesmo se pode afirmar em relação ao herói: sua reação volitiva emocional é expressa mediante todos os aspectos que constituem uma obra literária.

A tensão entre os centros de valores distintos é constituída ainda pelo Bakhtin chama de *ritmo* e *entonação*. Para o pensador russo (BAKHTIN, 1997 [1924-1927]), a *entonação* corresponde à reação do herói diante dos acontecimentos de sua vida no interior da obra. O ritmo, por sua vez, é dado pelo autor, em seu olhar apreciativo projetado sobre o todo do objeto estético por ele criado. Dessa forma, o sentido de separação no poema analisado se constrói na fronteira entre a dor vivenciada pelo herói e a reação de amorosidade do autor diante dessa dor, recriada por ele em seu trabalho artístico. Em movimento análogo, todos os momentos do objeto estético se atualizam no homem-herói:

⁶ Tradução de Adriana Pucci Penteadó de Faria e Silva. *Retratos dialógicos da clínica: um olhar discursivo sobre relatórios de atendimento psicopedagógico*. Tese (Doutorado) – PUC-SP, 2010, p.66.

Todos los momentos de la totalidad estética de nuestra obra que hemos analizado: momentos objetuales (pátria, tierra, ajena, lejanía, largamente) la totalidad objetual y semántica (la natureza), imágenes pictóricas y esculturales (tres principalmente), espacio interno, ritmo temporal intrínseco, tiempo intrínseco, rima y composición externa (para cuyo análisis específicamente forma no disponemos de espacio aquí) y, finalmente, tema, es decir, todos los elementos singulares y concretos de la obra em su ordenación arquitectónica, se actualizan em torno al centro valorativo que es el héroe-hombre, de modo que el ser se há fecho humanizado em médio de um acontecer único: todo lo que aquí hay y cuanto significa, no es sino um momento del acontecer de la vida de uma persona determinada, de su destino. Com esto podemos dar por terminado el análisis del poema (BAJTIN, 1997[1924-1927], p.101).

A análise que o pensador russo faz do poema de Pushkin é representativa da concepção estética bakhtiniana e, embora ele tenha tratado nesse ensaio do texto poético, já indica a pertinência do estudo da prosa pela arquitetura. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), por exemplo, o filósofo da linguagem faz extensas análises de novelas de Dostoiévski, mostrando os constantes e acentuados embates entre as vozes do autor e do herói. A análise do poema também se mostra extremamente válida quando se considera texto como acontecimento. Como explica Campos (2012 p.245), nessa perspectiva, “as categorias não são absolutas nem as oposições são binárias e disjuntas, ao contrário, estabelecem relações entre o mundo da cultura e o mundo da vida” e, nessa direção, caminha o ensaio PCMF.

Nele, fica explícita a proposição de que o conteúdo só ganha sentido na relação com o autor, na medida em que este, em seu ato participativo de criação, enforma um determinado aspecto do mundo com a ajuda de um material específico. Estatuto semelhante tem o autor na relação com o material estético. Enquanto elemento técnico e isolado, o material é extraestético e indispensável à construção da obra de arte, mas, no trabalho do artista, ganha a dimensão estética. Bakhtin explica que, nas artes em geral,

a natureza extraestética do material (à diferença do conteúdo) não entra no objeto estético: não entram o espaço físico-matemático, as linhas e figuras da geometria, o movimento da dinâmica, o som da acústica, etc.; com eles se relacionam o artesão e a ciência estética, mas não a contemplação estética em primeiro grau [...] (BAKHTIN, 1998 [1923-1924], p.48).

Em outras palavras, no processo de seu trabalho, o artista precisa relacionar-se com dado material, que só é estetizado no momento em que o autor transcende o aspecto puramente técnico do material selecionado, valendo-se dele para enformar o conteúdo artístico. No ato de contemplação artística, no entanto, o material (enquanto elemento técnico) desaparece no todo do objeto estético, como desaparecem também, segundo Bakhtin (1998 [1923-1924]), os andaimes de um prédio construído. Nesse sentido, o material está mais relacionado ao momento estético do autor-criador (como apropriação do artista) e do estudioso da arte (na compreensão dele no todo do objeto) do que propriamente do autor-contemplador.

Nas artes literárias, mais especificamente, na poesia, o pensador russo esclarece que o artista deve conhecer profundamente o material com o qual vai trabalhar: a palavra. Deve conhecê-la em sua natureza puramente verbal e linguística: enquanto fenômeno linguístico autônomo em relação a questões da vida, do conhecimento e da arte, às quais a palavra serve. Só a partir de então, poderá compreender seus sentidos no âmbito do conhecimento e da criação artística. Enfatiza ainda que, no fazer estético, somente as particularidades absolutamente linguísticas da palavra não interessam, senão a língua por inteiro, em todas as suas possibilidades e elementos, como linguagem viva, situada. O escritor ou poeta valem-se do material-palavra, segundo Faraco (2010), “para transportá-lo para outro plano axiológico, para o interior de outro enunciado concreto que está corporificando uma determinada forma arquitetônica e composicional”.⁷ Dessa perspectiva,

O enorme trabalho do artista com a palavra tem por objetivo final a sua superação, pois o objeto estético cresce nas fronteiras das palavras, nas fronteiras da língua enquanto tal; mas essa superação do material assume um caráter puramente imanente: o artista liberta-se da língua na sua determinação linguística não ao negá-la, mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente: o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento linguístico e, aperfeiçoando-a linguisticamente, obriga-a a superar a si própria (BAKHTIN, 1998[1923-24], p.50).

⁷ Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/44596372/ESTETICA-Bakhtin-Carlos-Faraco>>. Acesso em 8 jul. 2013.

Como se vê, na apropriação axiológica do material enformador do conteúdo, cabe ao autor transcender ao material. Papel semelhante tem o autor-criador no momento constitutivo da forma artística, do qual ele é parte. Como observa Bakhtin, o conteúdo é experimentado axiologicamente pelo autor-criador e contemplador por intermédio da forma: “é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresso meu amor, minha certeza, minha adesão” (BAKHTIN, 1998[1923-1924], p.58), de modo que a forma é a expressão valorativa do autor-criador e do autor-contemplador (co-criador da forma) com o conteúdo. Nessa direção, o filósofo da linguagem aponta o aspecto englobante da forma artística: a forma arquitetônica abarcando a forma composicional. Ao definir cada um desses aspectos do objeto estético, deixa clara a correlação entre eles:

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática (BAKHTIN, 1998[1923-1924], p.25).

Nesse sentido, a forma composicional está no âmbito da técnica. Na estética literária, diz respeito às possibilidades de organização da massa verbal e aos dispositivos de que o artista dispõe para empregar e movimentar mecanicamente o material-palavra em capítulos de um romance, atos de uma peça, esquemas de repetição das rimas de uma estrofe poética etc. Bakhtin (1998[1923-1924]) esclarece que capítulos, parágrafos, estrofes, linhas, palavras de determinado conjunto verbal exprimem a forma enquanto articulações composicionais. No momento estético, essas articulações composicionais, orientadas na e pela atividade do autor, tornam-se elemento de englobamento formador. Penetram no conteúdo ético-cognitivo e o abrangem, dando-lhe uma forma esteticamente adequada. Eis o processo de transformação das formas composicional em arquitetônica.

Mais especificamente no romance, a forma que ordena o material se torna a expressão da atitude do autor no momento estético, criando “a forma arquitetônica que ordena e acaba o acontecimento, independentemente do acontecimento único e sempre

aberto da existência” (BAKHTIN, 1998[1923-1924], p.68). O mesmo se pode afirmar na estética literária em geral. No momento de ordenação do conteúdo, a partir de determinado olhar valorativo (cômico, trágico, lírico etc.), o autor-criador se vale da forma composicional (drama, poema, conto, novela, romance) que, na sua concepção, é mais adequada à respectiva forma arquitetônica.

Nas formulações de Bakhtin, é possível compreender que todo pensamento elaborado sobre a estética geral está voltada principalmente para a participação ativa do homem, centro de valores, e, não à toa, é nesse sentido que o autor define reiteradamente o conceito de forma arquitetônica:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se autossatisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade (BAKHTIN, 1998[1923-1924], p.25).

No mesmo ensaio, o pensador russo vai defini-la, mais adiante, como “a unificação e organização dos valores cognitivos e éticos” (BAKHTIN, 1998[1923-24], p.57), construída na relação indissolúvel entre a forma composicional, conteúdo, material e posicionamentos valorativos autorais. Nesse sentido, a arquitetônica é, na atividade do homem estético, a totalidade orgânica do objeto artístico disposta em partes. Ou ainda, nas palavras de Adriana Silva (2012, p.2), “é uma força totalmente organizada num material que, com ele, torna-se a forma de um conteúdo, relacionando-se com esse conteúdo de modo axiológico”.

Assim, o plano do objeto estético a que Bakhtin se refere como *forma arquitetônica*, em PCMF, é força que seleciona e dá uma *forma composicional* ao material-palavra (como língua viva e situada) na organização do conteúdo. Ao que nos parece, a referência à *forma*, constantemente enfatizada no conceito de *arquitetônica*, acontece por conta do diálogo que Bakhtin estabelece com os formalistas russos, os quais, segundo a concepção bakhtiniana, ignoravam o momento de acabamento e conseqüentemente as diferentes dimensões de enformamento no objeto estético. Ao mesmo tempo, no ensaio, o pensador explora

detalhadamente cada um dos elementos constituintes da obra de arte (conteúdo, material e forma) e sua articulação no todo construído pelo olhar valorativo do autor-criador e autor-contemplador. No tríptico dos textos filosóficos, por sua vez, o pensador deixa de lado a referência explícita à *forma* (o que não significa, definitivamente, o abandono da ideia de enformamento, que, aliás, é um dos alicerces da arquitetura), referindo-se à concepção de *arquitetônica* como construção de conhecimento na existência espaço-temporal humana.

Ressaltamos finalmente que, na concepção bakhtiniana, o homem é um ser de seu tempo e nele ocupa um lugar único. O lugar posicionado no espaço, entretanto, só pode ser dimensionado na visão extraposta, a partir de outro olhar. Nesse sentido, o espaço das relações dialógicas é o espaço das interações entre o campo de visão e aquilo que o excede. Como explica Machado (2010), a arquitetura das relações dialógicas abrange o ambiente de interações, em que chama a atenção aquilo que nele se vislumbra para além de um ponto de vista posicionado. Ainda segundo a autora (2010, p.207), “considerando que a variedade e simultaneidade de pontos de vista criam um espaço de relações coincidentes, é preciso buscar uma compreensão mais apurada deste *continuum* de pontos de vista como variedade de respostas simultâneas e não coincidentes, portanto, inacabadas”. Nessa perspectiva, o estudo das respostas é questão central na abordagem da arquitetura.

Neste trabalho, o conceito mobilizado permite-nos identificar a produção de sentidos nas relações dialógicas entre forma, conteúdo, material, autor-criador e autor-contemplador dos textos analisados. Permite-nos observar como se instituem as diferentes autorias no momento em que cartunista e cronista, sob o olhar dos séculos XX e XXI, redimensionam alguns contos maravilhosos registrados por Perrault (1697), pelos irmãos Grimm (1812-1822) e por Joseph Jacobs (1890). Nas tiras, fragmentos do conteúdo dos contos são reordenados axiologicamente em quadros, balões, legenda, a partir do material que é próprio dos quadrinhos: traço, cor, palavra etc. Nas crônicas ilustradas, o dizer dos folcloristas ganha nova orientação semântica na articulação das formas, traços e cor dos desenhos com o texto verbal, cujo conteúdo é enformado a partir do material-palavra.

Considerando que todo ato de criação e de recriação do objeto estético é realizado pelo sujeito-autor e sujeito-contemplador em função do conhecimento técnico disponível e

como resposta singular à visão de mundo do tempo que abarca o objeto (re)- criado, é também significativa, para nossa análise, a compreensão da correlação espaço-tempo nas relações arquitetônicas entre as tiras, crônicas e contos maravilhosos selecionados, razão pela qual nosso próximo tópico será dedicado ao estudo das categorias do espaço e do tempo no pensamento bakhtiniano.

2 A dimensão espaço-temporal no olhar do autor-(re)criador

A questão do tempo e do espaço na narrativa, ou mais amplamente, “da relação entre as pessoas e os acontecimentos que ocorreram no tempo e no espaço representado em um ‘*corpus* historicamente ativo’” (CAMPOS, 2009, p.130), foi desenvolvida por Bakhtin em *Formas do tempo e do cronotopo no romance: ensaios de uma poética histórica* (daqui em diante FTCT), escrito entre os anos de 1937 e 1938. Elaborado em aproximadamente 150 páginas, o estudo foi dividido em nove capítulos, aos quais foram acrescentadas as Observações finais, escritas no ano de 1973. O conjunto desses textos, além de outros que compõem a coletânea, foi organizado por Bakhtin em Moscou nos últimos anos de sua vida e publicado postumamente em 1975, sob o título *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniia raznykh let* (Problemas de literatura e de estética: estudos de vários anos).

Em seu conjunto, os ensaios apresentam uma teoria do romance pautada na historicidade do gênero, ancorada na perspectiva de que as questões teóricas só podem ser resolvidas na e pela linguagem em uso, realizada em dado material concreto e histórico. Por essa razão, o autor descreve o gênero desde a Antiguidade e, a partir das análises que desenvolve, vê no romance, quando comparado a outros gêneros, o mais alto grau de dialogicidade, por estar orientado tanto para o presente quanto a outro tempo, que não o seu. Como bem observa Campos (2009, p.117), “foi esse diálogo que motivou Bakhtin a construir não só uma teoria do romance, mas uma das mais importantes teorias da cultura moderna”.

Em FTCT, mais especificamente, Bakhtin busca a compreensão do processo de assimilação do tempo, espaço e do sujeito que neles se mostra e, sem perder de vista o

texto literário, formula o conceito de cronotopo: “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espço”)” (BAKHTIN, 1998[1937-1938] p.211).

A definição parte do pressuposto de que aspectos isolados do tempo e do espaço podem ser apreendidos em um dado estágio do desenvolvimento da humanidade e, justamente a partir desses aspectos assimilados da realidade (cronotopo real e histórico), criam-se diferentes formas de elaboração artística (cronotopo artístico-literário), as quais determinam os inúmeros gêneros do discurso. Nas palavras de Machado (1995, p.248), “trata-se de um estudo em que o tempo integra a esfera da teoria narrativa. Logo, o conceito de cronotopo se confunde com o conceito de narrativa. Consequentemente, gênero e cronotopo passam a ser tratados como equivalentes”.

Morson e Emerson (2008), por sua vez, lembram que Bakhtin não oferece uma definição concisa sobre cronotopo. No curso de suas formulações, o conceito é reelaborado, ganhando novas dimensões. Segundo os autores (MORSON; EMERSON, 2008),

o ensaio sobre o cronotopo pode ser entendido como um novo desenvolvimento da preocupação inicial de Bakhtin com o “ato” (em “Para uma Filosofia do Ato”). As ações são necessariamente praticadas num contexto específico; os cronotopos diferem segundo os modos pelos quais compreendem o contexto e a relação que as ações e os eventos mantêm com ele (p.384).

Sobre isso, Machado adverte que o cronotopo, enquanto categoria conteudístico-formal, não está diretamente relacionado com o mundo da experiência, ou seja, ele “não deve ser confundido com o reflexo do mundo empírico na literatura. As relações espaço-temporais são antes avaliações determinadas pela organização de um ponto de vista” e dependem de um excedente de visão que, segundo Bakhtin, é possível quando o sujeito se desloca da vida para o plano da arte e nela representa a vida, de modo que “o cronotopo estabelece um tipo de relacionamento entre arte e vida distinto da relação entre o espaço/tempo da experiência” (MACHADO, 1995, p.249).

A concepção bakhtiniana da categoria tempo-espaco também é contrária ao pensamento de muitos de seus contemporâneos, como é o caso dos formalistas russos, para quem o tempo da vida real é progressão cronológica, sequencial, enquanto na literatura, o tempo está relacionado à organização de eventos. Nesse sentido, teóricos – como os do Formalismo Russo – conceituam o tempo na narrativa por oposição binária, noção que vai ser questionada por Bakhtin, como explica Machado (2010):

Enquanto muitos teóricos definem o tempo na narrativa com base num sistema de oposição binária – tempo na narrativa *versus* tempo da experiência; tempo da escritura *versus* tempo da diegese; tempo cronológico *versus* tempo psicológico – Bakhtin desenvolveu uma compreensão da representação do tempo segundo um outro encaminhamento. Do ponto de vista da orientação dialógica de sua investigação, buscou nas leis da física, sobretudo nos estudos de questionamento do tempo absoluto, aportes para suas formulações. Assim, em vez de sequência ou duração, o alvo de seu interesse foi a simultaneidade de experiências distintas que emergem em ações, vale dizer, transformações e permanência. Tempo e espaço são, assim, dois lados de um só fenômeno; por conseguinte, implicam-se mutuamente (p.210-211).

De fato, já na introdução de FTCT, Bakhtin esclarece as fontes de suas formulações. Explica que o conceito de cronotopo advém das ciências matemáticas, tendo sido introduzido e fundamentado com bases na teoria da relatividade de Einstein (1905), segundo a qual tempo e espaço não são absolutos, mas concebidos na relação entre os corpos físicos e o contexto dos acontecimentos que os envolve. Bakhtin adverte, entretanto, que não se valerá do conceito no âmbito dos fenômenos físicos, mas o transportará para o contexto da criação verbal “quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente)” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.211). Nesse sentido, o autor concebe o cronotopo como uma metáfora conceitual, de modo que o conceito não pode ser reduzido a um termo disponível no léxico para designar qualquer referência a espaço e tempo. Na mesma direção, Machado (2010, p. 215) lembra que a especificidade de Bakhtin se dá pela natureza do seu objeto de investigação, ou seja, “quando as relações de tempo e espaço no romance são examinadas, não são as relações lógico-matemáticas que demonstram a interação, mas sim, o processo

de semiose em que as ações são tanto projeções de deslocamentos como de acontecimentos”. Para Bakhtin, o tempo está relacionado à pluralidade e à simultaneidade de visões de mundo, em um contínuo de acontecimentos e seus desdobramentos, tanto no plano da experiência quanto no plano da estética.

Outra fonte citada pelo autor, em nota de rodapé, vem da Biologia. Trata-se do trabalho sobre o corpo humano desenvolvido pelo fisiologista Alexei Alexeievich Ukhtomski (1875-1942), diretor de um laboratório experimental de Leningrado. No verão de 1925, Bakhtin assistiu a uma conferência do fisiologista, quando foram abordadas questões sobre o cronotopo e estética. No encontro, Ukhtomski se referia à integração das forças neurológicas e psicológicas como elemento enformador da percepção humana no universo (CLARK; HOLQUIST, 2004). Essa percepção de corpo levou o filósofo da linguagem, conforme Clark e Holquist (2004, p.297) “a acentuar o papel que este exerce na maneira de representar o mundo. [...] De um modo análogo, segundo Bakhtin, o nosso senso totalmente integrado de espaço e tempo molda o nosso senso de realidade”.

Em suas proposições, o pensador russo cita também a “Estética Transcendental” de Kant em *Crítica da Razão Pura*. Na obra publicada em 1781, o filósofo alemão defende que determinadas formas de tempo e espaço operam em diferentes contextos, moldando-os. Nessa perspectiva, espaço e tempo são formas indispensáveis de cognição, são mecanismos pelos quais a mente organiza as experiências, e essa tese foi aceita pelo pensador russo. No entanto, Bakhtin se contrapõe a Kant, alegando que, na análise cronotópica, tempo e espaço devem ser compreendidos “não como ‘transcendentais’, mas como formas da própria realidade efetiva” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.212, nota 2). Nessa direção, Morson e Emerson explicam a tese bakhtiniana:

A tese crucial de Bakhtin é que o tempo e o espaço variam em *qualidades*; diferentes atividades e representações sociais dessas atividades presumem diferentes tipos de tempo e espaço. Tempo e espaço não são, pois, meras abstrações “matemáticas” neutras. Ou, para ser mais exato, o conceito de tempo e espaço como abstrações define, ele próprio, um cronotopo específico que difere de outros cronotopos (MORSON; EMERSON, 2008, p.384).

No estudo do romance, o pensador russo parte do pressuposto da indissolubilidade de tempo e de espaço, o tempo como a quarta dimensão do espaço. No cronotopo artístico-literário, há uma fusão entre os indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O espaço se intensifica, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. Os índices do tempo, por sua vez, transparecem no espaço, que é revestido de sentido e é medido com o tempo.

Nessa perspectiva, não há cronotopos superiores ou inferiores. Trata-se, ao contrário, de um processo ininterrupto de assimilação do cronotopo real e histórico na literatura. Isso faz, por exemplo, com que algumas ações inconcebíveis em romances realistas do século XIX sejam aceitas em novelas de cavalaria. No mesmo sentido, os diferentes cronotopos não podem ser classificados como categorias precisas e fechadas, uma vez que, em dadas condições históricas, podem ser elaboradas apenas algumas formas determinadas de reflexão do cronotopo real. Morson e Emerson (2008/1990) lembram que, não à toa, o tempo de aventura, sendo um modo primitivo de compreender a ação humana, continua a aparecer em romances-folhetins, histórias em quadrinhos, filmes e programas de televisão. Segundo os autores (MORSON; EMERSON, 2008),

é uma importante questão sociológica ou psicológica saber por que esse cronotopo antigo ainda exerce tamanha atração, mas, seja qual for a razão disso, o cronotopo parece ser especialmente produtor de novas percepções acerca da natureza das ações e dos eventos. Qualquer cultura terá presumivelmente numerosas sobrevivências desse tipo (p.389).

Nas palavras de Bakhtin, “isso explica a existência simultânea, na literatura, de fenômenos de períodos profundamente distantes, tornando complexo o processo histórico-literário” (BAKHTIN, 2008[1937-1938], p.85, tradução nossa).⁸

Pensando no cronotopo como um contínuo processo de transformação espaço-temporal definidor de gêneros e subgêneros, o filósofo da linguagem remonta ao advento

⁸ Optamos pela tradução americana, uma vez que nela o aspecto da simultaneidade de diferentes cronotopos em uma obra literária fica mais explicitamente marcada. Em português, tem-se a seguinte citação: “Daí a existência em literatura de fenômenos de tempo profundamente variados, o que dificulta ao extremo o processo histórico-literário” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.214). A nosso ver, a tradução de Emerson e Holquist parece mais esclarecedora da proposição de Bakhtin.

do romance à Grécia Antiga até o romance de Rabelais. Na época clássica, Bakhtin aponta três tipos de cronotopo que vão culminar no romance europeu. Com características próprias e distintas, cada um deles foi de extrema importância para a compreensão de algumas variedades de romance em períodos subsequentes, permanecendo, de um modo ou de outro, inclusive no romance europeu do século XIX e XX, ainda que as condições espaço-temporais reais fossem adversas às da Antiguidade Clássica.

Coerentemente com a abordagem realizada, os tipos de cronotopo elencados não correspondem à sua totalidade, segundo Bakhtin, nem se caracterizam, como já afirmamos, por formulações acabadas. Ao contrário, ganham dimensões distintas no próprio desenvolvimento do trabalho sobre o romance. Do mesmo modo, abre-se a possibilidade de novas formulações a partir das reflexões do pensador russo. O autor esclarece ainda que, em sua abordagem, não se deterá no contexto social e histórico de que emergem os cronotopos. Estará voltado, mais especificamente, ao problema do tempo (princípio condutor do cronotopo) e os elementos diretamente e ele relacionados.

Vejamos, na síntese de Campos (2009), a descrição dos principais tipos de cronotopo estudados por Bakhtin na literatura, dentre os quais os três primeiros remontam à Antiguidade:

Cronotopo da aventura (romance grego); cronotopo da estrada (romance de aventura e da vida cotidiana); cronotopo da praça pública (romance biográfico e autobiográfico); cronotopo do entreato⁹ (romance de cavalaria, pequenos gêneros da Idade Média e do Renascimento); cronotopo do corpo (romance rabelaisiano); cronotopo do idílio (romance de Rousseau); cronotopo do autor e do leitor (CAMPOS, 2009, p.131-132).

Dos tipos elencados, interessa-nos, neste tópico, abordar brevemente apenas aqueles cronotopos que, em maior medida, irão fornecer instrumentos para a compreensão do processo de transformação do espaço e do tempo no todo das personagens dos contos maravilhosos tematizados nos textos contemporâneos que compõem o *corpus* deste

⁹ Na tradução publicada em inglês, aparece a expressão “cronotopo do entreato” (BAKHTIN, 2008[1937-1938], p.163). Já na tradução brasileira, essa expressão aparece como “cronotopo intermediário dos palcos teatrais” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.278). Campos (2009, p.131) optou pela expressão traduzida do inglês, por considerá-la mais adequada à compreensão desse cronotopo, escolha esta com a qual compactuamos.

trabalho. Trataremos, inicialmente, dos dois primeiros tipos, que remontam à Antiguidade Clássica e que, segundo Bakhtin, estão presentes na tradição oral, mais precisamente, nos contos populares. Em seguida, trataremos do cronotopo do entreato, como forma de expressão do riso, e do cronotopo do autor e do leitor, que nos permite, de algum modo, compreender o olhar que o autor-criador projeta sobre seu objeto de criação e o olhar valorativo do autor-contemplador em seu ato de recriar o objeto estético.

2.1 O cronotopo da aventura e o da estrada: entre o acaso e a responsabilidade individual em narrativas da tradição oral

O cronotopo da aventura é desenvolvido em todas as suas particularidades e nuances nos romances gregos ou sofistas, como explica Bakhtin, entre os séculos VI e II a.C., com destaque para *A Novela Etíope* ou *Etiópica*, de Heliodoro (IV-III a.C.); *Leucippes e Clitofontes*, de Aquiles Tatiús (450 a.C.); *As Efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso (455a.C.-355a.C.); e *Dafnes e Chloé*, de Longus (II a.C.). Os enredos apresentam enorme semelhança e são formados essencialmente pelos mesmos elementos (motivos), que podem variar em suas combinações. Isto é, a história é marcada pelo encontro inesperado de jovens puros, castos e de uma beleza rara, que se apaixonam perdidamente, mas são separados por entraves repentinos (rapto da noiva na véspera do casamento, eventual discordância dos pais, rapto do noivo, guerras, combates, naufrágios, suspeita de traição etc.). Vencidos os obstáculos, os amantes se reencontram, casam-se e vivem felizes para sempre.

Em sua essência, o tempo de aventuras se caracteriza pela infinitude, é estático e isento de qualquer aspecto cíclico – da natureza ou da vida cotidiana –, de modo que não se pode encontrar nele qualquer vestígio histórico. Está no âmbito do tempo mítico. Na narrativa, esse tempo é construído por breves segmentos de aventuras, organizados exteriormente, tecnicamente. É o tempo do acaso, em que tudo que sucede ao herói é exterior a ele, independe de sua vontade e iniciativa, acontece fortuitamente como intrusão do destino, do acaso, de forças não-humanas (deuses, demônios, magos, feiticeiros, magos-feiticeiros etc.) que espreitam e surpreendem o herói. Como esse tipo de tempo está fora dos limites da razão, nele são aceitos sonhos proféticos, pressentimentos, adivinhação,

lendas, profecias de oráculos. Para Bakhtin, esse cronotopo é o mais abstrato e o mais estático dentre os que se encontram nos romances:

Nele o mundo e o homem estão absolutamente prontos e imóveis. Não há aqui quaisquer possibilidades de constituição, crescimento ou transformação. Como resultado da ação apresentada no romance nada é suprimido, refeito, alterado, criado de novo dentro do mundo em si. Confirma-se tão-somente a identidade de tudo aquilo que havia no início. O tempo de aventuras não deixa rastros (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.233).

O autor lembra ainda que o tempo de aventura, baseado no tempo mitológico popular, serviu de base para diversos gêneros da literatura antiga. Para os gregos, a partir do tempo mitológico, começa a se singularizar o tempo histórico concreto e localizado, sendo este concebido como vestígio daquele. Em cada aparição da natureza, por exemplo, viam-se vestígios de um tempo que podia desenrolar-se em uma cena ou em um pequeno quadro mitológico. Nas artes literárias, o tempo de aventuras e do acaso vai exercer enorme influência nos romances históricos do século XVII, com a introdução de deuses e vilões no destino dos povos, dos reinos e das culturas.

No tempo de aventura, o espaço também é, em dimensão e diversidade, predominantemente abstrato. Quaisquer particularidades geográficas, econômicas, sociopolíticas e culturais não se concretizam, e o herói não tem relação substancial com o mundo em que vive, está indiferente a ele e o desconhece. Como adverte Bakhtin, essa indiferença tem estreita relação com o elemento do acaso.

As descrições detalhadas do espaço são possíveis, mas acontecem de forma isolada, excepcional e única:

Em nenhum lugar, é dada a descrição do país em seu todo, com suas particularidades, com suas diferenças de outros países, com suas ligações. Descrevem-se apenas as construções isoladas sem qualquer ligação com o todo circundante, certos fenômenos da natureza, por exemplo, animais exóticos que são levados para o país em questão. Em nenhum lugar, são descritos os usos e os costumes do povo no seu todo, mas somente algum costume estranho, isolado, que não se liga a nada (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.226).

Desse modo, no cronotopo de aventuras, a relação entre espaço e tempo é técnica e abstrata, os momentos da série temporal são reversíveis e a transferência do espaço é possível.

Análogo ao tempo, a imagem do homem no romance grego é imutável. O herói mantém uma absoluta identidade consigo mesmo e, nesse aspecto, está ligado ao folclore das sociedades primitivas, particularmente aos contos populares. Não se sente parte do todo social, é solitário e perdido num mundo estrangeiro, e os objetivos que o orientam, suas emoções, ações, assumem um caráter estritamente particular, sem nenhum significado sociopolítico. O eixo central do conteúdo é o amor dos heróis e as proações internas e externas (fidelidade, castidade, dignidade, coragem ou destemor) às quais esses heróis são submetidos em nome de seu sentimento.

No que se refere ao segundo tipo de romance antigo, o romance de aventura e da vida cotidiana, cujo cronotopo é a estrada e a vida privada, ele é construído a partir de uma associação “não mecânica” entre tempos aparentemente contraditórios, o tempo de aventura com o dos costumes. Esse tempo deixa marcas profundas no homem e na sua vida, mas paralelamente se constrói por acontecimentos excepcionais e fora do comum, os quais também são determinados pelo acaso. Mas, como observou Bakhtin, a lógica do acaso está subordinada a uma lógica superior e diferente, que a envolve. Por exemplo, em um dos romances analisados mais detalhadamente, *O Asno de Ouro*, de Apuleio (datado de aproximadamente 60 d.C.). No romance, Lúcio é transformado em asno e, depois de longa trajetória nessa condição, retorna ao estado humano. O filósofo da linguagem explica que, *por acaso*, a feiticeira Photis pegou o unguento errado, transformando Lúcio em asno, ao invés de pássaro; *por acaso* também não havia ninguém em casa e, *justamente por acaso*, naquela noite, bandidos invadiram a casa e roubaram o asno. No entanto, foi por leviandade, erro, ou engano – e não *o acaso* – que Lúcio almejou o feitiço. Também não foi obra *do acaso* a intervenção da deusa Ísis na vida do herói, indicando a ele como proceder para retornar à forma humana. Nessa situação, Bakhtin adverte para a diferença entre esse e os romances gregos: nesse romance, a deusa Ísis se apresenta como “a guia de Lúcio que o conduz para a purificação, que exige dele ascese e ritos purificadores bem definidos” (1998,

p.239) e, desse modo, o primeiro e o último nó da série de acontecimentos não estão no âmbito do acaso, modificando, assim, toda a cadeia de aventuras.

Esse tipo de cronotopo não aparece pela primeira vez no romance analisado por Bakhtin. Segundo ele, tanto a metamorfose quanto essa concepção de identidade humana pertencem ao acervo folclórico pré-clássico e estão profundamente unidas no conto popular. Na associação entre tempo de aventura e tempo do cotidiano, ambos transformam-se, criando um novo tipo de cronotopo, em que tanto a mudança drástica quanto a conquista da identidade do homem prevalecem. A transformação “repentina” de Lúcio em um asno, por exemplo, é a marca do início da progressão biográfica da personagem. Depois de ter passado por três iniciações, Lúcio começa sua carreira no sacerdócio. Nesse sentido, a conversão ou purificação do herói depois de crises profundas garante a continuidade do mundo. Como observa Holquist (2004),

a passividade deste e a tirania da sorte que caracterizam o cronotopo de aventura convertem-se gradualmente em uma forma no cronotopo da vida cotidiana onde o próprio herói começa a mostrar iniciativa. Ele tem responsabilidade individual, sente culpa e pode, portanto, ser punido e, no fim de contas, redimido (p.300).

O aspecto cronotópico principal aqui é a ideia de metamorfose, de total responsabilidade do herói: a conversão do bandido e do vigarista no cristão de boa índole e arrependido, do mendigo e do vagabundo desamparado em rico aristocrata etc. Em todos os casos, o herói altera seu destino, não pelo viés do acaso, mas por seus hábitos, costumes e vida interior. Além disso, a responsabilidade do herói é individual. Nesse tipo de romance (como no romance grego), o herói é um indivíduo privado e isolado. Sua culpa, castigo e purificação são de caráter privado, de modo que sua vida não é afetada por forças sociais ou históricas nem deixa marcas na sociedade.

No romance de aventura e da vida cotidiana, cujas bases estão no folclore, há uma fusão entre o curso da vida do homem (marcada pelos momentos de crise) e suas peregrinações reais, a partir do que se constrói a metáfora do “caminho da vida”: “a saída da casa paterna para a estrada e o retorno à pátria são frequentemente as etapas etárias da

vida (parte moço, volta homem); os signos da estrada são os signos do destino, etc.”, de modo que o cronotopo romanesco da estrada é extremamente concreto e impregnado de motivos folclóricos (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.242).

Diferentemente do romance grego, cujo espaço é de caráter técnico-abstrato, com combinações espaciais e temporais fortuitas, o espaço nesse tipo de romance “torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.242), compondo sentido na vida do herói e em seu destino. É um lugar concretizado por encontros, separações, conflitos e, para o qual Bakhtin construiu a imagem do “cronotopo da estrada”, um espaço público em que se desenvolve a vida cotidiana. No entanto, o pensador russo adverte que o cronotopo da estrada aqui compreende o que está nela e fora dela. Pela estrada, o herói observa a vida cotidiana, mas os principais acontecimentos que decidem sua vida estão à parte dela. O herói não participa da vida cotidiana nem é influenciado por ela. Os acontecimentos vivenciados pelo herói são “determinados pela série: culpa-castigo-redenção-beatitude” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.242).

Do entrecruzamento entre o público e o privado na literatura, surge uma contradição “entre o aspecto público da própria forma literária e o aspecto privado do seu conteúdo” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.244). Nesse entrecruzamento, a vida privada não se abre a público, sendo possível apenas espia-la, testemunhá-la, julgá-la, como, por exemplo, num processo criminal, em que há depoimentos de testemunhas, confissões dos réus, documentos jurídicos, provas, conjecturas do inquérito etc. Em Apuleio, a posição do Lúcio-asno é propícia: na condição de animal, é permitido a ele ouvir sobre a vida particular das pessoas.

Sobre a literatura da intimidade e da vida privada, Bakhtin explica finalmente que personagens como Lúcio serão recorrentes e terão influência, por exemplo, no romance policial, em que o detetive revela o que acontece entre quatro paredes por meio de algo exterior, seguindo pistas. Desse modo, no cronotopo da vida privada, cria-se a imagem de uma terceira pessoa providencial (criado, amo, prostituta, alcoviteira etc.), um bisbilhoteiro, para ouvir e espiar furtivamente a vida privada das personagens. Além disso, segundo o autor, a revelação da vida privada foi extremamente significativa nas etapas da história do

romance, uma vez que, com ela vieram a sátira e a ironia, importantes contribuições para o desenvolvimento das narrativas.

2.1.1 O conto maravilhoso como refração do pensamento mítico

Entre os contos populares, a que Bakhtin faz menção, estão os contos maravilhosos (COELHO, 1985; LEAL, 1985; MACHADO, 1994; PROPP, 2006), cujas origens estão na tradição oral. São histórias de caráter universal, advindas do imaginário coletivo e sobreviveram, por muito tempo, graças à transmissão realizada oralmente (MACHADO, 1994). Nesse tipo de história, as pessoas, os lugares e as situações não se restringem a representar nossa realidade cotidiana: “o conto popular é um gênero narrativo que desenvolve traços que se repetem em histórias criadas nos mais variados locais e épocas. Suas características composicionais não conhecem fronteiras de tempo nem de lugar” (MACHADO, 1994, p.28). Entre suas características, destacam-se o anonimato da autoria, a distância e imprecisão temporal, a disputa entre ricos e pobre, fortes e fracos, e a vitória do bem contra o mal (MACHADO, 1994).

Os contos maravilhosos, por sua vez, diferenciam-se dos contos populares pelo elemento do encantamento¹⁰, em que as situações e as personagens são regidas por leis do sobrenatural (MACHADO, 1994). Na mesma direção, Leal (1985, p.35) define o conto maravilhoso como um “tipo de relato que se passa num espaço completamente diferente do espaço real ou objetivo onde vivemos. Possui este espaço suas próprias leis, que são totalmente diferentes das que regem nosso mundo cotidiano”. Os espaços miméticos são genéricos, e o tempo é o do “de repente”. A duração dos acontecimentos não pode ser medida cronologicamente.

¹⁰ Nos estudos sobre os textos da tradição oral, não é incomum a distinção entre conto maravilhoso e conto de fadas (COELHO, 1985, 2009; MACHADO, 1994), bem como a distinção entre estes e os contos exemplares (COELHO, 2009). Nesta tese, entretanto, tal detalhamento não ilumina a análise do *corpus*. Importa-nos que, em todos os textos selecionados para a análise, está presente o elemento do “maravilhoso”, do “encantamento” – por isso são chamados de contos maravilhosos. Mais ainda, importa-nos os aspectos que os textos têm em comum: sua origem na tradição popular, advinda de tempos primitivos.

Nesse tempo e espaço, as personagens não são seres biologicamente constituídos como humanos. O mundo do maravilhoso é habitado por seres maravilhosos que convivem entre si com naturalidade, sem estranhamento algum: fadas, magos, bruxas, anões, gigantes, gnomos, ogros, dragões, duendes etc. Esses seres não conhecem o desenvolvimento biológico, são crianças ou adultos que não sofrem a ação do tempo. A velhice ou a juventude são características inerentes às personagens (LEAL, 1985; MACHADO, 1994). Por exemplo, não causa estranheza à Chapeuzinho Vermelho (PERRAULT, 1697; GRIMM; GRIMM, 1812-1822) o lobo falante, quando ela o encontra na floresta, a caminho da casa da avó. Nesse universo, é possível à fera engolir a menina e a velhinha adoentada. Também nesse universo, Branca de Neve (GRIMM; GRIMM 1812-1822) se torna vítima de encantamento por um pente e um cordão de corpete, enfeitiçados pela madrasta-feiticeira.

Os espaços genéricos do conto maravilhoso são construídos por opostos: pessoas muito ricas, reis e nobres que habitam castelos suntuosos descritos em detalhes, e aquelas muito pobres, habitando moradias humildes, como choupanas, casebres, cabanas etc., comumente situadas em locais ermos, distantes da cidade, em florestas e bosques. As habitações populares são descritas com economia de detalhes, mas são bastante reveladoras da condição de miséria em que vivem as personagens. O alimento quase sempre vem da terra (LEAL, 1985). Não à toa, em A história dos três porquinhos (JACOBS, 1890), a mãe, sem condições de sustentar sua prole, coloca seus filhos para fora de casa, a fim de que eles possam ir em busca de seu sustento.

Se, nos contos maravilhosos, o predomínio é o do cronotopo da aventura, nele há motivos do cronotopo da estrada e da vida privada, que apontam para a responsabilidade individual das personagens. É o que se vê, em Chapeuzinho Vermelho narrada pelos irmãos Grimm (1812-1822). Por acaso, a menina encontrou o lobo, na floresta, mas, por descuido, desobediência ou negligência, ela se desviou do caminho, contrariando a recomendação da mãe. Sua demora na floresta deu tempo ao lobo de se antecipar a ela e chegar à casa da vovozinha. Do mesmo mal padeceram os dois primeiros porquinhos da narrativa de Jacobs (1812-1822), que optaram pela construção de sua moradia com palha e tojo, os quais não resistiram às investidas do lobo.

O cronotopo da aventura é uma forma de estetização do pensamento primitivo. Propp (2002) lembra que o conto maravilhoso tem suas origens nas instituições do sistema tribal. Nessas sociedades, predominava um pensamento que “não conhece a abstração. Manifesta-se em atos, em formas de organização social, no folclore e na língua” (PROPP, 2002, p.21).

O autor adverte, entretanto, que não se pode estabelecer relação direta entre o conto e a realidade imediata do sistema tribal: “seria um erro crasso insistir nas posições do empirismo estrito e considerar o conto como uma espécie de crônica” (PROPP, 2002, p.20). Segundo ele, tal erro é cometido, por exemplo, quando se procura, nos estudos sobre a Pré-história, vestígios de serpentes aladas, cujo registro consta de alguns contos. Como observa o autor, os contos trazem marcas de instituições sociais do passado, mas não representam a própria História (PROPP, 2002).

Somado a isso, ao longo de sua existência, as narrativas de tempos longínquos passaram por processo de transformação, em decorrência de novos condicionamentos históricos. Desse modo, “muitas de suas características básicas foram suprimidas e outras mais modernas forma acrescentadas, formando uma espécie de mosaico cuja forma primitiva nos escapa completamente” (LEAL, 1985, p.46).

No processo de reelaboração das narrativas orais, contos como Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos, ganharam registro escrito na Europa pós-renascentista, que vivia um momento de resgate da tradição oral. Charles Perrault (1628-1703) foi um marco nesse movimento na França do século XVII. Realizou um trabalho de recolha de material folclórico, na busca de recuperar as origens da identidade nacional. A busca era pautada em princípios como a reação contra a autoridade clássica greco-romana e a defesa da superioridade do francês sobre o latim.

No âmbito social, o período foi caracterizado pelo desgaste do governo de Luís XIV, em que imperava o absolutismo abusivo, as guerras decorrentes da política de conquistas, as violências religiosas, o aumento da miséria, temor e insegurança entre o povo (COELHO, 1985). No Antigo Regime, a realidade da vida na corte e nas aldeias era antagônica. O requinte da corte e as violentas batalhas nas cidades não alteravam a ordem social das

aldeias, que se mantinha em moldes semelhantes aos tempos remotos. “Os camponeses habitavam um mundo de madrastas e órfãos” (DARNTON, 2011, p.47); os homens viviam do cultivo do solo com fins de subsistência; a subnutrição era crônica e a mortalidade infantil, alta; o trabalho infantil era imperativo; e as crianças eram expostas às atividades sexuais de seus pais, dada a necessidade de toda a família dormir junta para se manter aquecida (DARNTON, 2011). Como lembra Darnton (2011, p.78), “os contos diziam aos camponeses como era o mundo; e ofereciam uma estratégia para enfrentá-lo”. [...] “Os camponeses do Antigo Regime [...] tentavam entender o mundo, em toda sua barulhenta e movimentada confusão, com os materiais de que dispunham. Esses materiais incluíam um vasto repertório de histórias tiradas da antiga tradição indo-europeia” (DARNTON, 2011, p.92).

Na modernidade, os contos populares se perpetuaram como discurso dogmático, autoritário (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004[1929]), isto é, como forma de reflexão sobre a realidade das comunidades neles refratada. Como explica Bakhtin/Volochinov (2004[1929]), “quanto mais dogmática for a palavra [do discurso citado], menos a apreensão apreciativa [do discurso citante] admitirá a passagem do verdadeiro ou falso, do bem ao mal, e mais impessoais serão as formas de transmissão do discurso de outrem” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004[1929], p.149). Os contadores de histórias camponeses reelaboravam as narrativas que posteriormente se consagraram como ferramenta para educar os pequeninos (COELHO, 1985). Nesse contexto, tal e qual fizeram os camponeses, o registro de Chapeuzinho Vermelho por Perrault (1697) e, depois dele, pelos Grimm (1812-1822) é marcado, principalmente, pela estilização (BAKHTIN, 2005[1963]):

A estilização estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor [discurso citante]. O que ela faz é tornar essas metas convencionais. [...] Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional (p.193-194).

Na relação entre palavra citante e a palavra citada, o estilizador recupera o conjunto de procedimentos estilísticos do discurso objetificado, para atribuir-lhe fins específicos em determinada época e comunidade. Nesse sentido, a estilização pressupõe o estilo: nela os

sentidos produzidos pelos recursos fraseológicos constituintes da palavra do outro são resgatados como expressão de um determinado ponto de vista.

Não à toa, a crueldade e violência vivenciadas pelos camponeses da França do Antigo Regime é refratada na morte de Chapeuzinho Vermelho. Segundo estudos do folclorista francês Paul Delarue (1889-1956), na comparação entre trinta e cinco versões de Chapeuzinho Vermelho, registradas na França e em territórios de idioma francês, ora a menina é devorada, ora ela escapa do lobo por algum artifício. Duas versões são semelhantes à de Perrault, “o primeiro a mencionar o capuz vermelho” (DARNTON, 2011, p.31). Sobre essas diferenças, Darnton (2011) acrescenta que os narradores camponeses simplesmente contavam suas histórias, sem o tom moralizante tão explícito de Perrault:

MORAL

Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas,
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mais ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
São, entre todos, os mais perigosos.

(PERRAULT, 2010 [1697], p.82)

MORALITÉ

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d’écouter toute sort de gens,
Et que ce n’est pas chose étrange,
S’il en est tant que le Loup mange.
Je dis le Loup, car tous les Loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il ne est d’une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.*

(PERRAULT, 2011 [1697])

Nas palavras do historiador (DARNTON, 2011), “os contos foram absorvidos no cabedal geral de imagens, ditos e estilizações que constituem o espírito francês” (p.89) e, nesse contexto, Perrault fez a recolha das histórias da tradição oral e as adaptou para o salão, “com ajuste de tom, para atender ao gosto de uma audiência sofisticada” [...] (DARNTON, 2011, p.90), sem, no entanto, deixar que elas perdessem sua força original, autenticidade e simplicidade da versão oral (DARNTON, 2011).

Segundo Soriano (1968), Chapeuzinho Vermelho pertence ao ciclo de contos de advertência, já que, em suas origens, a narrativa foi destinada a advertir as crianças contra o perigo de circularem sozinhas nas florestas que, durante milênios, foram frequentadas por lobos. Nesse ciclo, “é necessário que a personagem simpática morra” (SORIANO, 1968, p. 151), e o “final infeliz” apresentado por Perrault se justifica.

Discini (2004), por sua vez, encontra, no contexto sócio-histórico do século XVII, uma possível explicação para que o folclorista francês optasse pelo “final infeliz” da narrativa: “tratava-se de um momento pós-renascentista, em que os valores ideológicos medievais teocêntricos voltavam à mente humana, sob a ação da Contra-Reforma católica” (DISCINI, 2004, p.82). Foi um tempo regido pela ideologia do reencontro com a tradição cristã, que “inflamava o autoritarismo, o medo ao castigo, o esvaziamento do homem, sob uma bandeira de suposta moralização” (DISCINI, 2004, p.82).

Já, no século XIX, trabalho semelhante ao de Perrault realizaram os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, na Alemanha. Filólogos e folcloristas, eles buscavam, nas antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas conservadas por tradição oral, possíveis invariantes linguísticas constituintes de “autêntica língua alemã” (COELHO, 2009) e a fixação dos textos do folclore literário germânico como expressão do espírito da raça (COELHO, 1985).

Duas mulheres teriam sido fundamentais nesse trabalho: a camponesa de prodigiosa memória Katherina Wieckmann; e Jannette Hassenpflug, vizinha e amiga da família. Descendente de franceses huguenotes, Jannette teria ouvido as histórias de sua mãe. Quando os huguenotes fugiram da perseguição de Luís XIV, levaram para a Alemanha um repertório de contos lidos em Charles Perrault, Marie Cathérine d’Aulnoy e outros. Essa seria a razão de alguns dos contos recolhidos pelos alemães constarem também da recolha de Perrault (DARNTON, 2011), como é o caso de Chapeuzinho Vermelho.

Nos Grimm, entretanto, a protagonista de Perrault ganhou outro desfecho. Ela é salva da barriga do lobo e tem a oportunidade de mudança de conduta. O ideário cristão da Era Romântica e a conseqüente polêmica levantada por intelectuais contra a crueldade de certos contos fizeram com que os folcloristas alemães retirassem de sua coletânea episódios

de extrema violência e crueldade, especialmente aqueles praticados contra a criança (COELHO, 2009).

A despeito da violência e dos conflitos sociais, o homem desse século buscava ver a si próprio, o mundo e seus objetivos na vida com mais humanidade, de modo que a esperança e confiança na vida vão transformar a arte, a literatura, os costumes (COELHO, 1985). Não teria sido assim com Branca de Neve? Submetida a duras provações, a personagem manteve sua lisura inabalada e, como prêmio, foi salva pelo príncipe que a pediu em casamento.

As adequações dos folcloristas alemães não se deram apenas no plano do conteúdo, mas na forma do seu dizer. No prefácio datado de 1819, os folcloristas explicitam o objetivo de seu projeto:

Não escoimamos este livro, eliminando determinados fatos e contingências da vida diária, que, de per si, não podem permanecer ocultos; jamais saberemos se é possível eliminar à vida falhas e feiuras, da mesma maneira que se costuma fazer aos livros. Procuramos a pureza na veracidade de histórias que não encerrem coisas injustas, ao mesmo tempo que eliminamos na presente edição expressões ou palavras não adequadas à compreensão da infância. Se, porém, surgirem palavras ou expressões que possam deixar os pais embaraçados ou se as reputarem impróprias, levando-os à prudência de não deixarem este livro na mão de seus filhos, talvez tenha havido presunção de nossa parte. Poderão os pais fazer, facilmente, substituições por termos e expressões mais adequadas, segundo seu parecer, o que cremos desnecessário, porquanto nestas páginas tudo é são (GRIMM; GRIMM, s.d. [1819], p.7).

Inspirando-se no feito dos irmãos Grimm, o folclorista e historiador Joseph Jacobs (1854-1916), editor do periódico *Folklore* entre os anos de 1899 e 1900, também se incumbiu da recolha de material folclórico na Inglaterra. Além de publicar fábulas e contos de fadas de várias partes do mundo, reuniu fábulas, contos de fada e outros contos maravilhosos britânicos – muitos deles enviados por leitores – na busca de recuperar o legado folclórico inglês.

Jacobs adaptou as narrativas populares para publicá-las, levando em conta o leitor infantil. Era um momento de grandes mudanças socioeconômicas com reflexos diretos na atenção voltada à criança. A Europa vivia os efeitos da Revolução Industrial, que se iniciara

na Inglaterra. A partir dela, o modelo de instituição familiar passou a ser centrado na divisão do trabalho. O pai ficou incumbido do sustento econômico da prole, e a mãe tornou-se responsável pelo gerenciamento da vida doméstica. A criança, considerada um adulto em miniatura e vista como garantia de mão-de-obra futura, era exposta a obras educativas que lhe propiciassem uma formação política e ideológica condizente com os interesses burgueses (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006). É o caso de A História dos três porquinhos, em que os filhos são convocados à responsabilidade na garantia seu próprio sustento.

O trabalho de resgate da tradição oral se estendeu por toda a Europa, e os contos populares foram literatizados e adotados como principal literatura infantil. As sociedades modernas encontraram, nas narrativas da tradição oral, normas idealizadas de conduta, e os contos, nesse sentido, passaram a cumprir esse papel. Afinal, no mundo moderno, homens e mulheres eram dirigidos por outros, que determinam os fins e os modos de alcançá-los. Era do “mundo das autoridades: de líderes que sabiam mais e de professores que ensinavam a proceder melhor” (BAUMAN, 2001, p.83). Buscava-se uma “boa sociedade” ou uma sociedade “certa e apropriada”, tentando manter a distância de tudo o que se considerava impróprio (BAUMAN, 2001, p.83). Dessa perspectiva, o cronotopo da idealização, bem característico da realidade dos tempos modernos, é atravessado por aspectos do cronotopo da aventura e o da estrada e da vida privada, presentes nos contos maravilhosos, na busca incessante de alcançar o que era, então, preconizado como ideal.

2.2 O cronotopo teatral do entreato e o do autor e leitor: o humor na esfera periodística

Entre as formas de cronotopo elencadas por Bakhtin, interessa-nos ainda abordar o “cronotopo teatral do entreato”, desenvolvido no sexto capítulo do ensaio, intitulado Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. Como esclarece o pensador russo, “na Idade Média, simultaneamente às formas da grande literatura, desenvolveram-se as formas folclóricas e semifolclóricas, de caráter satírico e paródico” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.275). Essas formas, por sua vez, são representadas principalmente por três figuras:

o trapaceiro, o bufão e o bobo, as quais desempenharam papel central na literatura medieval das baixas camadas sociais, sendo já conhecidas na Antiguidade.

Na concepção bakhtiniana, esse tipo de cronotopo merece ser tratado em suas particularidades, uma vez que está relacionado a uma espécie de aura revestidora das personagens, que as insere no campo do “não-sério” e as autoriza a tornar pública a intimidade das pessoas. Ao mesmo tempo em que essas personagens estão na praça pública ou no palco do teatro, elas “são *estrangeiras* nesse mundo, elas não se solidarizam com nenhuma situação de vida existente nele, elas veem o avesso e o falso de cada situação” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.276). Por essa razão, essas figuras riem de si próprias e dos outros e são também objeto de riso.

O argumento principal de Bakhtin sobre a contribuição dessas figuras no romance europeu, segundo Morson e Emerson (2008), parece estar relacionado à discussão da vida cotidiana em Apuleio, mas não se encerra nisso:

Cabe lembrar que a posição do autor, de uma “terceira pessoa”, apresentava problemas especiais na retratação do privado porque a própria presença de uma testemunha da intimidade afigurava-se autocontraditória. Uma linguagem e uma forma públicas mudariam, de certo modo, o mundo privado representado. A figura do asno, e figuras análogas na literatura ulterior, constituíam uma solução especial para esse problema, mas eram necessárias soluções melhores. O que se acha envolvido aqui é algo mais que questões técnicas.

A questão mais profunda ligada ao problema da “terceira pessoa” é, evidentemente, o modo como deve ser entendido o mundo do indivíduo e da experiência subjetiva. Um autor que descreve a experiência subjetiva de uma personagem é, por força, um autor que descreve a experiência subjetiva de *outrem* (MORSON; EMERSON, 2008, p.418).

Nesse sentido, essas figuras são providenciais ao romancista, que necessita fazer uso de algum tipo de máscara, a fim de orientar tanto a posição assumida por ele na contemplação da vida quanto sua posição axiológica para tornar essa vida pública. Em outras palavras, no lugar de figuras excêntricas, o autor é quem assume a posição do “bobo” e, ainda que tal figura não seja introduzida no romance, a posição do autor torna-se ela mesma

“boba” (MORSON; EMERSON, 2008), garantindo-lhe o direito de denúncia de toda espécie de convencionalismo hipócrita, nocivo às relações humanas:

Essas máscaras [do autor] adquirem um significado excepcional. Elas dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; o direito de conduzir a vida pelo cronotopo intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros e, finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.278).

Por analogia, não é esse o papel desempenhado por Fernando Gonsales (2004-2011) e Millôr Fernandes (1980, 1984, 1986), nos quadrinhos e crônicas de humor que compõem o *corpus* desta tese? Cartunista e cronista se revestem da máscara da “não-seriedade”, de “bobo” e se valem de um espaço gráfico que lhes é reservado em jornais diários e revistas de atualidades – periódicos supostamente voltados aos aspectos “sérios” da vida cotidiana–, para publicar textos verbo-visuais de deboche e de crítica social, pelo viés do riso.

Na perspectiva bakhtiniana, a função das figuras “não-sérias”, quando apresentadas como personagem em determinada obra, está relacionada à revelação do *homem interior*, que, muitas vezes só é possível pela alegoria, em uma espécie de linguagem metafórica, indireta. Valendo-se das personagens excêntricas, o autor é capaz de tratar da existência alegórica de um indivíduo em seu todo e de sua visão de mundo não coincidente com a interpretação de um papel por um ator. De outro modo, apenas alguns aspectos do ser são tratados no âmbito literário.

No fim do capítulo, Bakhtin explica o importante papel da alegorização na prosa como elemento de ligação entre literatura e praça pública, e nomeia esse fenômeno, formulando o conceito de *alegoria prosaica*, que, segundo ele, também tem suas limitações:

Aqui [no cronotopo do entreato] foram encontradas as formas para a publicação de todas as esferas oficiosas e interditas da vida humana, sobretudo a esfera sexual e vital (copulação, comida, vinho), e processou-se a decifração dos seus símbolos ocultos correspondentes (ordinários, rituais,

oficiais e religiosos). Enfim, uma dificuldade particular se apresenta com o problema da *alegoria prosaica* ou se se preferir, da metáfora prosaica (embora ela não tenha nenhuma semelhança com a metáfora poética), que estas formas trouxeram à literatura, e para o qual não existe termo apropriado (“paródia”, “farsa”, “humor”, “ironia”, “grotesco”, “charge”, etc. são apenas variantes e nuances estritamente literárias) (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.280).

Em suas Observações finais, texto sobre o cronotopo escrito em Moscou no ano de 1973, o pensador russo faz uma síntese do que fora abordado nos capítulos do ensaio de 1937-1938 e adianta que, na última etapa de seu trabalho, fará uma breve abordagem sobre alguns valores cronotópicos, não tratados anteriormente. O autor afirma inicialmente que, no ensaio do fim da década de 1930, tratou apenas dos “grandes cronotopos tipologicamente estáveis, que determinavam as variantes mais importantes do gênero romanesco nas primeiras etapas de evolução” (BAKHTIN, 1998[1973], p.349), dentre os quais fizemos também nosso recorte para esta pesquisa. À abordagem anteriormente realizada, o filósofo da linguagem acrescenta que os diferentes cronotopos não podem ser pensados apenas como um caráter típico de determinados gêneros ou mesmo como equivalentes a tais gêneros, uma vez que cada grande cronotopo traz em si quantidade ilimitada de pequenos outros cronotopos, dependendo da temática: “pois cada tema possui seu próprio cronotopo” (BAKHTIN, 1998[1973], p.357). Isso acontece, em grande medida, porque as ações das personagens no espaço da narrativa são organizadas principalmente no nível temático, ainda que a este não se limitem.

Além disso, as ações estão submetidas à análise cronotópica pela linguagem que as expressa. A linguagem torna concretas as ações e é de caráter figurativa. Assim, ela tem também o estatuto de cronotopo, torna-se “um tesouro de imagens”. Como o próprio autor afirma em seu ensaio, sua reflexão advém dos estudos do filósofo neokantiano Ernest Cassirer em *Filosofia das formas simbólicas* (1923). No pensamento bakhtiniano, essa concepção abre caminhos para observar como a forma interna da palavra ajuda no deslocamento dos sentidos originais e espaciais para as relações temporais.

Nessa direção, a concepção de cronotopo, como um centro organizador do tema, dá-lhe o caráter de *dialógico*. Os cronotopos podem coexistir, substituir ou incorporar-se um ao

outro, contradizer, ou encontrar-se nas inter-relações mais complexas. Como explicam Morson e Emerson (2008, p.443), “são, por exemplo, relações de concordância e discordância, de paródia ou polêmica, em todos os seus vários matizes: noutras palavras, as interações entre os cronotopos numa obra são de natureza *dialógica*”. Esse diálogo, segundo Bakhtin, não pode penetrar no mundo representado na obra nem em seus cronotopos, mas não está fora da obra como um todo. É um diálogo de outra ordem, que expande o material, penetra no mundo do autor, ator, intérprete, leitor, ouvinte, fazendo emergir da obra o “cronotopo do autor e do leitor”, concretizado no diálogo do homem-estético com a materialidade significativa (sínica): “o material da obra, [...] nós não o vemos nem tocamos, mas sempre ouvimos a sua voz (mesmo numa leitura silenciosa e de si para si)” e “[...] no final das contas sempre chegaremos à voz humana, por assim dizer, a apoiamos no homem [...]” (BAKHTIN, 1998[1973], p.357).

Tal movimento acontece, por exemplo, quando os contos da tradição oral, difundidos ao longo do tempo, vão para as tiras e crônicas. O simples recorte e deslocamento de fragmentos dessas narrativas para textos de humor da esfera periodística acontecem sob as nuances do discurso citante. Enquanto o conto maravilhoso buscou tematizar, ao longo de sua tradição, situações sociais simples, temores e desejos comuns, situações práticas e objetivas, sem qualquer proposta de especulação filosófica (LEAL, 1985), na voz do cartunista e cronista, ele se coloca a serviço do humor. Na coexistência entre os textos da esfera periodística e as narrativas do folclore, as relações dialógicas de polêmica, paródia, ironia etc., se estabelecem. Essas relações são construídas a partir do olhar do autor-criador e ouvinte ou leitor que reelaboram os textos (BAKHTIN, 1998[1973]).

A perspectiva bakhtiniana inscreve o texto no âmbito da cultura, fazendo distinção entre o autor-criador e o autor-pessoa (BAKHTIN, 1998[1973]). Como homem que vive, ele está fora da obra; na condição de criador, entretanto, adentra a ela, como que numa tangente aos cronotopos representados na obra. Afinal, é do lugar de autor-criador que este homem organiza a linguagem, cria imagens, fala a partir de determinado gênero em um texto literário. Além do mais, nesse desdobramento do autor-pessoa em autor-criador, cabe perguntar “de que ponto espaço-temporal observa o autor os acontecimentos por ele

representados?” (BAKHTIN, 1998[1973], p.360), ou, como observa Campos (2009, p.136), “o que o leva a distinguir entre o *tempo representado* da obra e o *tempo real que representa*?”.

Em resposta, Bakhtin explica que, no mundo representado, ainda que o autor escreva sobre si próprio, ele o faz como se fosse outro, uma testemunha, um juiz. Nas palavras dele, “se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como narrador (ou escritor), fora do tempo-espço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu ‘eu’ como o ‘eu’ de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos” (BAKHTIN, 1998[1973], p.360). Desse modo, não pode haver total identificação entre o mundo representado e o mundo real representante. Sobre isso, Campos (2009, p.136) aponta que, “nessa concepção, a atividade artística do autor cria, no mínimo, duas vozes que não se misturam dentro de uma representação cronotópica”.

A abordagem bakhtiniana é, assim, encerrada com uma breve apresentação do papel do leitor ou ouvinte no objeto estético. Sem se estender no assunto, Bakhtin não deixa de registrar o leitor e/ou ouvinte como uma posição cronotópica da obra, seu papel renovador no processo de reconstituição e de existência dela, indicando ainda que toda obra literária “é dirigida para fora de si” (BAKHTIN, 1998[1973], p.361) e, nesse caso, o ouvinte-leitor, de certo modo, antecipa suas possíveis reações.

De modo geral, o estudo do cronotopo está relacionado a “uma forma de compreensão da experiência” e, em termos de arquitetônica, diz respeito à compreensão de “uma forma acabada de experiências inacabadas” (MACHADO, 2010, p.212). Nessa perspectiva, as análises realizadas pelo autor russo apontam para a arquitetônica verbal em seu processo de construção. Ou seja, trata-se de compreender “como” na construção da obra de arte verbal, em especial, no romance, o tempo se constitui no espaço, “como” nele se desenvolve, transforma-se, organiza as temporalidades (MACHADO, 2010). Em âmbito maior, o conceito de cronotopo no estudo do romance, desde o mundo grego até Rabelais, mostra a possibilidade de pensar as formas arquitetônicas como uma formulação espaço-temporal fora do mundo da narrativa verbal, concepção esta que permite perceber a idade dos seres e das coisas e as épocas dos acontecimentos encarnadas no texto, bem como

acompanhar as transformações e as mudanças nele inscritas em um contínuo espaço-temporal.

É o que se vê nos textos de humor da esfera periodística contemporânea. Neles, o discurso dogmático do conto, materializado especialmente na estilização (BAKHTIN, 2005[1963]), dá lugar à paródia (BAKHTIN, 2005[1963]), que, mesmo com suas origens na Antiguidade, é fenômeno bem característico pós-modernidade. O discurso idealizado do conto é dessacralizado, como é relativizada a concepção de autoridade nas sociedades pós-modernas. Nelas, as autoridades não foram abolidas, nem se tornaram dispensáveis, mas se multiplicaram e passaram a coexistir de tal forma que nenhuma é exclusiva ou se mantém por longo tempo. Além disso, a verdadeira autoridade acaba sendo reconhecida pelo outro que a valida e se submete a ela, entre as tantas disponíveis (BAUMAN, 2001).

Por essa razão, a paródia encontra terreno fértil nas sociedades pós-modernas, desnudando e subvertendo normas de conduta social pelo riso. Com a desestabilização da identidade das personagens e seu respectivo destronamento nos textos de humor da esfera periodística, mudam-se as temáticas advindas da tradição oral, na medida em que o herói é um elemento temático que organiza e estabelece as relações de valor entre os aspectos da obra criada (MEDVIÉDEV, 2012[1928]).

Nesta pesquisa, a arquitetônica das relações de diálogo entre tira-crônica-conto aponta para a desconstrução da “*identidade consigo mesmo*” (BAKHTIN, 1998[1937-1938], p.229) das personagens da tradição oral, concebidas, muitas vezes, pela ingenuidade, lisura, honestidade, esperteza, belos contornos e formas bem delineadas (COELHO, 1985). Esse processo vai abarcar aspectos da forma, do material e do conteúdo do conjunto dos textos dos periódicos, revelando valores da contemporaneidade: a flexibilidade, individualidade e fragmentação da vida (BAUMAN, 2001, 2008, 2011).

Para estabelecer as relações de diálogo propostas, passamos a apresentar, no capítulo seguinte, algumas especificidades das tiras e crônicas, publicadas em periódicos brasileiros contemporâneos.

CAPÍTULO II

QUESTÕES ONTOLÓGICAS DOS TEXTOS DE HUMOR DA ESFERA PERIODÍSTICA

Dedico estas [...] páginas [...] aos humoristas, meus companheiros de ofício, que vieram ao mundo pra revelar a verdade da milanese, artifício culinário pra esconder um mau pedaço de carne.

Millôr Fernandes

Este capítulo busca compreender tiras e crônicas publicadas em periódicos - jornal diário e revistas semanais –, como prática discursiva, dentro das esferas que as engendram. A abordagem acontece em duas partes, divididas em três tópicos: a primeira delas está voltada às questões ontológicas das tiras, em especial, aquelas produzidas pelo cartunista brasileiro Fernando Gonsales, publicadas no jornal *A Folha de S. Paulo*. No primeiro tópico, recuperamos a definição de tira e suas origens no entrecruzamento de duas tradições – a europeia e a americana. No tópico seguinte, conhecemos algumas peculiaridades do conjunto da obra de Gonsales e seu processo de criação para o jornal paulistano. Por último, tratamos de elementos composicionais das tiras, especialmente aqueles que apontam para as formas de representação de tempo, espaço e ponto de vista, que permeiam nossa análise.

Na segunda parte, tratamos de algumas especificidades das crônicas que tematizam contos maravilhosos e foram escritas por Millôr Fernandes para a publicação nas revistas *Veja* e *IstoÉ*, sob a rubrica de “Fábulas fabulosas”. Discorreremos, inicialmente, sobre o processo de criação milloriano, sua relação com os periódicos e algumas características do conjunto de sua obra, as quais orientam as análises dos textos. Na etapa seguinte, tomamos como ponto de partida a concepção de fábula, para, então, discorrermos sobre algumas implicações de sentido quando o cronista intercala diferentes gêneros – fábula, conto maravilhoso e crônica – na construção seu texto. Tanto em Gonsales quanto em Millôr, o processo de criação das obras dos humoristas é relatado, principalmente, a partir do material de entrevistas concedidas.

1 A comunidade crítica e sua influência sobre a concepção de HQ

Na busca de compreender as questões ontológicas das tiras, é necessário voltar os olhos, ainda que de forma sucinta, para os estudos já realizados sobre o assunto, resgatando aspectos da tradição da arte quadrinística, que lhes são intrínsecas e as definem. Partimos da síntese realizada por Ramos (2009, 2011), sobre algumas tendências de abordagem sobre os quadrinhos:

- 1) aquela que compreende os quadrinhos (em sentido estrito), como um grande rótulo que abarca variadas formas, tais como, tiras, páginas dominicais, revistas;
- 2) a que compreende os quadrinhos como um grande rótulo abrigando diferentes gêneros: cartuns, charges, as tiras e as histórias em quadrinhos mais longas (*comic books* e novelas gráficas, por exemplo);
- 3) a que concebe os quadrinhos pelo viés do cômico – charge, cartum, caricatura e tiras – dentro do rótulo maior do humor gráfico ou da caricatura (esta concebida em um sentido mais amplo);
- 4) a que toma os gêneros, em especial, as charges e as tiras cômicas, pela esfera de produção e circulação: o jornal.

Na abordagem dessas tendências, Ramos (2011, p.89) explica que, “embora distintas, são análises igualmente válidas e atendem aos interesses de estudo de cada produção, ora no campo do humor, ora no jornalismo, ora nos quadrinhos em si”. Por trás da radiografia apresentada pelo crítico dos quadrinhos (RAMOS, 2009, 2011), é possível compreender forças motrizes que estruturam os diferentes olhares sobre a arte quadrinística. Por exemplo, na descrição da primeira tendência (item 1), Ramos (2009, 2011) parece referir-se às restrições feitas por Eisner (1999[1985]), observadas quando o especialista define os quadrinhos:

A função fundamental da arte dos quadrinhos (**tira ou revista**), que é comunicar idéias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, envolve o movimento de certas imagens (tais como pessoas e coisas) no espaço. Para lidar com a captura ou encapsulamento desses eventos no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados. Esses

segmentos são chamados quadrinhos (EISNER, 1999[1985], p.38, grifos nossos).

A proposição de Eisner (1999[1985]) restringe os quadrinhos às tiras e às revistas. Tempos depois, o especialista em quadrinhos faz referência também às “páginas dominicais” (2008[1996], p.18). Isso acontece porque ele toma o formato como premissa para a caracterização de seu objeto de estudo. Sua concepção atrela a forma à esfera de produção das narrativas gráficas, cabendo à esfera determinar o formato adotado. Dessa perspectiva, os quadrinhos surgiram no jornal, com a publicação das tiras diárias, passaram por um processo de padronização de tamanho e de formato imposto pelas agências – *os syndicates* –, responsáveis pela venda do produto, e foram posteriormente reunidas em revistas. Nessa direção, cartuns e charges deixam de ser considerados como formas de manifestação de HQ.

As implicações da concepção norte-americana são explicitadas por Ramos (2011), que considera o formato, principalmente se considerada a produção nacional, apenas um dos elementos dos quadrinhos:

A visão estadunidense do formato, embora válida, deixa de lado o molde usado nas charges e nos cartuns, muito próximos entre si. É um dos motivos que levam alguns autores a não os verem como formas de quadrinhos. Em geral, charges e cartuns são construídos dentro de um retângulo ou quadrado com dimensões variáveis (depende muito do espaço reservado a esse tipo de produção). No Brasil, que tem no humor boa parte da história de sua produção gráfica, esse formato não pode ser ignorado. Além disso, são textos que também se valem da linguagem dos quadrinhos (RAMOS, 2011, p.88).

Para Eisner (2008[1996], p.18), os quadrinhos se originaram em forma de “tiras dos jornais diários”, compostas de três ou quatro quadros, geralmente colocadas numa página com várias outras tiras. Na definição, há uma relação de sinonímia entre as tiras e os quadrinhos: elas são definidas por sua composição e se configuram como a primeira manifestação quadrinística.

Diferente da proposição de Eisner, as outras abordagens (itens 2, 3 e 4) consistem em tomar os quadrinhos por suas origens na caricatura e/ou como uma forma de humor gráfico,

independente de sua publicação em jornal. Como pano de fundo dessas tendências, está a tradição europeia nos estudos dos quadrinhos. Enquanto os estudiosos estadunidenses tendem a atribuir o surgimento da arte quadrinística aos desenhos de Richard Felton Outcault, de Rudolph Dirks e de Bud Fisher, entre outros, publicados nos jornais *New York World* e *New York Journal* no final do século XIX; a concepção europeia, que se difundiu especialmente na França, toma as *Histoires en estampes* do professor suíço Rudolph Töpffer, produzidas no final da década de 1820, como marco inicial das HQs (GARCÍA, 2012). Entre outras questões, está em jogo, nessas reivindicações, principalmente, considerar os quadrinhos como meio de comunicação de massa ou como parte da tradição cultural artística.

No Brasil, entre os que tomam as HQs como meio de comunicação de massa, estão Vergueiro e Luyten:

Não podemos esquecer que as histórias em quadrinhos não se constituem apenas de uma linguagem formada por dois códigos mas são, muito mais que isto, produto de uma civilização industrial baseada no lucro e nas relações de dependência entre as classes sociais. [...]. As histórias em quadrinhos, nos moldes citados, surgiram no seio da indústria norte-americana (VERGUEIRO, 1985, p.59-60).

Antes de qualquer definição [das HQs], quero dizer que o quadrinho é um produto com raízes populares. E mais popular ainda foi a sua difusão. Como um meio de comunicação, ele nasceu nas empresas jornalísticas norte-americanas, no fim do século passado [século XIX]. Desde o início, sua característica foi a de comunicação de massa, uma vez que atingia a um público enorme. (LUYTEN, 1985, p.9-10).

Entre os pesquisadores brasileiros que compreendem os quadrinhos pela tradição artística, está Moya (1986, p.12), que nomeia o artista suíço Rudolph Töpffer (1799-1846) de “ilustrador e escritor – precursor dos quadrinhos – elogiado por Goethe”. Posicionamento semelhante adota Cirne, ao discorrer sobre a origem das HQs:

Os quadrinhos, como discurso narrativo, entre os ocidentais, nasceram na Alemanha (em 1865: ‘Max und Moritz’, de W. Busch), mas também no Brasil (em 1869: ‘As Aventuras de Nhô Quim’, de Angelo Agostini; em 1883: ‘As Aventuras do Zé Caipora’, do mesmo Agostini), na França (em 1889: ‘La

Famille Fenouillard’, de Christophe); nos Estados Unidos (em 1892: ‘Little Bears and Tigers’, de James Swinnerton; em 1896 [sic]: ‘The Yellow Kid’, de R. F. Outcault; em 1897: ‘The Katzenjammers Kids’, de R. Dirks). Ou mesmo, bem antes, na Suíça, em 1827, com ‘M. Vieuxbois’, de Rudolph Töpffer (CIRNE, 1990, p.12).

Tomar a origem dos quadrinhos dentro da tradição artística é inseri-los na trajetória das ilustrações e, principalmente, das caricaturas. Não à toa, nomes como Cristophe – pseudônimo do cartunista francês Georges Colomb (1856-1945) –, Wilhelm Busch (1832-1908) e o próprio Töpffer (1799-1846), citados por Cirne (1990), Moya (1986) e outros estudiosos, constam também da literatura voltada aos estudos da caricatura, como se observa na obra *Caricatura: a imagem gráfica do humor*, de Joaquim da Fonseca, publicada em 1999. Também não por acaso, Fonseca (1999, p.26) considera “a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor e a caricatura propriamente dita, isto é, a caricatura pessoal” como diferentes manifestações da imagem gráfica de humor. A própria designação do que seria considerado posteriormente gênero cartum deriva de caricatura, como explicam Iannone e Iannone (1994):

O lançamento dessas revistas [revistas humorísticas editadas a partir de 1875] consagrou a profissão que os norte-americanos e ingleses denominaram de cartoonist (“caricaturista”), ou seja, o artista responsável pela confecção dos cartoons (“caricaturas”); o nome originou-se do papel cartão sobre o qual eram confeccionadas [sic] os desenhos (p.30).

Nesse sentido, resgatar os quadrinhos pela tradição artística traz também para a discussão a questão do humor, ingrediente intrínseco às HQs em seus primeiros momentos de existência e de significativa importância para os diferentes gêneros que consolidaram ao longo do tempo. Esse ingrediente dos quadrinhos fica explicitamente marcado pelo termo em inglês *comic* –“cômico, relativo a comédia, engraçado”–¹¹, conhecido universalmente para identificar as HQs (GARCIA, 2012). No Brasil, entretanto, o termo é mais conhecido no

¹¹ Disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/inglesportugues/comic20_436202.html>. Acesso em 10 mai. 2013.

plural e “está mais associado aos quadrinhos norte-americanos de super-heróis” (GARCÍA, 2012, p.314).

O elemento do humor deu também nome às primeiras tiras publicadas diariamente nos jornais estadunidenses, “*comic strips*” (“tiras cômicas”) (CAGNIN, 1975). No Brasil, ao longo do tempo, outras designações foram agregadas ao termo “tira”. Cremos que isso se deve principalmente a dois fatores: em parte, como um reflexo das diferentes concepções do que são os quadrinhos – como meio de comunicação de massa ou como parte da tradição da arte “não-séria”; e, em decorrência das transformações pelas quais passaram as tiras, quando saíram das páginas de jornais para suplementos, revistas, livros de compilação etc.

Como lembra Ramos, a partir de levantamento realizado no ano de 2012 na ferramenta de busca do Google (RAMOS, 2013, p.1282), os termos “tira” ou “tirinha” são predominantes, mas aparecem também acompanhados de complementos, que, ora apontam para o ingrediente do humor (“tira cômica”, “tira de humor”, “tira humorística”), ora para a esfera de circulação (“tira de jornal”, “tirinha de jornal”, “tira jornalística”), e sua periodicidade (“tira diária”), ora para a linguagem (“tira de quadrinhos”, “tira em quadrinhos”, “tirinha em quadrinhos”). Sem a pretensão de dar a última palavra, o autor apresenta uma explicação para a divergência:

Ramos (2009, 2011) tem defendido que as histórias em quadrinhos compõem um hipergênero, um campo maior que agrega diferentes gêneros autônomos. Em comum, tais produções teriam a tendência de serem narrativas, de compartilharem recursos próprios da linguagem quadrinística (balões, onomatopeias, linhas cinéticas, entre outros) e de antecipar ao leitor que se trataria de uma história em quadrinhos (RAMOS, 2013, p.1285).

O especialista em quadrinhos parece propor uma relação de sinonímia entre a concepção de quadrinhos como hipergênero – com base em pontos comuns estabelecidos por ele, na leitura de Bakhtin (1952-1953) e de Maingueneau (2004, 2005, 2006, 2010) – e quadrinhos como linguagem autônoma (conjunto de recursos imagético-verbais específicos da arte quadrinística, mas não desvinculado de outras artes). Por sua vez, a concepção dos quadrinhos como linguagem é compartilhada por Cirne (1975), Barbieri (1998), Eisner (1999), Eco (2011), entre outros.

No caso das tiras, mais especificamente, Ramos defende que há diferentes gêneros: “*tiras cômicas* ou simplesmente *tiras* (como o autor as nomeia)”, referindo-se às “produções marcadas por um desfecho inesperado, tal qual uma piada” (RAMOS, 2013, p.1285, grifos do autor); a *tira seriada*, que dialoga com a aventura e é narrada em capítulos, ou seja, a narrativa de uma tira tem continuidade na tira do dia seguinte; as *tiras cômicas seriadas*, concebidas como textos de humor, narrados em capítulos; e, por último, as “*tiras livres*, nome atribuído por Ramos a produções que usam o formato da tira para produzir experiências gráficas, narrativas ou não, com final aberto ou não, sem compor uma história seriada ou cômica” (RAMOS, 2013, p.1287, grifo do autor).

Ao que nos cabe, nesta tese, concebemos cada HQ – manifesta em gêneros distintos – como um enunciado concreto, isto é, uma “*unidade real* na comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003[1952-53], p. 274), em que “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada dos outros enunciados” (2003[1952-53], p.272). Seus limites são estabelecidos pela “*alternância dos sujeitos do discurso*” (2003[1952-53], p.275) e suas medidas podem variar “da réplica sucinta [...] do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico” (2003[1952-53], p.275). Dessa perspectiva, a produção de cada tira, charge, cartum, dispondo dos recursos imagético-verbais próprios da linguagem quadrinística, acontece em dada esfera ou campo da atividade humana e em resposta a essa esfera (GRILLO, 2006) – a jornalística, por exemplo – que não apenas orienta a leitura do enunciado que se realiza, mas nele penetra, produzindo sentido.

Na mesma direção, concebemos a tira como um *gênero discursivo* (BAKHTIN, 2003[1952-1953]), cujos enunciados relativamente estáveis – o estilo da linguagem, o conteúdo temático e a construção composicional –, atendem aos interesses comunicacionais específicos dos integrantes das diferentes esferas ou campos inter-relacionados que ela ocupa. Por exemplo, na esfera jornalística, as tiras são geralmente de humor e ficam submetidas às equipes editoriais do jornal. Sua permanência está vinculada à aceitação do público-alvo: o leitor, que garante, por sua vez, as verbas publicitárias necessárias para a manutenção do jornal.

É certo que, na denominação “tira”, o formato parece ter primazia, tanto que a designação se refere não apenas ao gênero, em razão de suas origens, mas também ao conjunto de quadros dispostos em linha, dentro de uma narrativa maior, tal como explicita Eco (2011), na descrição de uma página da narrativa “Steve Canyon”, de Milton Caniff (1947): “a página compõe-se de quatro tiras horizontais, três das quais contêm três vinhetas cada; a primeira tira tem apenas duas vinhetas (ou enquadramentos) visto que uma delas se alarga até abarcar o título” (ECO, 2011, p.131).

No que se refere ao gênero, entretanto, a forma “tira” emoldura os elementos conteudísticos, materiais e estilísticos da linguagem quadrinística que o próprio gênero permite, a partir das coerções da esfera que o engendra. Desse modo, as tiras que compõem o *corpus* desta pesquisa são diárias, humorísticas, jornalísticas ou, simplesmente, “tiras”. Nesta tese, o termo especificado é empregado principalmente quando se quer dar ênfase a um dos aspectos do gênero.

2 O itinerário dos quadrinhos: da caricatura às tiras diárias

A arte quadrinística é um fenômeno da Idade Moderna, que propiciou os conhecimentos técnicos e as condições mercadológicas para que ela se concretizasse tal como a conhecemos hoje. Isso não quer dizer que os quadrinhos tenham sido inaugurados na modernidade. Sua gênese remonta ao período arcaico, em que a comunicação humana se dava por desenhos e gravuras, antes mesmo da invenção de sinais gráficos como forma de representação de determinada língua. O homem primitivo grafava, em rochas, sequências de desenhos que flagravam animais no momento da caça. Há indícios de que esses registros tivessem finalidade profética e ritualística, antecipando, no ato da pintura, o sucesso da caçada (IANNONE; IANNONE, 1994). Mesmo sem saber, realizava-se um tipo de arte iconograficamente próxima dos quadrinhos sem legenda, e, graças à pintura rupestre, historiadores puderam conhecer os hábitos da época (VERGUEIRO, 1985).

Já as condições para o surgimento da arte quadrinística acontecem, entre a segunda metade do século XIV e o século XV, com a vulgarização do papel e a invenção da imprensa, que modificou significativamente os rumos da produção cultural e intelectual no mundo

ocidental. Enquanto o alcance do livro acontecia com relativa lentidão em seus primeiros momentos de existência na cultura ocidental, as literaturas de cordel vendidas nas ruas predominavam (COELHO, 1985), atendendo ao gosto do grande público de então, a classe média crescente, a quem eram destinados. Nelas, predominavam as novelas de cavalaria, estórias jocosas compostas por imagens, seguidas, logo abaixo, de texto verbal.

Nos séculos seguintes, as narrativas gráficas se perpetuaram pela Europa, principalmente com o trabalho do caricaturista inglês William Hogarth (1697-1764), considerado “avô dos quadrinhos” (GARCÍA, 2012), vindo para antecipar, em suas séries de imagens narrativas, alguns elementos quadrinísticos, como a narrativa em sequência e os protagonistas nos moldes daqueles que mais tarde estariam nos gibis. Além da relativa popularidade alcançada, a importância de seu trabalho se deu pelo humor advindo dos detalhes da imagem e cenário, sem o recurso da caricatura pessoal ou de deformidades físicas (FONSECA, 1999). Influenciado por ele, viria o precursor dos quadrinhos Rudolph Töpffer (1799-1846) depois de quase um século (GARCÍA, 2012).

Com a difusão da caricatura, veio a divisão entre arte séria e arte popular – das massas. A caricatura, que, até então era restrita à esfera privada dos artistas, ganhou espaço em periódicos na Europa pós Revoluções Francesa e Industrial. O mundo clássico e aristocrático deu lugar ao mundo romântico burguês, voltado às relações fundamentadas no dinheiro, trabalho, produção, industrialização, mercantilismo etc. e, nesse contexto, o desenvolvimento da imprensa se tornou um dos fortes indícios de uma expansão do mercado de bens culturais sem precedentes (BOURDIEU, 1996).

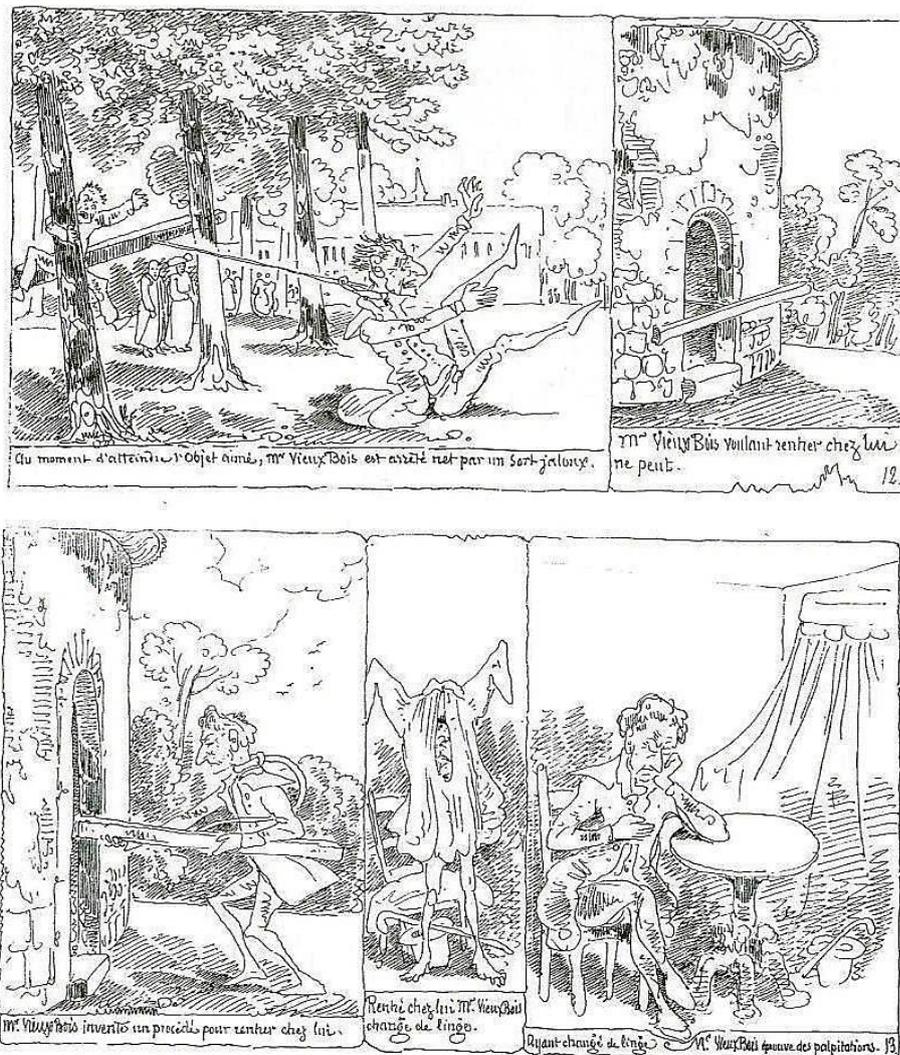
Sem recursos financeiros, os jovens das classes médias ou populares, especialmente da província, iam a Paris para tentar a carreira de escritor ou artista. Passaram a dedicar-se às profissões artísticas ou literárias prestigiadas pelos românticos, as quais, diferentemente das profissões mais burocratizadas, não exigiam formação acadêmica específica.

Na França, os periódicos *La Caricature* (1830) e *La Charivari* (1832) foram significativos nesse processo, abrindo espaço para que artistas tornassem popular uma nova estética, rompendo com o academicismo, como arte libertadora. Valendo-se do rótulo de arte humorística ou grotesca, os artistas gozavam de liberdade para criar fisionomias até

certo ponto vedadas pela arte séria. As revistas ilustradas e cômicas, por sua vez, proliferavam em toda a Europa e nelas começavam a surgir os quadrinhos (GARCÍA, 2012).

Nesse contexto, nasceu Rudolph Töpffer, em Genebra no ano de 1799. Tal como o pai, o famoso pintor Wolfgang Adam Töpffer, o filho tinha aspirações às artes pictóricas. Então reconhecido por sua carreira profissional (docência) e literária (pela produção de romances e poemas), Töpffer produziu os desenhos que lhe deram prestígio na arte dos quadrinhos em excursões aos Alpes, realizada com seus alunos. Em 1827, *Les Amours de M. Vieux-Bois* [Os amores do Sr. Jacarandá] foi a primeira tira criada, permanecendo inédita até dez anos depois de sua criação:

Fig. 2.1: *Les amours de M. Vieux Bois*, de Rudolph Töpffer (1839)



Fonte: Smolderen (2014, p.43)

Depois vieram *Histoire de Mr. Jabot* (1835), *Mr. Crépin* (1837), *Monsieur Pencil* (1840), *L'Histoire d'Albert* (1844), *Histoire de Monsieur Cryptogame* (1845), entre outras. Eram histórias ilustradas e repletas de humor, que contavam viagens satíricas, protagonizadas por personagens aventureiras vivenciando o imprevisto e as causalidades exageradas.

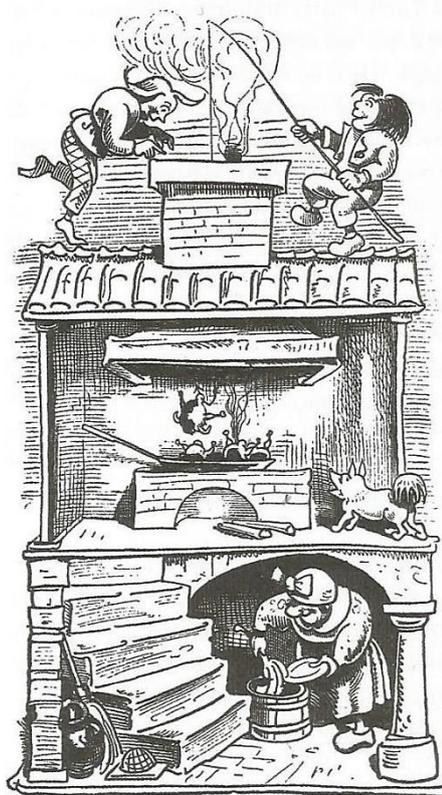
Seu trabalho traz muito dos elementos constituintes dos quadrinhos na atualidade, dentre eles, as contraposições temáticas com desenvolvimentos espaciais e temporais, ou seja, uma seleção de momentos lidos como contínuos – e não apenas tomadas de um mesmo tema – e “um curioso formato oblongo que faz com que, sem obrigação nenhuma, o primeiro quadrinho nasça como ‘tira’, um formato de publicação que no futuro ficaria reservado aos periódicos, nos quais se imporia por motivos práticos para aproveitar espaço” (GARCÍA, 2012, p. 52). Os desenhos não traziam diálogos nem os balões, cujo uso ainda não estava difundido. Sob os quadrinhos, os textos verbais eram escritos de próprio punho.

Postumamente, entre 1846 e 1847, as histórias do artista foram reunidas e publicadas em uma série de volumes intitulada *Histoires en Estampes*, as quais se tornaram conhecidas por toda a Europa. Depois de Töpffer, todos os outros cartunistas passaram a atender a diretrizes editoriais, considerações comerciais e limitações técnicas para desenvolver seus projetos.

As *Histoires en Estampes* acabaram influenciando o alemão Wilhelm Busch. Nascido em Wiedensahl, Hannover, em 1832, Busch foi pintor, poeta e caricaturista e ficou conhecido por seus desenhos humorísticos e caricaturais, acompanhados de versos curtos e rimados, sem diálogos (FONSECA, 1999). Nos anos de 1850, começou a colaborar com o semanário humorístico *Fliegende Blätter* e, em 1865, publicou a história em quadrinhos intitulada *Max und Moritz*, protagonizadas por dois garotos travessos.

Diferente das imagens leves e de fantasia criadas por Töpffer, a temática de Busch era moralizante, repleta de agressividade e violência.

Fig. 2.2: *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch (1885)



Schnupdiwup! da wird nach oben
Schon ein Huhn heraufgehoben.

Fonte: García (2012, p.58)

A repercussão do trabalho do cartunista alemão foi tamanha que, por volta de 1910, “mais de meio milhão de cópias de *Max und Moritz* já tinham sido impressas na Alemanha” (FONSECA, 1999, p.96). Foi o primeiro livro infantil publicado no Japão (GARCÍA, 2012) e, no Brasil, foi traduzido por Olavo Bilac, sob o título de *Juca e Chico*.

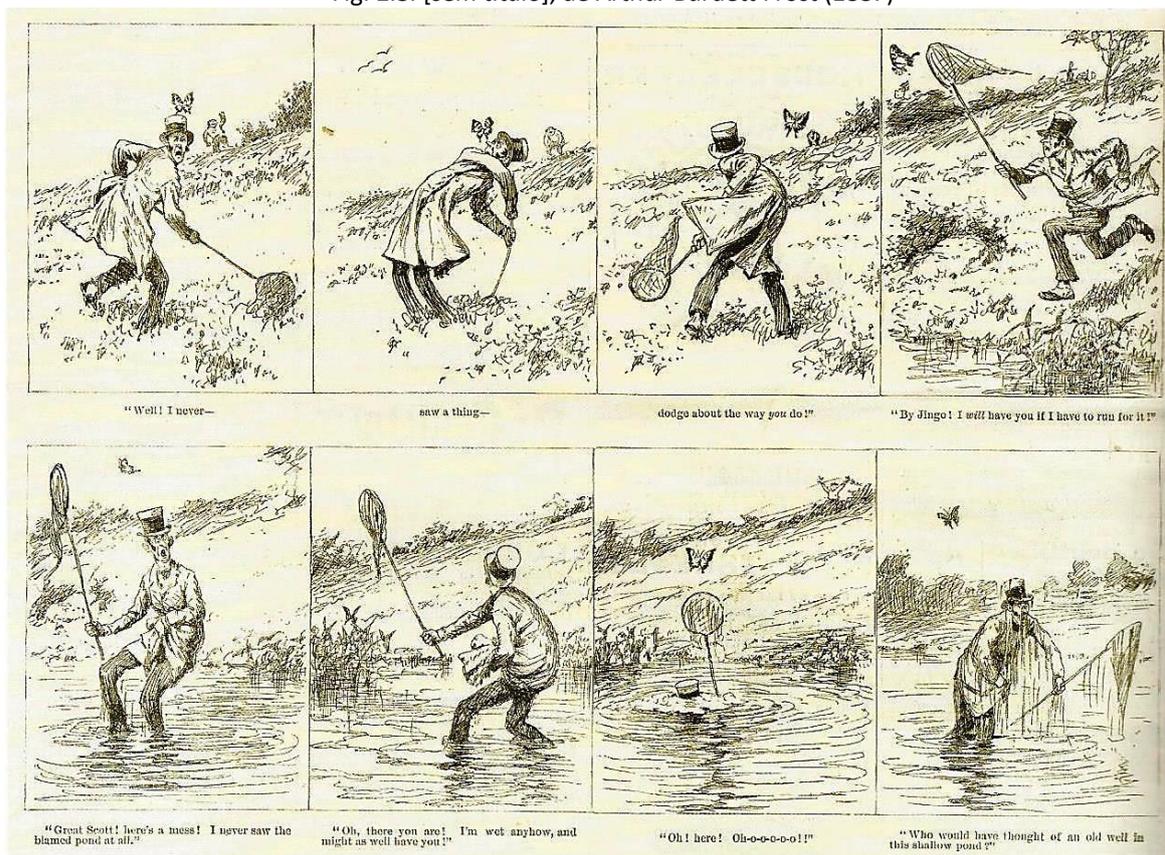
Nos Estados Unidos, Busch foi figura decisiva para o desenvolvimento dos quadrinhos no final do século XIX, quando as revistas humorísticas europeias se tornaram conhecidas nas Américas, trazidas pelos imigrantes europeus.

As revistas europeias foram objeto de imitação de boa parte das revistas americanas. Nos Estados Unidos, a primeira delas foi a *Puck* (1871), com edições em inglês e alemão e outras que surgiram a partir dela, também compostas por textos, ilustrações, caricaturas, chistes gráficos e algumas experiências dos pioneiros dos quadrinhos norte-americanos.

Nesse contexto, surgiram nomes como Frost e Howarth. Arthur Burdett Frost (1851-1928), nascido na Filadélfia, foi pintor, ilustrador e tem sido considerado precursor dos quadrinhos, como Töpffer. O diferencial dos quadrinhos de Frost, entretanto, está diretamente ligado às mudanças no conceito de imagem em decorrência dos avanços nos estudos da fotografia. Em 1879, Frost publicou na revista *Harper's New Monthly* sua primeira história em quadrinhos com a imagem de movimento passo a passo, semelhante às fotografias do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (GARCÍA, 2012).

A repetição de plano e de cenário já tinha acontecido na obra de Töpffer. Mas a produção do artista norte-americano vai além daquela realizada pelo suíço. Enquanto Töpffer apresenta uma sequência de encadeamentos de causas e efeitos, Frost reproduz a imagem em movimento, mostrando a passagem do tempo:

Fig. 2.3: [sem título], de Arthur Burdett Frost (1887)



Fonte: Smolderen (2014, p.134)

O artista foi inovador nas artes gráficas. Como explica García (2012, p.63), “a arte que Frost pratica é hoje reconhecida como quadrinhos, mas na sua época ainda não tinha esse nome, tampouco regras definidas, situando-se na encruzilhada da imagem múltipla e sequencial da qual sairão também o cinema e a animação”.

Franklin Morris Howarth (1864-1908) foi igualmente influenciado por Bush. Também nascido na Filadélfia, onde havia uma significativa população que falava alemão, trabalhou a partir dos anos de 1880 nas revistas *Life*, *Judge* e *Truth*. Com seus quadrinhos predominantemente mudos e em estilo caricaturesco, trouxe para as tiras cômicas americanas dos anos 1890 a temática das novas relações entre vizinhos e habitantes

marginais – os mendigos, por exemplo – no ambiente urbano em crescimento. Com o processo de urbanização, houve um aumento no número de edifícios de apartamentos, e, no final da mesma década, mais da metade da população das cidades já vivia nesse tipo de moradia. As tiras de Howarth vão registrar esse momento (GARCÍA, 2012).

No final do século XIX, quando as revistas cômicas estavam em plena circulação, desencadeou-se uma guerra no mercado da imprensa diária em Nova York, considerada por alguns como marco do surgimento das histórias em quadrinhos. A acirrada disputa aconteceu entre dois gigantes da indústria jornalística norte-americana: Joseph Pulitzer, dono do *New York World*, e William Randolph Hearst, dono do *New York Journal*. Após adquirir o *World* em 1883, Pulitzer começou a implantar uma série de mudanças que iriam dar ao jornal o estatuto de um dos meios impressos mais lidos da história.

Em 1889, o empresário introduziu, na edição dominical, uma seção cômica em branco e preto. Em 1894, revolucionou a esfera jornalística, utilizando uma prensa colorida. No ano seguinte, começou a circular no suplemento cômico dominical a primeira história em quadrinhos continuada com personagem semanal, uma série de ilustrações que tematizava a vida de habitantes de um bairro proletário de Nova York. A série criada por Richard Felton Outcault, intitulada *Hogan's Alley*, trazia um menino de cabeça e orelhas grandes, de seis ou sete anos, com um camisolão amarelo – “dizem que a pedido do técnico de cores” do jornal (MOYA, 1986, p.23). A personagem de Outcault era Mickey Dugan, que passou a ser popularmente conhecido como *The Yellow Kid*, nome jamais atribuído pelo autor.

No mesmo período, Hearst adquiriu o *New York Journal* e, para fazer frente ao suplemento de Pulitzer, em 1896, contratou Outcault e sua equipe, que levou consigo sua personagem. Como observa Moya (1986, p.23), “Hearst, mais vivo, colocou o título do povão, *The Yellow Kid*, na sua tira e encorajou Outcault a usar desenhos progressivos na narrativa e introduzir o balãozinho”, uma série de aventuras cômicas com enredos considerados não muito apropriados, vulgares, pela severa crítica. Após disputa judicial, foi concedido a ambos o direito de dar continuidade à publicação, o que, no *New York Journal*, de Hearst, necessariamente deveria acontecer sob outro título. Foi quando as aventuras do garoto amarelo ganharam o nome de *McFadden's Flats*. Por seu trabalho, “Outcault deu

forma definitiva e continuada ao fenômeno que outros artistas fizeram no passado, dando assim nascimento aos comics” (MOYA, 1986, p.23), quadrinhos de caráter jocoso.

Tamanho foi a popularidade da personagem e a repercussão do litígio em torno dela que se passou a designar como *yellow journalism* – no Brasil “imprensa marrom” – a imprensa sensacionalista (IANNONE; IANNONE, 1994, p.33). A guerra entre os dois jornais trouxe mudanças para a indústria cultural nos Estados Unidos e Europa:

Como produção industrial que é, e controlada pela imprensa, a propriedade dos personagens e das séries será habitualmente das editoras, convertendo os autores das histórias em meros assalariados de suas próprias criações, uma situação dietralmente oposta à habitual na arte e na literatura, e que no entanto relaciona os quadrinhos diretamente a outros meios de comunicação de massa, como o cinema, a animação e a televisão (GARCÍA, 2012, p.68).

O autor espanhol (GARCÍA, 2012) explica ainda a importância dos *comics* publicados nos jornais de grande circulação nos Estados Unidos a partir de 1895, tanto para a América quanto para a Europa. Os suplementos dominicais representavam uma inovação: a imagem era impressa em cores em um mundo onde a televisão, o cinema e a fotografia ainda não estavam totalmente difundidos. Nesse sentido, os quadrinhos mudaram a imaginação do público, saltavam aos olhos dos leitores do jornal de forma revolucionária. Além disso, os suplementos eram o lugar de experimentação dos vanguardistas, em um momento de ausência de normas e de desconhecimento da tradição na produção gráfica.

Entre os anos de 1896 e 1900, ainda não estava claro o que eram os *comics* nem sua função. Mas já na primeira década do século XX, algumas das especificidades do que se conhece atualmente como quadrinhos ganharam regularidade e fixidez no plano do conteúdo, como é o caso da personagem recorrente como protagonista das séries – antes as personagens eram autoconclusivas e não recorrentes. Nesse primeiro momento, os protagonistas são predominantemente o vagabundo e a criança, extraídos da rua das grandes cidades. Além disso, a aparição do balão de fala se torna um marco para a arte quadrinística:

Apesar da insistência no valor visual dos quadrinhos, o balão (ou seja, o uso da palavra integrada no requadro) se identificou tanto com os quadrinhos

que durante muitos anos sua aparição foi escolhida como o momento de fundação das histórias em quadrinhos, concretamente em uma tira do Yellow Kid de R. F. Outcault publicada em 25 de outubro de 1896 no New York Journal (GARCÍA, 2012, p.74).

A tira de Outcault era composta por cinco desenhos que, sem a demarcação dos quadros, traziam o diálogo do Yellow Kid com um fonógrafo. Nos primeiros desenhos, a fala do garoto estava estampada em seu camisolão, enquanto a fala do fonógrafo aparecia em balões que saíam do alto-falante. No último, sai um papagaio da caixa do fonógrafo – a verdadeira voz do aparelho –, e a fala do garoto deixa de ser estampada em sua vestimenta, passando a aparecer também em um balão:

Fig. 2.4: *The Yellow Kid and His New Phonograph*, de Richard F. Outcault (1896)



Fonte: Smolderen (2014, p.143)

Garcia (2012) lembra que o avanço na representação da fala em *The Yellow Kid* não aconteceu por acaso. Outcault havia trabalhado com Thomas Alva Edison, quando este estava desenvolvendo o fonógrafo, que, em 1890, já contava com fabricação em série. Impulsionados pelo desenvolvimento tecnológico, os cartunistas das revistas cômicas do final do século XIX buscavam representar a propagação do som, dos ruídos da cidade moderna, e o balão tornou-se a solução para integrar o som no espaço da tira. Nesse

momento, a arte dos quadrinhos passou a aproximar-se mais das artes audiovisuais – o cinema, por exemplo – do que propriamente das artes literárias, como havia acontecido anteriormente com Töpffer.

Na época, entretanto, as histórias em quadrinhos americanas eram breves, publicadas no suplemento dominical em uma única página ou em parte dela, isto é, no formato de tabloide. Cada história era autoconclusiva e conduzia a uma única ou a uma sucessão de piadas. As páginas dominicais eram “extensões das piadas de uma só imagem, recipientes válidos para uma anedota simples em que a caracterização se baseia no estereótipo imediatamente reconhecível na reiteração” (GARCÍA, 2012, p.79). Dessa perspectiva, os quadrinhos de então não podem ser considerados exatamente como tiras, dado a seu formato. Além de ocuparem as páginas dominicais, tinham também a forma de pôster ou cartum, como aconteceu nos primeiros momentos do *Yellow Kid*.

Os tipos, anteriormente condensados em *The Yellow Kid*, de Outcault, foram reproduzidos em outras séries da época, como *The Katzenjammer Kids* (Os sobrinhos do capitão), de Rudolph Durks. Publicada no jornal de Hearst em 1897, a série foi influenciada pelo trabalho de Wilhelm Busch (*Max und Moritz*), tendo sido protagonizada por dois

Fig.2.5: *The Katzenjammer Kids* (Os sobrinhos do capitão), de Rudolph Durks (1897)



Fonte: Moya (1986, p.25)

garotos endiabrados que falavam inglês germanizado (VERGUEIRO, 1985, p.61). Com *The Katzenjammer Kids*, consolidam-se os aspetos formais (embora a série não os tenha inaugurado): os quadros sequenciais, isto é, a ação, a narrativa de momentos consecutivos e o uso do balão como um elemento distintivo da arte quadrinística.

Na geração seguinte dos quadrinhos, as crianças ainda seriam figura central. Entretanto, a temática e o cenário iniciais foram substituídos, em especial, entre os anos de 1904 e 1906, a partir das criações de Winson McCay e Lyonel Feininger, entre outros:

nas mãos de McCay e de Feininger, crueldade das ruas de Yellow Kid, dos Katzenjammer ou de Buster Brown se suavizou notavelmente, deslocando-se do cenário brutal dos cortiços para os ambientes embelezados da classe média e para o mundo de fantasia inocente que a burguesia começa a desenhar para seus filhos (GARCÍA, 2012, p.72).

Na tentativa de atrair mais leitores, os editores do início do século XX continuavam buscando junto a desenhistas opções de criação que atraíssem mais leitores, e o investimento nas tiras diárias voltaram a acontecer. Os quadrinhos de humor foram transferidos dos suplementos dominicais para as páginas internas dos jornais. A imprensa voltada ao humor passou a produzir a tira diária: “uma fileira de requadros – em geral três ou quatro –, todos do mesmo tamanho, impressos em branco e preto no jornal de segunda a sábado” (GARCÍA, 2012, p.79). Só mais tarde, com o avanço tecnológico e o barateamento dos modos de impressão, as tiras ganhariam cores, continuando a ocupar os espaços destinados ao entretenimento nos jornais.

A mudança dos quadrinhos dos suplementos dominicais para o interior do jornal diário refletiu no tipo específico de leitor a ser alcançado – o leitor adulto, promovendo transformações na própria constituição dessa arte gráfica: as tiras passaram a dividir espaço com as seções habituais do jornal, trazendo consigo a possibilidade de continuidade: cada tira autônoma poderia servir de gancho para atrair a leitura do dia seguinte.

A novidade veio com a série de tiras A. Piker Clerk, de Clare Briggs, publicada no jornal *Chicago American* entre 1903 e 1904. Depois dela veio a personagem criada por Bud Fishern em 1907, Mr. Mutt, que, em 1908, ganhou a companhia de Jeff, formando uma das

duplas cômicas de maior sucesso nos Estados Unidos (MAGALHÃES, 2006). Ambas dividem, entre os especialistas, o crédito do “surgimento das tiras”. Com Briggs, veio o formato; com Fisher, a periodicidade diária.

Em *A. Piker Clerk*, o herói aficionado por corridas a cavalo foi criado a pedido da direção do jornal *Chicago American*, que buscava não perder seus leitores para o concorrente *Daily News*. Os breves episódios eram protagonizados por Clerk, uma personagem magra, sem queixo, com narigão e olhos esbugalhados, de boa índole, que dava dicas de cavalos vencedores aos leitores:

Fig.2.6: *A. Piker Clerk*, de Clare Briggs [s.d.]

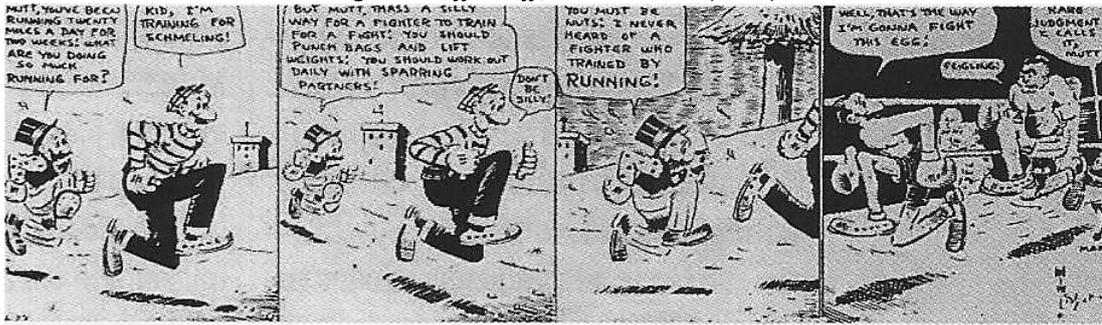


Fonte: Iannone; Iannone (1994, p.43)

Sem grandes resultados na vendagem do jornal, Clerk passou a opinar sobre outros esportes e atividades variadas. Passou também a tecer críticas à alta sociedade, falando do ponto de vista da classe média americana. *A. Piker Clerk* não foi muito longe. Sem refletir significativamente no aumento na vendagem do jornal, o magnata Hearst deixou de publicá-las sob a alegação de que a personagem era uma figura vulgar.

Fisher, por sua vez, publicava nas páginas de esporte do jornal, dirigidas aos adultos, habitualmente ilustradas com caricaturas, cartuns e tiras voltadas a questões desportivas do momento. O protagonista da série *Mr. A Mutt* era um apostador compulsivo em cavalos de corrida – personagem bem semelhante à criada por Briggs –, e seu companheiro Jeff era baixinho e trapalhão:

Fig.2.7: *Muff & Jeff*, de Bud Fisher (1929)



Fonte: Iannone; Iannone (1994, p.43)

Diferentemente *Piker Clerk*, publicada três vezes por semana, *Muff & Jeff* saía em seis dias, e a partir dela as tiras ganharam publicação diária.

Além do novo formato, entretanto, foi necessária a publicação em larga escala para a difusão dos quadrinhos, o que ainda não era uma prática na primeira década do século XX. Nesse período, apenas os jornais de grande circulação e seus filiados, tinham condições de manter equipes próprias de desenhistas e de publicar séries exclusivas, e os quadrinhos ainda ficavam muito restritos aos grandes centros, como Nova Iorque, Chicago e São Francisco.

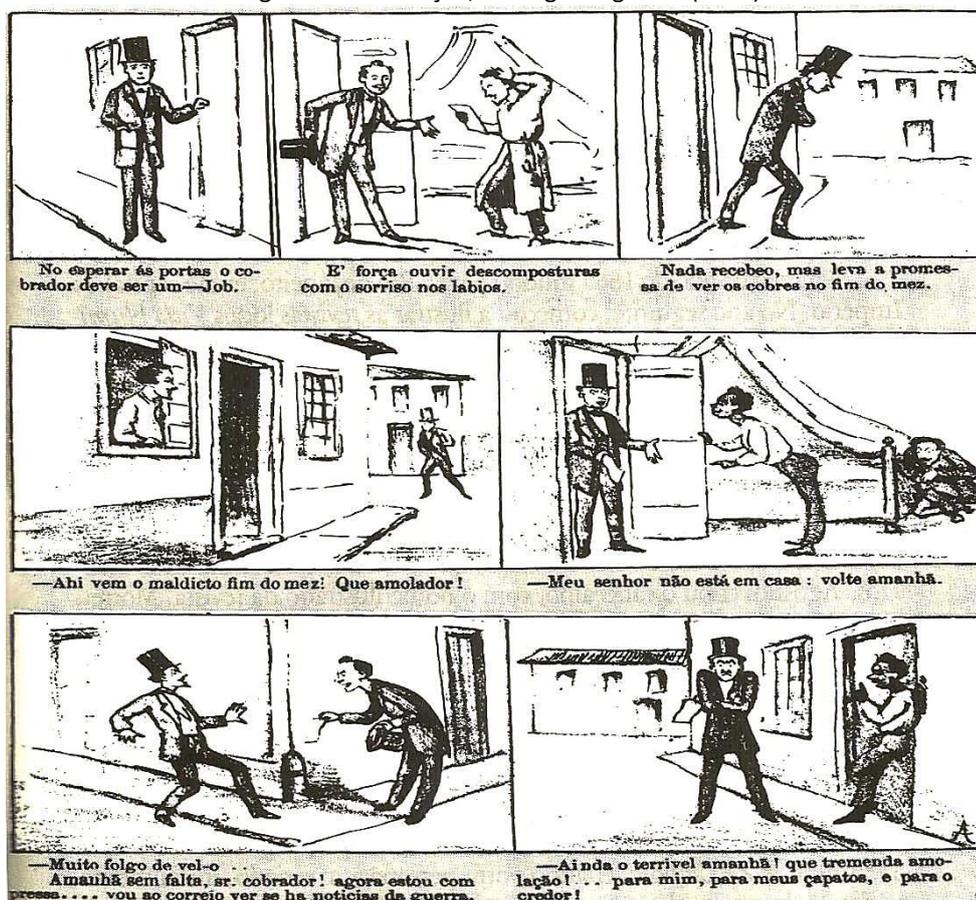
Em razão disso, a proliferação dos *syndicates* foi fundamental para a difusão da arte quadrinística. Sua origem é comumente associada à fundação do *King Features Syndicate* de Hearst, em 1912, um dos pioneiros e “atualmente o maior distribuidor dentro e fora dos Estados Unidos” (IANNONE; IANNONE, 1994, p. 45). No entanto, a prática da venda de conteúdo para jornais é anterior. Por volta de 1840, surgiram as agências com o intuito de suprir uma demanda vinda dos jornais rurais norte-americanos, em geral de pequeno porte e sem estrutura para produzir seu próprio conteúdo para publicação. Com a expansão dessas agências, difundiu-se a padronização do formato dos quadrinhos, tornando possível a divulgação da arte quadrinística em todas as regiões do país com a venda do material aos periódicos assinantes.

Desenhistas famosos eram contratados para produzir séries de histórias, difundindo seu trabalho em todo o território estadunidense, e o enorme volume de reproduções de uma mesma tira tornou cada vez mais baixos os custos operacionais, e as agências

distribuidoras de conteúdo jornalístico acabaram dominando o mercado editorial internacional.

No Brasil, a difusão das tiras coincide com a invasão dos *comics* americanos na década de 1930. A produção de quadrinhos brasileiros, entretanto, é anterior a esse período. Teve seu início na segunda metade do século XIX, com o trabalho do cartunista italiano radicado no Brasil Ângelo Agostini:

Fig.2.8: As cobranças, de Ângelo Agostini (1867)



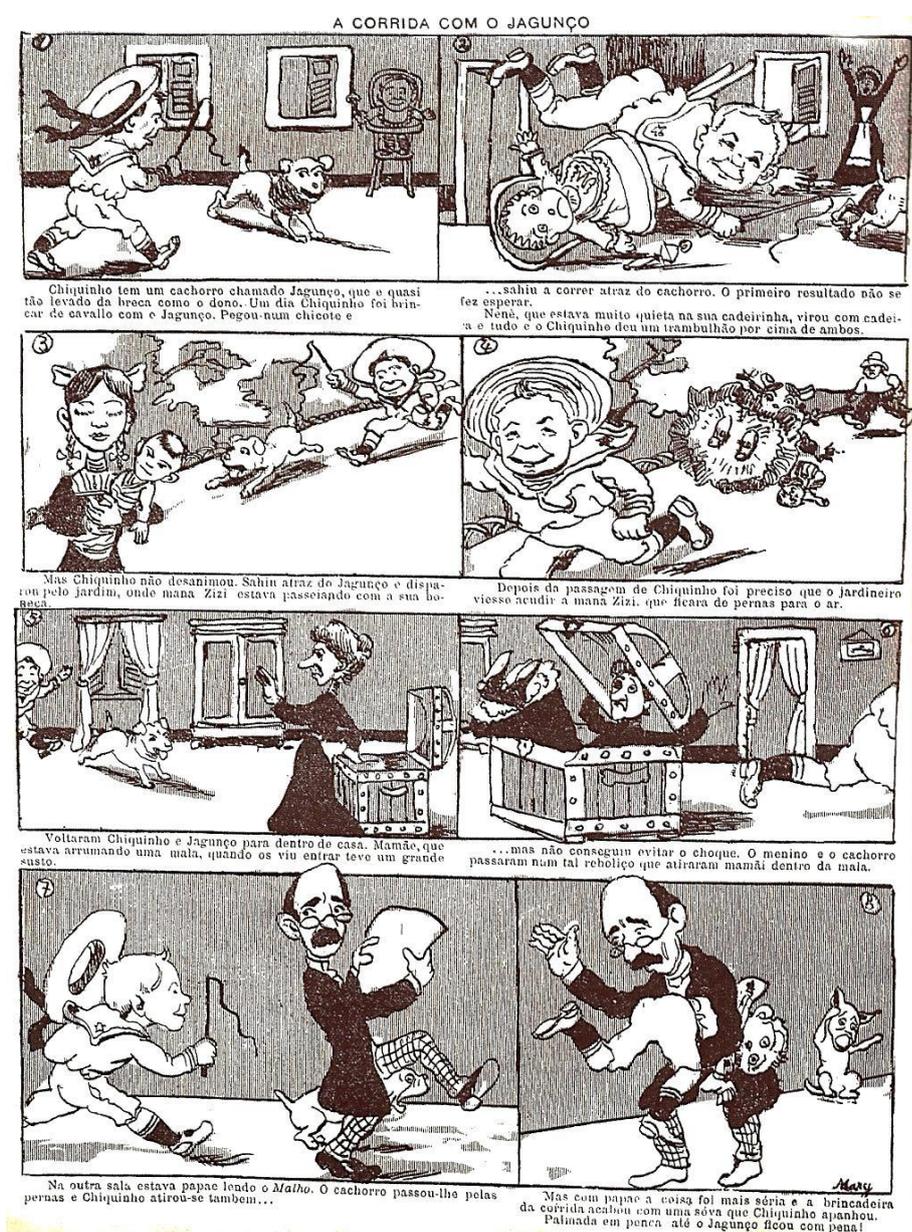
Fonte: Moya (1986, p.19)

As cobranças (1867) foram as primeiras histórias ilustradas do artista, seguidas das *Aventuras de Nhô Quim* (1869), protagonizada por um homem simples do nosso interior, que se consagrou como um dos pioneiros na arte quadrinística brasileira. Seus desenhos não tinham muitos dos elementos do que atualmente se considera como imprescindíveis aos quadrinhos – a narrativa fluida dos grandes mestres das bandas desenhadas, os balões, as

onomatopeias –, mas foram de extrema importância no processo de consolidação dessa arte em cenário nacional (CIRNE, 1990).

Com o lançamento da primeira revista brasileira *O Tico-Tico*, em 11 de outubro de 1905, marca-se o início do segundo período produtivo dos nossos quadrinhos. A personagem-símbolo era Chiquinho, um menino loiro que dava nome à série. Durante muitos anos, foi considerado um típico quadrinho brasileiro:

Fig.2.9: As desventuras do Chiquinho, de Mary (11 out. 1905)



Fonte: Santos; Merlo (2005, p.28)

No entanto, descobriu-se posteriormente que, ao longo das edições, Chiquinho passou a ser um decalque de Buster Brown (1902), de Richard F. Outcalt (o mesmo autor de Yellow Kid). Buster saiu de circulação em 1910 e Chiquinho e continuou sendo desenhado por artistas nacionais até 1954 (MOYA, 1986). A descoberta não diminuiu a importância da personagem para a consolidação do quadrinho nacional. A tira foi adaptada à realidade cultural brasileira, o que se mostrou, por exemplo, com o acréscimo da personagem negra Benjamin, estranha à historietta norte-americana.

O Tico-Tico era um projeto inspirado na revista francesa *La Semaine de Suzette*, quando, na Europa e, em especial, nos Estados Unidos, as HQs já eram uma realidade gráfico-semiológica difundida no meio jornalístico (CIRNE, 1990). Voltada ao público infantil, a revista não era exclusiva de quadrinhos, mas um espaço aberto a escritores e desenhistas, que publicavam textos em formas quadrinizadas, ou não: caricaturas, crônicas, quadrinhos, informações folclóricas, geográficas e históricas. Além da divulgação da cultura nacional, a revista reservou espaço aos quadrinhos estrangeiros. Entre outras publicações, foi responsável pelo lançamento de *Mickey Mouse* no Brasil, publicou as aventuras do Gato Felix e a conhecida dupla *Mutt & Jeff*, criada por Bud Fischer e desenhada por artistas brasileiros.

Em 1912, quando o periódico ainda estava em atividade, o jornal paulista *A Gazeta* lançou a *Gazeta Infantil* ou a *Gazetinha*, passando a veicular as “bandas desenhadas” nacionais e estrangeiras, em especial, as americanas, importadas dos *syndicates* (LUYTEN, 1985). A popularidade do periódico entre os pequenos leitores da época foi tamanha que a publicação inicialmente semanal, passou a acontecer duas e posteriormente três vezes na semana, e, mesmo depois de uma interrupção de três anos por conta da Segunda Guerra, retornou às bancas em 1933, sendo publicado até 1950.

Junto com *A Gazetinha*, outra publicação é tomada como marco da expansão dos quadrinhos norte-americanos, em especial, as tiras, no Brasil: o *Suplemento Infantil*. Lançado em 1934, consistia em um encarte em tamanho de tabloide publicado pelo jornal carioca *A Nação*, aos moldes dos suplementos dominicais coloridos americanos. Juntava as tiras

diárias impressas em preto e branco e capítulos publicados em cores improvisadas tipograficamente no Rio (MOYA, 1986).

O sucesso foi imediato. Nas primeiras quatorze semanas de publicação, os leitores compravam o exemplar, atiravam fora o jornal principal e liam o encarte. A partir da décima quarta semana, o suplemento passou a circular como publicação independente sob o título de *Suplemento Juvenil*, revolucionando a imprensa brasileira e influenciando nas décadas seguintes toda a indústria cultural e principalmente as gerações futuras. Circulava, inicialmente, uma vez por semana, depois se tornou bissemanal e, em seguida, passou a ser publicado às terças, quintas e sábados, chegando à marca de 360 mil exemplares semanais, número imbatível durante várias décadas (MOYA, 1986).

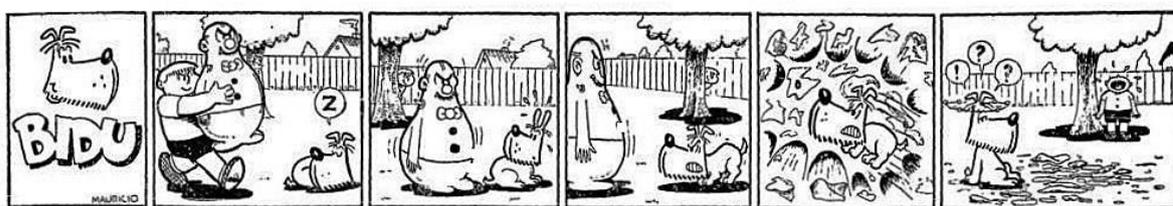
O jornalzinho voltado ao público infantil mostrou, com exclusividade, personagens do *King Features Syndicate*, bem como promoveu concursos e revelou talentos nacionais. Em pouco tempo, outras publicações infantis foram lançadas no mercado, tornando os quadrinhos americanos ainda mais conhecidos do público brasileiro. Entre elas, a que mais se destaca é *O Globo Juvenil*, lançado em 1937 pelo jornal *O Globo*, de Roberto Marinho, como cópia do *Suplemento Juvenil* (VERGUEIRO, 2011). Outras publicações vieram na disputa pelo mercado das HQs, como é o caso da revista *Gibi* e a *Gibi Mensal* (uma transformação do Gibi), com histórias completas, “iniciando a febre dos *comic books* (que, no Brasil, passaram a ser chamados de gibi)” (MOYA, 1986, p.116).

Em 1939, outro fato seria decisivo para a mudança no mercado e na produção dos quadrinhos brasileiros. O *King Features Syndicate*, então detentor dos direitos sobre a maioria das personagens, cancelou seu contrato com o *Suplemento*, passando o direito de publicação para *O Globo Juvenil*. Além disso, nos anos difíceis da Segunda Guerra, o papel era da pior qualidade, tornando quase impossível a reprodução de desenhos reticulados e em cores, e a tiragem caiu de modo assustador. Estava instaurada a crise jamais superada pelo *Suplemento*, que teve suas atividades encerradas em 1945 (SILVA, D., 1976). Com o fim do *Suplemento Juvenil*, ganharam destaque as editoras especializadas na publicação de HQs, dentre elas a EBAL (Editora Brasil América Ltda), uma das líderes de mercado na produção de quadrinhos da América do Sul por mais de 30 anos. Estavam, assim, consolidadas as

narrativas de histórias completas, o que não fez absolutamente cessar a publicação das tiras diárias nos jornais.

Desde a invasão dos *comics*, algumas experiências de distribuição foram realizadas no Brasil. A mais bem sucedida foi com o desenhista e empresário Mauricio de Sousa. Em 18 de julho de 1959, surgiu a tira *Bidu*, no jornal *Folha da Manhã*, atual *Folha de S. Paulo*, quando o cartunista ainda era repórter policial¹². Em algumas edições do jornal, o *Bidu* saía na coluna destinada às tiras e, em outra página do mesmo caderno, em tiras de extensão maior, ocupando todo o topo da página:

Fig.2.10: Bidu, de Mauricio de Sousa



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 1 jan. 1960, Segundo Caderno, p.7.

Junto com *Bidu*, veio Franginha e, logo em seguida, Cebolinha (1960), Piteco (1961), Cascão (1963), Horácio (1963), Chico Bento (1963), e várias outras que, nas décadas seguintes, habitariam um mundo conhecido como *Turma da Mônica*.

Na década de 1970, as personagens, publicadas em tiras diárias e suplementos dominicais, ganharam autonomia em revistas próprias, e a produção de quadrinhos brasileiros ganhou o estatuto ímpar de profissionalização. O artista e empresário viria a ser o “absoluto criador de maior resposta popular no Brasil, com merchandise, revistas, tiras de jornais (em distribuição e estilo norte-americanos), televisão, cinema, publicidade, brinquedos e sendo conhecido pela quase totalidade das crianças brasileiras” (MOYA, 1986, p.204).

Outra saída viria pelo trabalho sistemático de produção e distribuição massivas de quadrinhos, aos moldes dos concorrentes. Surgiu a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), em 1975, estimulando e desenvolvendo atividades culturais relacionadas à música (popular

¹² Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/bidu/>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

ou erudita), artes plásticas e visuais. Esse papel também foi desempenhado pela *Folha de S. Paulo*, na década de 1980, quando o jornal paulistano já era uma agência de notícias e resolveu incluir as tiras em suas vendas (MAGALHÃES, 2006).

Na *Folha de S. Paulo*, surgiria o núcleo de cartunistas capaz de agitar a produção dos quadrinhos no país, e “Angeli foi o protagonista dessa geração” (MAGALHÃES, 2006, p.61), com charges e cartuns com teor político, inspirados no trabalho desenvolvido no semanário carioca alternativo *O Pasquim*, fundado em 1969. Posteriormente, o artista passou a criar tiras dando vida a personagens da série *Chiclete com Banana*, capaz de traduzir “o espírito da época, em uma espécie de crônica urbana da década de 80, com a criação de personagens carismáticos” (MAGALHÃES, 2006, p.61). A série de Angeli ganharia espaço fixo no Caderno *Ilustrada* em 1983.

A exemplo do *Jornal do Brasil*, a *Folha de S. Paulo* abriu um espaço maior para as tiras nacionais: de nove, cinco eram desenhadas por autores brasileiros. Junto com *O Globo* e a *Folha da Tarde*, passou a promover eventualmente concursos para a publicação de novas tiras. O jornal paulistano, que já contava com o trabalho de Angeli e Laerte, contratou para compor seu elenco Glauco, com a personagem Geraldão, e Fernando Gonsales, com Níquel Náusea. Depois deles vieram Caco Galhardo, com Os Pescoçudos, e Adão Iturrusgarai, com Aline. Segundo Magalhães (2006), foi, em especial, com a *Folha de S. Paulo*, que a produção dessa geração de autores ganhou a sistematicidade demandada pela imprensa diária. O núcleo de cartunistas se mantém até hoje, a exceção do Glauco, e, das oito tiras veiculadas diariamente, apenas uma é estrangeira.

O espaço oferecido pela *Folha de S. Paulo* coincidiu com o período de abertura política no país, que desde 1964, respirava os ares da ditadura militar. O período de repressão havia feito surgir, nos anos 70, os quadrinhos “alternativos”. Influenciados pelo movimento *underground* originado nos Estados Unidos, eles eram produzidos e editados à margem da grande indústria de cultura de massa brasileira (CIRNE, 1990).

Na década de 80, o conteúdo social e político contestador, que se desenvolvera como resposta à repressão vivida no país e à censura imposta à esfera jornalística, deu lugar à crítica mais voltada às questões culturais. A nova geração de cartunistas da época

encontrou, nas tiras, o espaço ideal para a crítica de costumes, ficando reservada à charge a crítica política (MAGALHÃES, 2006).

O espírito contestador não desapareceu por completo. Artistas como Angeli, Laerte, Glauco, Adão Iturrusgarai e Fernando Gonsales, trouxeram elementos provocadores e irreverentes às tiras, aproximando-as do conteúdo contestador do movimento *underground*, em contrariedade ao conformismo diante do material pasteurizado que vinha de fora. Além disso, tal como Angeli, toda a geração de artistas leitores do jornal *Pasquim* teve, de algum modo, seu trabalho influenciado pela contracultura, cultura do rock, movimento hippie, libertação dos costumes e a experiência com as drogas:

Fig. 2.11: Chiclete com Banana, de Angeli



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 4 fev. 1983, Ilustrada, p.32,.

A partir de 1985, com as tiras de Fernando Gonsales publicadas na *Folha de S. Paulo*, a irreverência e contestação – inclusive contra a pasteurização das tiras vindas de fora – estão marcadas pela presença incômoda aos humanos por conta dos animais trazidos do submundo do esgoto. É o caso de Níquel Náusea – “inspirado numa personagem de Walt Disney, a vovó Donald” – e seu amigo, o “barato” Fliti, que vive à procura de “um bom Baratox de ação prolongaaaaaaada”¹³:

¹³ Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/niquel/>>. Acesso em: 21 ago. 2015. Busca realizada em: “personagens”.

Fig. 2.12: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales



Fonte: Gonsales (1991, p.9).

Ao longo das edições do jornal, outras personagens passaram a compor o mundo do *Níquel Náusea*, como acontece com a rata Gatinha – que educa seus filhotes com safanões –, o Sábio do Buraco – um ancião dos roedores que oscila entre a sabedoria e a esclerose –, o Ruber – um rato mutante e gordo –, o Mickey da Disney, e alguns humanos, constantemente ridicularizados.

Além dessas personagens, o cartunista, de forma aleatória, mas constante, apresenta ainda outras: animais, humanos e seres imaginários. Nesse caso, as personagens convocadas entram para as tiras com o mesmo espírito contestador daquelas que compõem o núcleo central e alguns dos sentidos que se estabelecem no diálogo entre elas podem ser compreendidos, na análise do *corpus*, isto é, na análise das tiras que recuperam as personagens de Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e os três porquinhos.

2.1 As especificidades de *Níquel Náusea* de Fernando Gonsales

Conhecer algumas vivências do cartunista brasileiro Fernando Gonsales nos ajuda a compreender o homem estético, que fez nascer as tiras da série *Níquel Náusea*. Gonsales nasceu na cidade de São Paulo em 3 de fevereiro de 1961, formou-se em Veterinária pela Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia da USP, na turma de 1983, e em Biologia, pela mesma universidade, na turma de 1998/1999. Seu conhecimento técnico, muitas vezes, vai refletir no conteúdo de cunho científico encarnados nas personagens das tiras, que vão de protozoários a dinossauros.

Seu único trabalho realizado como médico veterinário esteve voltado à captura, tratamento e retirada de animais de uma região da floresta amazônica, por ocasião da implantação da Usina Hidrelétrica de Tucuruí, no Pará. O projeto, entretanto, não foi capaz de evitar a morte da maioria deles, segundo o artista (MAZINHO, 2013).

Aos vinte e quatro anos de idade, iniciou sua carreira de cartunista profissional, com publicação de tiras diárias na *Folha de S. Paulo*, depois de vencer um concurso realizado pelo jornal em 1985. Além da *Folha de S. Paulo*, o artista tem tiras publicadas em outros jornais brasileiros, como o *Zero Hora* (de Porto Alegre – RS), *Correio Brasiliense* (de Brasília – DF), e *Diário do Comércio* (de Belo Horizonte – MG). Também tem publicações no jornal português *Diário de Notícias* e na revista mensal inglesa *Jungle Drums* (MAZINHO, 2013).

Na *Folha de S. Paulo*, edição de 22 de setembro de 1985, o cartunista é apresentado junto com outros vencedores do concurso. Seu nome aparece como vencedor na categoria tiras e, na mesma reportagem, vem a tira em que sua personagem central, o Níquel Náusea, apresenta-se à barata Fliti e conseqüentemente ao leitor:



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 22 set. 1985, p. 85.

A comparação com o próspero e renomado camundongo Mickey Mouse deixa irritado Níquel Náusea, para quem a vida é “nauseante” (CASTELÃO; SANTOS, 2007) e a luta pela sobrevivência é diária. Ele é um rato que vive no esgoto de grande cidade e, nessa condição, enfrenta a fome, a subnutrição e a disputa por comida.

O rato ranzinza foi criado para o concurso e, para dialogar com ele, Gonsales criou a barata Fliti, mais descontraída e bem humorada. A criação dessas personagens, como afirma

o próprio cartunista, decorre de sua paixão por seres vivos – baratas, ratos, pulgas etc – que resistem em meio a seres humanos, a despeito da rejeição e desprezo sofridos (GONSALES, 2012)¹⁴. Não à toa, é recorrente, no plano do conteúdo, a tematização do desconforto vivenciado pelas personagens, que sofrem com cólicas estomacais, dores por pancadas, vertigens, fome ou melancolia. No plano da forma, a tensão constante em que vivem está marcada em seus corpos desproporcionais e no traço simplificado (CASTELÃO; SANTOS, 2007).

Na verdade, o traço do cartunista se modificou ao longo do tempo. Influenciado por Renato Canini, “pai” do Zé Carioca, atualmente o pai de Níquel Náusea busca a síntese no desenho (GONSALES, 2012), com traços inacabados, caracterizados pela economia nos detalhes, assemelhando-se a um rascunho:



Fonte: Folha de S. Paulo, 28 mar. 2005, p.E7.

Como mostra a tira anterior, a mudança no trabalho do cartunista aconteceu também em relação ao acréscimo de personagens, que, aos poucos, foram agregadas às tiras, de modo que Níquel Náusea passou, ao longo do tempo, à condição de coadjuvante. Sua figura, entretanto, ainda é central nas capas de obras de compilação do cartunista (GONSALES, 2012).

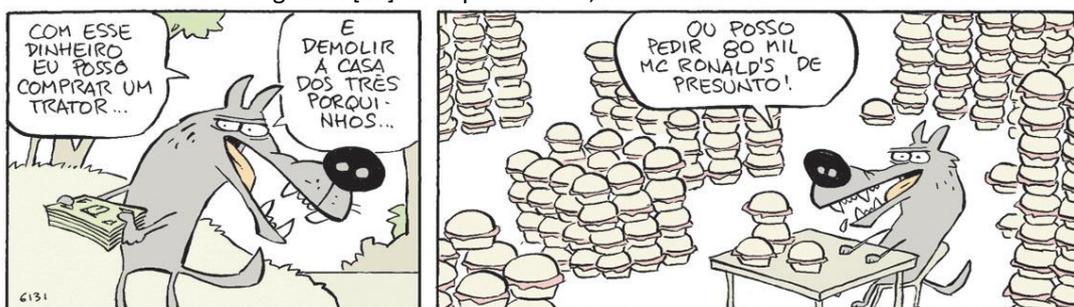
¹⁴ Essa e outras informações do tópico resultam de questionamentos realizados por esta pesquisadora ao cartunista, em um encontro intitulado Bate-papo com o cartunista Fernando Gonsales, que aconteceu no dia 23 de novembro de 2012 no Centro Cultural SESI – Vila Leopoldina. O evento teve como mediador o Prof. Dr. Paulo Ramos e foi parte de uma série de entrevistas realizadas com quadrinistas e especialistas na arte das HQs convidados, em comemoração aos dez anos da Gibiteca do SESI. A divulgação do evento está disponível em: <<http://www.sesisp.org.br/cultura/programacao-especial-10-anos-da-gibiteca.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

Entre as personagens convocadas para habitar o mundo do rato, estão aquelas advindas da tradição oral e amplamente conhecidas na atualidade. Tal e qual o príncipe-sapo apresentado (Fig.2.14), bruxas, duendes, princesas, príncipes, fadas, animais falantes etc. passam a dialogar nesse universo ficcional. O cartunista (GONSALES, 2012) observa que os estereótipos dessas figuras, presentes no imaginário do público leitor e de fácil identificação, são privilegiados dado ao espaço reduzido destinado à publicação das tiras.

Castelão e Santos (2007) explicam que as produções do quadrinista tematizam, com frequência, o “pessimismo e o alheamento social”, o que não acontece sem uma significativa dose de humor. Nesse aspecto, o ingrediente do humor é ponto de partida em seu processo de criação, já que, segundo o cartunista (GONSALES, 2012), a primeira etapa de seu trabalho consiste na elaboração de uma piada, sem pensar em sua construção como tira. Na etapa seguinte, o material é arquivado temporariamente em banco de dados, a fim de que haja um distanciamento necessário para a avaliação das ideias. A elaboração da piada acontece pelo fim, ou seja, pelo elemento que causa o riso. O artista parte do pressuposto de que se há uma piada, a tira existe. O próximo passo está voltado à materialização da ideia, à criação do desenho a lápis e, posteriormente, a nanquim. Finalmente, com o advento do computador, o desenho é digitalizado e as cores são preenchidas, em *photoshop*, pela esposa do artista.

Cada piada, ou seja, cada história predominantemente curta, necessariamente com um desfecho inesperado que leva ao riso, contada em tira (RAMOS, 2011), tem a forma composicional de tiras de humor (CAGNIN, 1975, p.187): uma situação inicial (S); um elemento de desvio do curso natural da ação (D); e um desfecho inesperado (F), que se realiza em função do desvio. As etapas podem estar distribuídas em um ou mais quadros, como se pode ver na tira a seguir, cuja distribuição acontece em dois quadros:

Fig. 2.14 [28]¹⁵: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 19 ago. 2009, p.E13.

- com o dinheiro que tem, o lobo quer comprar um trator para derrubar a casa dos três porquinhos (S);
- ao invés disso, o lobo prefere comprar hambúrgueres (D);
- os hambúrgueres são de presunto e lembram aqueles vendidos na loja do *McDonald's* (F).

Em seu trabalho, Gonsales conta ainda com certa independência, na medida em que, segundo o cartunista, o jornal paulistano não dá diretrizes do conteúdo a ser publicado. Ele acrescenta que cria suas tiras fora do espaço físico do jornal, onde, semanalmente, faz a entrega do material: sete tiras. Quando produz em quantidade insuficiente, o trabalho é compensado na semana seguinte. Em novembro de 2012, por exemplo, o artista contava com uma reserva de quadrinhos suficiente para aproximadamente dois meses de publicação, o que, em sua concepção, faz de suas tiras uma constante, pouco influenciadas por situações mais imediatas do cotidiano. A seleção do material para as publicações, por sua vez, é uma atribuição da equipe editorial do jornal, de modo que ele não sabe previamente qual de seus trabalhos será publicado.

Finalmente, a opção do cartunista pelas tiras se deve a aspectos formais e contedísticos. No plano do conteúdo, elas são criações não datadas, o que as coloca, na perspectiva do quadrinista, em situação de vantagem em relação à charge, por exemplo, que é criada a partir de um fato político ou social de destaque na mídia. No plano da forma, sua opção está estreitamente relacionada ao modo como o artista concebe sua criação: as narrativas são pensadas para se concretizarem e serem concluídas no espaço de três ou quatro quadros.

¹⁵ Em toda a tese, a numeração entre colchetes indica que a tira compõe o *corpus* de análise, conforme Quadro 2 do Capítulo III e conjunto das tiras que constam, na íntegra, do Anexo.

Em suma, o processo de criação de Gonsales aponta para três aspectos intrínsecos a suas tiras: o humor como elemento central do texto; a relativa independência do material produzido dentro da esfera de produção jornalística; e o diálogo de cada tira com seu tempo, estabelecido, não por fatos específicos do cotidiano, mas em resposta a um contexto sociocultural mais amplo.

2.1.1 O olhar em retângulos do quadrinista

Nos quadrinhos, a representação do tempo é espacial e, tal como preconizou Albert Einstein, na Teoria da Relatividade, não é absoluto nem se concretiza em si, mas na relação com o leitor, de modo que o encapsulamento da ação em cada requadro – linha demarcatória de cada quadro – aponta tanto para aquilo que delimita quanto para o leitor presumido (EISNER, 1999[1985]).

Na construção da narrativa, a representação da sensação de tempo e/ou de seu prolongamento acontece a partir da composição orgânica dos elementos de cada quadro e de sua relação com os outros que compõem o texto. Nesse caso, importa o formato de cada quadro – comumente quadrados ou retangulares, mas, eventualmente, em formatos menos convencionais –, seus diferentes tipos de linhas de contorno ou a ausência delas, os balões de fala ou de representação de som, a indicação de fenômenos meteorológicos (chuva, sol, calor, frio) ou astronômicos (dia, noite), a ilusão de movimento por linhas cinéticas (indicando a trajetória de alguém ou de algo) ou por sinais gráficos (indicando o estado físico ou mental das personagens), o posicionamento do corpo da personagem no enquadramento (CIRNE, 1975; RAMOS, 2009).

Nos quadrinhos compostos de mais de um quadro, a duração e a vivência do tempo se concretizam na relação entre os quadros dispostos em sequência (BARBIERI, 1998). Já naqueles constituídos por apenas por um quadro, o antes e o depois da narrativa ficam condensados nele (RAMOS, 2009). Nesse movimento, para comprimir o tempo, usa-se um número maior de quadrinhos, tornando a ação mais segmentada. Em contrapartida, para expandi-lo, os quadros são maiores e seu número é reduzido (EISNER, 1999[1985]). No

primeiro caso, é maior a sensação de prolongamento do tempo do relato. Já, no segundo, a sensação de presença é intensificada e está relacionada ao instante do relato ou de seu fragmento representado no quadro.

Há ainda, outras formas de representação do tempo, dentre as quais destacamos quatro elencadas por Cagnin (1975, p.55-57) e recuperadas por Ramos (2009, p.131-133):

- 1) *O tempo sequencial de um antes e um depois*: quando há um salto espacial e/ou temporal entre cada quadro, marcado por um hiato, ou seja, por um “espaço existente entre um quadrinho¹⁶ e outro” (RAMOS, 2009, p.144). Nesse caso, o hiato representa uma elipse, uma situação que ficou oculta, mas que pode ser inferida pelo leitor.
- 2) *O tempo como época histórica*: é representado pela indumentária das personagens, cenário, objetos, situações etc.
- 3) *O tempo da narração*: trata-se do tempo da representação imitativa de uma ação, ou seja, “é o momento da representação da ação em si, que se torna presente quando é lido” (RAMOS, 2009, p.133). É um elemento constitutivo de todo quadrinho.
- 4) *O tempo da leitura*: embora o leitor possa visualizar o conjunto dos quadros da narrativa gráfica, o tempo caminha na linearidade da leitura, que, na cultura ocidental, acontece da esquerda para a direita. Nesse processo, Cagnin (1975) defende que: o passado se refere ao quadro já lido; o presente, ao quadro que se está lendo; e o futuro, ao quadro ainda não lido.

Cagnin (1975) explica ainda que há uma relação de interdependência entre espaço e tempo da narração e, conseqüente, entre o tempo da narração e o da leitura. Nessa relação orgânica, o tempo da leitura é, de certa forma, o tempo do leitor. Como bem aponta

¹⁶ Ramos (2009) chama de “quadrinho” ou “vinheta” o encapsulamento de determinação ação ou de fragmento dela no quadro. Sem qualquer objeção a isso, optamos pelo uso do termo “quadro”, presente na definição do gênero tira – uma composição de três ou quatro **quadros** colocadas junto com outras tiras (EISNER, 2008[1996], grifo nosso). Neste trabalho, o termo “quadrinhos”, no plural, será mais comumente utilizado em relação de sinonímia às tiras ou como linguagem, característica e intrínseca à determinada forma de manifestação artística: a arte quadrinística. Entretanto, tal como Ramos (2009), o uso no diminutivo e singular pode eventualmente aparecer como sinônimo de “quadro”.

Barbieri (1998), o leitor pode se demorar mais ou menos na leitura de determinado quadro ou do conjunto deles.

No espaço da tira que segue, é possível observar, em detalhes, algumas formas de representação de tempo:

Fig. 2.15 [35]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 3 jan.2010, p.E7.

No primeiro quadro, um homem idoso, de barbas brancas e cheias que tomam grande parte do rosto, está vestindo hábito e tem o triângulo da “divindade” sobre a cabeça (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 903). Ele está sobre nuvens dialogando com outro homem, de aparência mais jovem, que, vestindo branco, tem asas, auréolas sobre a cabeça e uma espada na mão direita. Trata-se de um anjo que, já fora das nuvens, está em movimento de voo com o corpo na horizontal. Além disso, ele presta continência ao ancião que deixa para trás.

A indumentária das personagens e o espaço por elas ocupado remetem ao tempo mítico da narrativa bíblica quando o Deus cristão que, descendo dos céus, passeava pelo Jardim do Éden, quando expulsou Adão e Eva do paraíso por terem provado do fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal (*GÊNESIS*, 3). Os balões de fala também levam a essa inferência: “Morderam a maçã!” e “Vai lá e expulsa do paraíso!”.

No quadro seguinte, o anjo já está em solo firme, entre árvores, pedra e grama, ajoelhado junto a uma jovem de pele clara e cabelos negros, que veste corpete com saia longa e tem uma capa vermelha nas costas. Ela está desfalecida no chão e, ao lado dela, há uma maçã mordida. Trata-se de Branca de Neve, que havia ingerido a maçã enfeitada pela

bruxa, como se conhece do conto pagão, advindo da tradição oral. Nesse caso, o profano destrona o sagrado e, desse embate de valores, emerge o riso.

De um quadro para outro, a mudança de cenário (céu e Terra) e de personagens sugerem a passagem do tempo. Nesse aspecto, cabe ao leitor a compreensão do movimento sugerido. Cabe a ele preencher o salto espaço-temporal entre os quadros, marcado pelo hiato entre eles, a partir do conhecimento que detém e de sua visão de mundo. Ele deduz o momento da descida do anjo do céu para o paraíso terreno, quando o ser celestial se depara com Branca de Neve.

Além disso, o tamanho dos quadros é significativo no tempo da leitura. O quadro maior é o primeiro, quando o cartunista busca a adesão do leitor para a narrativa que vai construir. Seu tamanho, associado aos elementos que o compõem, desacelera o tempo da narração e tende a fazer com o que o leitor se demore mais na leitura dele. Em decorrência dessa demora, o leitor pode se descuidar, ainda que por fração de segundo, do projeto discursivo do cartunista – voltado a surpreendê-lo com um desfecho inesperado –, e passar a caminhar lado a lado com ele, até ser surpreendido, no quadro seguinte, com a cena inusitada.

Como já apontamos, o espaço é elemento constitutivo do efeito de duração do tempo. A construção de cada quadro acontece a partir de uma seleção realizada pelo cartunista, que recorta, em traços e formas, determinado fragmento de espaço e de tempo. O fragmento deixado de fora também se torna parte do conteúdo enformado, uma vez que pode ser inferido pelo leitor.

O trabalho do cartunista, nesse aspecto, assemelha-se ao do fotógrafo, que capta a imagem em diferentes planos pictóricos e ângulos de visão. A diferença entre ambos, entretanto, consiste no fato de que o último recorta fragmentos da realidade que está diante de si, estetizando-a, a partir do conhecimento técnico que tem. Já o primeiro lida com um processo de criação. Ele precisa conceber a “realidade” que quer criar. Principalmente, com base nos estudos realizados por Cagnin (1975) e Ramos (2009), algumas formas de representação de imagem podem ser observadas nos exemplos a seguir:

- **Plano geral ou panorâmico:** as personagens são pequenas no enquadramento do cenário. Equivale à descrição de ambientes em narrativas verbais.

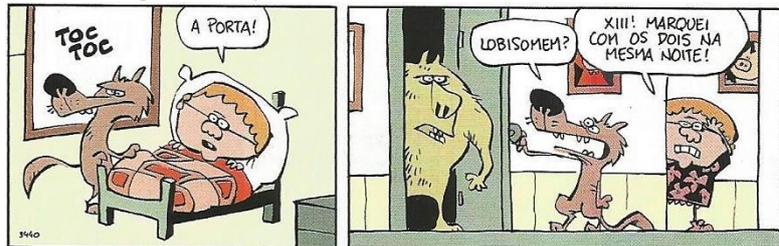
Fig. 2.16: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2010, p.E17.

- **Plano total ou de conjunto:** as personagens estão mais próximas e são mostradas de corpo inteiro. A importância do ambiente começa a ser reduzida.

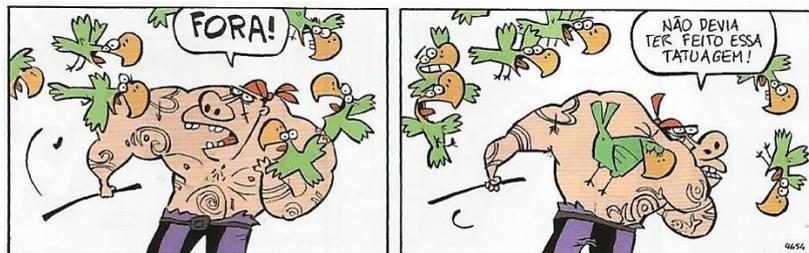
Fig. 2.17: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales



Fonte: Gonsales, (2004, p.16)

- **Plano americano:** a figura humana é mostrada até os joelhos e o rosto das personagens ganha maior importância, em virtude da aproximação.

Fig. 2.18: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales



Fonte: Gonsales (2009, p.4)

- **Plano médio ou aproximado:** as personagens são mostradas até o meio do peito ou a cintura. Ficam mais evidentes as expressões faciais e é propício ao diálogo.

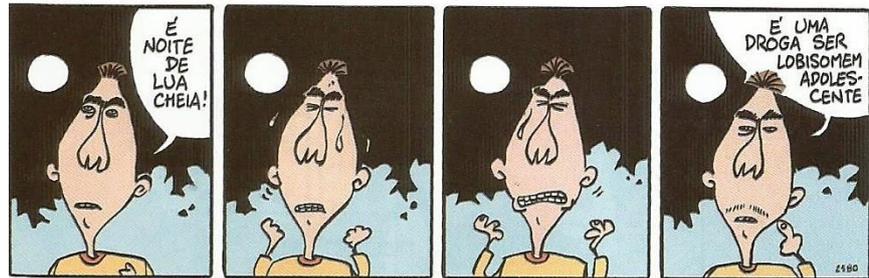
Fig. 2.19: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales



Fonte: Gonsales (2010, p.9)

Fig. 2.20: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales

- **Primeiro plano:** capta a imagem da cabeça até os ombros das personagens.



Fonte: Gonsales (2002, p.15)

Fig. 2.21: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales

- **Plano de detalhe:** abrange partes do rosto ou do corpo e detalhes de objetos.



Fonte: Gonsales, (2004, p.42)

- **Ângulo de visão *plongé*:** focaliza a cena de cima para baixo. O elemento de baixo está situação de desvantagem.
- **Ângulo de visão horizontal (BARBIERI, 1998):** a cena é focalizada como se estivesse na mesma linha dos olhos do leitor. Corresponde à norma e visa a sugerir neutralidade.
- **Ângulo de contra-*plongé*:** a cena é focalizada de baixo para cima. O elemento de cima está em situação de vantagem.

Fig. 2.22: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales



Fonte: Gonsales (1991, p.42)

Como lembra Ramos (2009), os diferentes planos de visão se assemelham ao funcionamento do botão de “zoom” da máquina fotográfica ou câmera de filmar. A referência, em geral, é o corpo humano – em caricatura ou mais estilizado –, que pode ser representado de forma mais aproximada ou distante.

Os planos e ângulos apresentados são apenas algumas das formas de captação de imagem, talvez as principais, e não podem ser concebidas do modo estático ou mecânico. Elas agregam sentido no conjunto dos quadros – quando a narrativa é composta por mais de um – e também na relação com os elementos composicionais de cada quadro. Dessa perspectiva, os recursos imagético-verbais disponíveis são os mesmos, mas a organização desses elementos realizada pelo cartunista, a partir de seu olhar de amorosidade diante do texto que cria, torna cada tira única e irrepetível.

3 Na fronteira entre o riso e o sério: as especificidades da seção milloriana em revistas semanais

As múltiplas designações possíveis para o filósofo, livre-pensador, dramaturgo, tradutor, escritor, cronista, fabulador, jornalista, artista, humorista, ou simplesmente, Millôr, refletem a extensa e multifacetada produção – consolidada em mais de sessenta anos de trabalho – de um homem, que, ainda muito jovem, aprendeu a se desdobrar em um “outro”, para discorrer sobre questões da vida em seu fazer artístico. Na vida, o desdobramento de si mesmo em um “outro” aconteceu desde muito cedo para o menino Millôr. Milton, ou melhor, Millôr Fernandes teve seu registro de nascimento atrasado em um ano. Milton Viola Fernandes nasceu em 16 de agosto de 1923, no Méier, subúrbio do Rio de Janeiro, mas só seria registrado no ano seguinte, em 28 de maio de 1924, constando como data oficial de nascimento o dia anterior, 27 de maio (CADERNOS, 2003).

Na Certidão de Nascimento, o “t” foi grafado aberto na parte superior e o corte da letra cobria apenas a letra “o”, seguida da letra “n”, que mais se assemelhava a um “r”. A grafia imprecisa faria consolidar a mudança de nome do humorista, quando, em 1938, ele ingressou no Liceu de Artes e Ofícios. Na carteira escolar, Milton se torna Millôr. Com aproximadamente dois anos de idade, em 1925, havia perdido o pai, Francisco Fernandes,

um espanhol naturalizado no Brasil. A mãe viria a falecer dez anos depois, em 1935, quando ainda o menino Milton tinha cerca de doze anos. Órfão, apreendeu a desfrutar do que passou a designar de “paz da descrença”, ou “agora é comigo” (CADERNOS, 2003, p.31).

No plano da arte, seu aprendizado veio dos quadrinhos:

meu primeiro desenho começou com a história em quadrinhos, o *Flash Gordon*, do Alex Raymond. Ele era absolutamente extraordinário, de uma elegância, de uma clareza; minha irmã guardava as páginas e páginas e eu copiada quadrinho por quadrinho (CADERNOS, 2003, p.31).

Posteriormente, no Liceu, lidaria apenas com o desenho de objetos, de “modelo morto”. Em 1934, teve seu primeiro desenho, vendido pelo “tio Viola”, publicado em *O Jornal*. Quatro anos depois, em 1938, quando já trabalhava como contínuo para a então pequena revista *O Cruzeiro*, venceu um concurso de contos promovido pela *A Cigarra*, sob o pseudônimo de Notlim, uma inversão de seu nome. Teve que provar a autoria da história premiada e passou a trabalhar no arquivo da revista.

No ano seguinte, passaria a colaborar com a publicação de quatro páginas em *A Cigarra* a convite de Frederico Chateaubriand. Millôr passa, então, a usar a assinatura de Vão Gôgo, que dá o tom de deboche a sua produção: “O pseudônimo completo, Emmanuel Vão Gôgo, se compunha de Immanuel, de Kant, altas filosofias, mais Vão, vaidoso, fútil, mais Gôgo, gosma das galinhas. No meio disso tudo, a homenagem, pela paronímia, de Vão Gôgo com Van Gogh” (FERNANDES, 1998, p.160). Essa homenagem, entretanto, destronava o grande nome das artes pictóricas, já que a assinatura caracterizava a produção milloriana como “vã”.

Ao lado de Chateaubriand e do desenhista Péricles, voltou para *O Cruzeiro*, em 1943, “que inicia um período de grande êxito editorial, passando de 11 mil para 750 mil exemplares semanais nos dez anos seguintes” (CADERNOS, 2003, p.10). Em 1945, estreou junto com Péricles na seção *O Pif-Paf* da mesma revista, sendo que, apenas em 1956, passaria a ilustrar todos os seus textos publicados. Na edição de março de 1962, Millôr “demite” Vão Gôgo, passando a assinar seu próprio nome, como já fazia em seus trabalhos como autor e tradutor na dramaturgia (CADERNOS, 2003, p.12).

Na imprensa alternativa, lançou, em 1964, a revista quinzenal *O Pif-Paf*, considerada um marco no segmento no Brasil. Sua vida, entretanto, seria curta: oito números apenas e a revista seria, então, fechada. Outra experiência no mesmo segmento foi com o periódico *O Pasquim*, fundado em 1969, junto com Jaguar, Ziraldo, Tarso de Castro e Sérgio Cabral.

Autodidata que era, seu trabalho, ao longo dos anos, dividiu-se entre a escrita de peças teatrais e espetáculos musicais, roteiros para cinema, realizados individualmente ou em parceria, traduções de romances, traduções de textos teatrais. Dentre as traduções na dramaturgia, por exemplo, estão os textos alemães (de Peter Weiss, Bertolt Brecht, Carl Sternheim, Rainer W. Fassbinder, Botho Strauss, Heiner Müller), americanos (de Irwin Shaw, Jean Kerr, Jules Feiffer, Frank Marcus, Mart Crowley, Robert Patrick, Edward Albee, Neil Simon, Tennessee Williams, Michael Bennett, Marsha Norman, Colin Higgins, Arthur Miller, Terrence McNally), espanhol (de Miguel de Cervantes), franceses (de Molière, Henri Becque, François Campaux, Josiane Balasko, Georges Feydeau, Jean Racine, Michel Tournier, Jean Anouilh, Armand Meffre), gregos (de Aristófanes, Sófocles), ingleses (de William Shakespeare, Frederick Knott, Harold Pinter, Arnold Wesker, Harold Pinter, Somerset Maugham, Brian Clark, Pam Gems, Noel Coward), italianos (de Carlo Goldoni, Dario Fo, Luigi Pirandello, Franco Scaglia, Edoardo de Filippo, Vitaliano Brancatti, Furio Bordon) (CADERNOS, 2003). Em periódicos, a bibliografia não é menos extensa. Além das colaborações que marcaram as primeiras décadas da carreira do humorista, Millôr teve seus trabalhos publicados em *Tribuna da Imprensa*, *Diário Popular*, de Portugal, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Veja*, *IstoÉ*, entre outros. Muitos de seus textos seriam, posteriormente, compilados em livros pelo autor. O volume descomunal de textos produzidos é revelador da intensa rotina de um homem comprometido com seu trabalho:

Trabalho feito um operário. Acho mesmo que operário não trabalha tanto quanto eu. Todos os dias, até sábado e domingo, acordo cedo, vou à praia e às 9 e meia já estou em frente da prancheta. Fico lá até 7 e meia, 8 horas da noite. Faço sempre anotações. Às vezes é um esboço, outras uma palavra que só tem sentido para mim. Há casos de aproveitar uma ideia dez anos depois. Às vezes começo com uma intenção e, aos poucos, ela vai se modificando. Uma frase pode acabar virando um artigo e um artigo se

concentrar em uma frase. Tenho milhares de papéis amontoados com ideias que foram surgindo (VEJA, n.351, p. 6, 28 mai. 1975).

Na mesma direção, a produção milloriana para os periódicos se caracteriza pela sistematicidade e por uma dose significativa de autonomia, na forma e no conteúdo. Nas palavras do autor,

[...] as coisas episódicas eu faço todos os dias. Eu só consigo manter a minha qualidade, que eu espero ter mantido numa sessão [sic] semanal através dos tempos, porque eu faço todo dia meia dúzia de coisas para aquela sessão [sic]. Ninguém seria capaz de fazer aquela sessão [sic] na última hora, aí faz uma porcaria. Eu faria um desenho grande, você pode fazer uma ideia. Mas eu vou fazendo, quando chega no fim da semana, digamos que eu tenha cinquenta tópicos, eu escolho cinco, escolho três, às vezes escolho um só (FERNANDES, 1989).

As ideias poderiam surgir de qualquer situação ou lugar, de uma leitura, de um filme, de uma conversa, de rabiscos que fazia despretensiosamente, tudo poderia se tornar material para publicação. Por essa razão, nada era jogado fora. Chegou a confessar que “os melhores desenhos, os mais livres, são os que faço, distraído, enquanto estou falando ao telefone” (VEJA, n.351, p.3, 28 mai. 1975). Como humorista que era e se considerava, acreditava na necessidade de “conservar o senso de liberdade” e de “desconfiar de qualquer ideia que tenha mais de seis meses de uso” (VEJA, n.351, p.6, 28 mai. 1975). Considerava o diálogo constante com essas ideias necessário, sem, jamais, afastar-se do humano.

O Rio de Janeiro, mais especificamente, a praia de Ipanema e os arredores da Avenida Vieira Souto – onde Millôr residia e mantinha seu ateliê desde a década de 1960 –, foram objeto de representação em seus textos, tanto que o autor passou a ser considerado “um fenômeno criativo típico desse quadrante da cidade, que ninguém duvide” (CADERNOS, 2003, p.32). O humorista, entretanto, relativizava a afirmação: “Mais que num espaço geográfico, eu vivo num espaço linguístico – acho a língua um negócio fundamental pra gente viver – ouvi-la, expressar-se, compreendê-la, tudo isto é absolutamente imprescindível” (CADERNOS, 2003, p.32). Não à toa, a obra milloriana se difundiu em todo o território nacional e, mesmo depois de décadas, seu legado se mantém atual.

Buscou ocupar sempre sua condição de sujeito singular no mundo, não se considerava adepto de nenhuma corrente política ou filosófica, nem ligado a qualquer instituição de poder, sobre os quais falava com desdém: “meu destino não passa pelo poder, pela religião, por qualquer dessas entidades idiotas. Meus *script* é original, fui eu quem fiz. Por isso eu não morro no fim.” (FOLHA DE S. PAULO, 15 jun. 2003, p.E3). Além disso, insistia que

não tenho nenhuma formação marxista, não acredito em determinismos históricos [...]. É liminar que o *contexto* da sociedade seja fundamentalmente muitas coisas. Agora – o que não é liminar é o seguinte: há forças metafísicas, há entrelações no mundo que não estão previstas em qualquer ideologia (FERNANDES, 2011, p.23, grifo do autor).

Considerava-se mais um próximo de um anarquista, contrário a qualquer forma de poder estabelecido e sacramentado (CADERNOS, 2003, p.33). Dessa perspectiva, a produção milloriana foi motivada mais pelas vivências do humorista, por seu modo de ver a vida e o mundo e, como produto de seu repertório cultural, do que pelos fatos estritamente ligados ao dia-a-dia. Como exceção, está o texto para o jornal, por, não raras vezes, demandar uma resposta mais imediata aos fatos recentes do cotidiano (FERNANDES, 1989).

A relativa autonomia e conseqüente ousadia do pensador nem sempre foram aceitas. Renderam-lhe, por exemplo, o fim do primeiro período de parceria com a *Veja*. O incidente aconteceu em razão do apoio de Millôr a Brizola na primeira eleição estadual no período de abertura política, em 1982, quando o autor foi convidado a retirar-se da revista. No título de sua última seção, em 8 de dezembro de 1982, o humorista estetiza esse desentendimento, em um desenho com as letras de seu nome lançadas ao ar, por força de um chute desferido pela caricatura de Roberto Civita, fundador e então editor do periódico. Abaixo do desenho, o artista se despede do leitor: “Com estas páginas me despeço dos leitores de Veja”:

Fig. 2.23: Millôr, de Millôr Fernandes

1981

1968 Pra que tudo isso, irmão? O cadáver é que é o produto final. Nós somos apenas a matéria-prima.

1969 *Mens sana in corpore sano* (Uma vaca ilustrada num corpo bacano.)
Tem sempre alguém que grita por socorro no melhor da festa.

Aqui entre nós, Judas, 30 dinheiros foi um bom preço?

Cada ideologia tem a inquisição que merece.

Imaginem só: a Revolta deu uma festa e nem convidou a Indignação!

Companheiros de profissão, cuidado com a sátira! Ela pode glorificar.

O primeiro preceito do alameda é não pensar em comichão.

1970 *Entrevista com um estela*
-O que é a malandragem?
-A arte de disfarçar a estupidez.
-Qual a melhor maneira de evitar a indigestão?
-Cair no sono.
-Que é o sono?
-O subconsciente que dorme.
-Uma casa pode faltar de buracos?
-Claro, um negociante não pode buracos furtivos?
-Se existe peso burro por que não pagar peso delirado?
-Pela mesma razão que existe peso líquido e não existe peso seco.
-O que é o otimismo?
-O pessimismo em diluição.
-É a impossibilidade?
-A possibilidade que não veio.
-O apêndice?
-A generalidade auto-suficiente.
-O que considera o epitome da civilização?
-O comêço da barbete.
-E não fim do mundo?
-No fim do mundo.

1971 Quando um chato diz que vai embora, que presença de espírito!

1972 *Poeminha neurótico*
Você patríótico,
Eu muito erótico,
E esclerótico,
Teu irmão "exótico"
E macrobiótico,
Tudo caótico, bicho,
Muito caótico!

1973 *Óbrio analítico*
Pi é igual a 3,1416.
Portanto 6,2832 é igual a pipi.

1975 *Carta de recomendação*
Caro amigo,
O portador desta poltrona, com emprego, que o recomende a você, isso se deve ao fato, óbvio, que, em algum momento do qual já não lembro, deve ter-se recomendado a ele, com algum diploma ocasional. Para só por isso, gratuitamente, recomendo, poderia ele querer-se, interessadamente, recomendado por mim. Ora, como o condigo possui, e se condigo muito, recomendo tudo que posso, sem saber se isso é bastante, e peço que faça por ele o que achava que devia, pois sempre fará demais. Não sei, porém, se, fazendo isso, me recomendo a si, a ele, e a mim mesmo. Pois o que eu deveria dizer do recomendado seria muito mais do que alguém jamais mereceu e, sobretudo, muito mais do que eu próprio mereço, já que, enquanto como isso, nunca recomendei ninguém que fosse menos do que eu. Mas só que, assim, cal num parágrafo, dá a quem deveria me recomendar a si, e a ele, e a ele. Se você concordar com isso, embô, por favor, peça que o faça, e só posteriormente faça minha recomendação dele. Se vier aqui, não se esqueça de falar de mim — agradecido. MILÔR

1976 Desconfio sempre de todo idealista que lucra com seu ideal.

1977 *Pensando à maneira do João* (Guimarães Rosa, é claro!)
Um mentir é do que mente, mas outro é do escudador.
Roubar é a cidadania de ir o cidadão atrás do que devia ser dele.
O medo agarra o homem é pelo passado das covardias.
O alheio é dos outros, tá certo, mas o ansio dele ninguém nos tira.
Medo já vem com câncer, seu doutor.
Ela era toda não-se.

1978 A vantagem definitiva do espiritualismo cristão sobre o materialismo marxista é que espiritualismo dá pra dividir por todos.

1979 *Declógio para psicanalistas distraídos*
I - O Ego é o castelo do Homem.
II - O Ego é inviolável. Qualquer psicanalista pode ser processado por estupro psicológico.
III - O psicanalista não pode ser um alter.Ego.
IV - O Ego é uma máquina de enstruir. Ficar mexendo nele com a varinha da-

responsabilidade psicanalítica a fim de trazer à tona o lodo que deveria ficar sempre no fundo (lei hidráulica) é um crime imperdoável e irreparável.
V - O Ego não é vendível, consumível, domesticável e, sobretudo, não é cobrável.
VI - *Ego sum qui sum*. É isso aí.
VII - O Ego tem razões das quais o psicanalista está completamente por fora.
VIII - O Ego do vizinho é sempre maior do que o nosso.
IX - O Ego é intransfêrível em parte ou no todo.
X - O Ego do paciente jamais poderá ter relações sádicas com o Id do psicanalista.

1981 *Cuidado, governantes:*
Muito mais ainda é muito pouco, mas um pouco menos já é demais!

ATENÇÃO, 1982
multinacionais, tetas estatais, grandes empresas particulares, banqueiros de bicho e pessoas influentes de modo geral; repito, pela milésima vez, que sou um homem razoavelmente honesto. Mas, dada a situação econômica em que se encontra o país e a instigante posição física adotada pelo sistema como um todo, estou sinceramente disposto a rever a minha posição.

HAI-KAI
E meu conforto Da vida só me deixa Morfo

HAI-KAI
Tradição, tratado, seleção. Pra mim o que interessa É o pão.

Fonte: Veja, n. 744, p.22-23, 8 dez. 1982.¹⁷

A diversidade de textos que compunha cada seção fez consolidar seu slogan de “um escritor sem estylo” ao longo das publicações na *Veja* e na *IstoÉ*. Nas primeiras edições da *Veja*, o slogan esteve presente como abertura da seção:

Fig. 2.24: Humor, de Millôr Fernandes

MILLORENEM UM ESCRITOR SEM ESTILO
é que os heróis estão faturando quase tanto quanto os empresários.

BOOMERANG
Os freios, glisteram algumas centenas — no milhares — de árvores plantadas para estabilizar o vale do Rio São Francisco. Os freios, glisteram algumas centenas — no milhares — de árvores plantadas para estabilizar o vale do Rio São Francisco.

DETALHE
Tá bem que o computador faz aquilo que eu não posso. Não dá era que viver sem de humano se acredita não.

E POR FALAR EM INSTABILIDADE
ONDAS DÍAS E DÍAS ANDAM...
...as ondas sem cabeça e assombração?
...as ondas em casa do papai até vir o primeiro filho com sexta-leira sexta?

HAI-KAI
E meu conforto Da vida só me deixa Morfo

HAI-KAI
Tradição, tratado, seleção. Pra mim o que interessa É o pão.

Declógio para psicanalistas distraídos
I - O Ego é o castelo do Homem.
II - O Ego é inviolável. Qualquer psicanalista pode ser processado por estupro psicológico.
III - O psicanalista não pode ser um alter.Ego.
IV - O Ego é uma máquina de enstruir. Ficar mexendo nele com a varinha da-

Declógio para psicanalistas distraídos
I - O Ego é o castelo do Homem.
II - O Ego é inviolável. Qualquer psicanalista pode ser processado por estupro psicológico.
III - O psicanalista não pode ser um alter.Ego.
IV - O Ego é uma máquina de enstruir. Ficar mexendo nele com a varinha da-

Milôr e os trâmites
URGENTE
DEPOSITO
CONFESAO
Mada Consta

Fonte: Veja, n. 279, p.14-15, 9 jan. 1974.¹⁸

¹⁷ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 4 set. 2015.

¹⁸ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 4 set. 2015.

O humorista não tinha o compromisso com um único gênero ou mesmo com a sistematicidade na produção dos variados gêneros. Não à toa, a dificuldade em designar ou intitular os textos da seção milloriana é, ainda, enfrentada por estudiosos e críticos de sua obra:

[sobre] a dificuldade de titulação para seus textos: como nominá-los, já que não há uma relação direta entre a variedade de temas apresentados, muitas vezes articulados à ilustração?! Estruturalmente falando, a obra de Millôr Fernandes oferece-se como um prato riquíssimo para quem busca uma interpretação criativa do processo. As múltiplas possibilidades de leitura aparecem já na (in)definição desses títulos, o que demanda uma “tomada de decisão” do leitor (SERAFINI, 2012, p.23-24).

Sua opção pela produção diversificada levava em conta o leitor. Considerava a diversidade um dos ingredientes para a qualidade de seu trabalho, principalmente em razão do curto período entre uma publicação e outra:

Eu consegui me manter até hoje vivo porque, por felicidade minha, eu me canso antes do leitor. Eu, um dia, mandei fazer um levantamento porque eu precisava fazer um livro de haikai, fiz 420 haikais. Uma coisa assombrosa, mas através dos anos. Eu faço um, faço dois, daqui três meses faço mais um, daqui cinco meses, eu faço quatro, e quando você vê, trabalha a vida inteira, já fez uma porção, mas eu me canso, eu faço dois, três e me canso, aí esqueço... (FERNANDES, 1989).

Na busca de qualidade, ele era um crítico de si mesmo. Acreditava que o trabalho para revista semanal – como foi o caso da parceria com a *Veja* – era mais banal, do ponto de vista intelectual, por isso buscava constantemente se reinventar, evitando repetições:

Eu já faço um trabalho que do ponto de vista intelectual é considerado espúrio. Através da tradição intelectual você pode fazer grandes trabalhos, traduzir a *Ilíada*... Agora, se você trabalha para uma revista semanal, é escroto, é um subintelectual. Agora, se além disso eu for pegar coisas antigas, para mim mesmo o negócio perde o sentido (FERNANDES, 2011, p.77)

O olhar crítico, por sua vez, ganharia nuances de humor e ironia na estetização daquilo que poderia ser considerado menor. É o que se vê, em sua primeira publicação para

a *Veja*, quando Millôr demonstra seu modo peculiar de ver o mundo e a relação de consumo a ser estabelecida com o leitor, na seção intitulada *Supermercado*:

Fig. 2.25: Humor, de Millôr Fernandes



Fonte: *Veja*, n.13, p.42-43, 4 dez. 1968.¹⁹

Na mesma seção, os termos contratuais dessa relação foram logo explicitados em letras legíveis:

Assim posto, dito e passado, abro aqui, hoje, nesta praça colorida, o meu modesto péguipágui. Numa sociedade de consumo, só o Supermercado existe para a eternidade. Neste aqui você encontrará sobretudo o supérfluo, o circunstancial e o dispensável, mas também, algumas vezes, artigos mais preciosos, como o pão do espírito (dormido), a carne de minha carne (que, aliás, é fraca), as aves que aqui gorjeiam, os ovos do ofício (perdão, professora, os ossos!) e o leite da bondade humana (sem contar o da **Liebfrauen**). Cada semana, neste mafuá moderno, nesta réplica século XX do chandeu chinês, das núndinas milenares, da bezesã síria, do telônio, da ágora ateniense, da feira de todos os tempos e de todas as esquinas, do empório, do entreposto, do armarinho, do armazém, da baiúca, da venda, nesta bodega sem fronteira nem limitações, eu virei, a quem quiser, vender meu peixe. Que é pobre, mas se multiplica. “E isso é isso”, como dizia Shakespeare (*VEJA*, n.13, p.43, 4 dez. 1968, grifo do autor).

Em seguidos números da *Veja*, a abertura da seção com o título *Supermercado* veio para reforçar o aspecto mercadológico do conteúdo oferecido como um produto pronto

¹⁹ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 4 set. 2015.

para ser consumido em duas páginas. E como parte da diversidade de conteúdo ao longo das edições, vieram as “Fábulas fabulosas”, parodiando as narrativas clássicas.

Para Millôr, fabulistas como Esopo e La Fontaine “são tias velhas” e suas fábulas, de modo algum, podem ser consideradas “sementes de virtudes” e de autoconhecimento, assim como os preceitos morais propostos por eles pouco têm a dizer sobre o tempo presente (*FOLHA DE S. PAULO*, 15 jun. 2003, p.E3). No entanto, como o próprio humorista reconheceu, “sem moral não há fábula. Explícita ou implícita” (*FOLHA DE S. PAULO*, 15 jun. 2003, p.E3). Por essa razão, os textos clássicos foram reescritos, com moral incorreta que faz rir, sem qualquer pretensão de prescrever norma de conduta humana: “Moral de história: como não há sentido em nada, nem o humor transforma o mundo; ainda assim, rir é um crime que compensa” (*ÉPOCA*, 17 jun. 2003, p.107).

Finalmente, o cânone de fábulas não se constituiu necessariamente como material para compor as narrativas millorianas. Os textos poderiam vir de fontes diversas: fábulas já existentes, fatos “fabulosos” e piadas (*FOLHA DE S. PAULO*, 15 jun. 2003, p.E3). Na maioria das vezes, o relato se passa em terra estrangeira, ambientado entre chineses, árabes, tibetanos, ou mesmo, em solo brasileiro, como veremos no tópico a seguir.

3.1 Fábulas fabulosas e/ou crônicas de Millôr Fernandes?

As narrativas de Branca de Neve e os Sete Anão (1980), Vovozinha Vermelha e o lobo não tão mau assim (1984) e Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos) (1986) são apenas um pequeno recorte do vasto repertório de contos populares e suas variantes, que, publicados por Millôr sob a rubrica de “Fábulas fabulosas” na *Veja* e *IstoÉ*, rememoram a cadeia discursiva de textos advindos da tradição oral.

A rubrica da “fábula”,²⁰ convocada pelo humorista, remete ao gênero que, originário do Oriente, foi reinventado no Ocidente pelo escravo frígio Esopo. Na verdade, as narrativas atribuídas a Esopo – que viveu aproximadamente entre 620 a.C. e 560 a.C.– são um conjunto de textos anônimos de origens diversas (incluindo aquelas criadas pelo próprio fabulista) que

²⁰ Um estudo mais detalhado sobre fábula pode ser encontrado em Souza (2008), disponível em: <<http://dominiopublico.gov.br>>, buscando-se pelo título “atividade artística”.

tratavam de questões do cotidiano e registravam costumes sociais, propondo ensinamentos de sabedoria nas mais variadas civilizações, em tempos remotos (MACHADO, 1994). A partir do século III a.C., tornou-se hábito atribuir a Esopo, considerado pai da fábula, todas as narrativas que não tivessem a indicação segura de origem (DEZOTTI, 2003; SOUSA, Manuel, 2003).

Mesmo tendo se popularizado na Europa durante a Idade Média e tendo sido retomado no Humanismo, foi no século XVII, com o francês Jean de La Fontaine (1621-1695), que o gênero se instaurou definitivamente na literatura ocidental. Em meados do século XV, italianos e franceses já resgataram as fábulas esópicas, divulgando suas versões em latim e francês. A La Fontaine, no entanto, coube elevar as fábulas escritas em verso ao estatuto “da alta poesia”, ao gosto do público seletivo dos salões (COELHO, 1985).

Etimologicamente, a palavra “fábula” aponta para as origens do gênero na oralidade e, conseqüentemente, para a ideia de discurso: derivada do radical indo-europeu “fas”, “fábula” significa “fala” (BENVENISTE, 1995[1969], p.139). Essa concepção, por sua vez, já era compartilhada pelos gregos, como afirma Dezotti (2003, p.28), uma vez que é do retor grego Theon (I.d.C.) a primeira definição do gênero de que se tem notícia: “a fábula (*mythos*) é uma fala (*logos*) mentirosa que retrata uma verdade”.

Concepção semelhante pode ser encontrada em Millôr Fernandes, quase vinte séculos depois, quando o humorista opta por rememorar o gênero em periódicos brasileiros contemporâneos. Nas palavras dele, “somos 6 bilhões de seres humanos, todos mentido e, portanto, fabulando” (FOLHA DE S. PAULO, 15 jun. 2003, p.E3). Em sua afirmação irônica, o humorista dá pistas ao leitor de que os fatos por ele relatados são “verdades” com roupagem de “mentira”.

A afirmação é endossada pela rubrica de “Fábulas fabulosas”, usada para introduzir seus textos. Nas palavras dele, “tenho a vaga impressão de que é só um trocadilho” (FOLHA DE S. PAULO, 15 jun. 2003, p.E3). De fato, o que Millôr intui ser “só um trocadilho” aponta para a síntese da complexidade de seu trabalho no resgate do gênero advindo da tradição oral. De um lado, o sufixo (-oso) traz a ideia de “abundância”, “cheio de”, em “fabulosas”, reforçando o caráter alegórico do texto, o aspecto ficcional intrínseco à fábula,

supostamente desvinculada de fatos mais imediatos da realidade, uma mentira. De outro, a repetição de nomes para designar o objeto “fábula” provoca uma inversão semântica no dizer. Isto é, o nome “fábulas” (“mentiras”), seguido do qualificador “fabulosas” (“mentirosas”), transforma as “mentiras mentirosas” em verdades ditas.

No plano da forma, o humorista recupera a estrutura canônica do gênero, composta por três discursos: o discurso narrativo, ou seja, a história propriamente dita; o discurso moral, que extrai um sentido do relato; e o metalinguístico, que articula os outros dois, informando o ato de fala. No primeiro tipo de discurso, instauram-se as personagens não-humanas e, nos dois últimos, a figura humana é marcada pela voz do narrador (LIMA, 1984). Nas fábulas millorianas, a forma composicional é marcada no plano imagético-verbal:

Fig. 2.26: Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos), de Millôr Fernandes



Fonte: *IstoÉ*, n. 513, p.14, 22 out. 1986.

No exemplo mencionado, o discurso narrativo corresponde aos três parágrafos que ocupam as duas colunas da página, grafados na cor preta e em fonte *Times New Roman*.

Nele, o narrador discorre sobre os fatos acontecidos, supostamente nos tempos do “Era uma vez” dos contos populares, dos quais a fábula é derivada:

Um dos ingredientes que mais identificam o conto popular é [...] o aspecto temporal que se pode reconhecer não tão antiga frase “Era uma vez”. Esta frase indica que a história aconteceu no passado, mas não situa o momento preciso deste passado. Pelo contrário, através desta frase é impossível saber quando tudo realmente aconteceu e quanto tempo demorou a ação. Para a narrativa popular não importa a precisão dos acontecimentos, mais sim os conflitos, seus desdobramentos e as soluções encontradas (MAHCADO, 1994, p.33).

A imprecisão temporal era um recurso de atualização do discurso fabulístico. Sem poder precisar o momento dos acontecimentos, o ouvinte recuperava a narrativa, buscando construir novos sentidos entre os conflitos e a esfera discursiva que os motivou.

No texto milloriano, os discursos metalinguístico e moral vêm grafados em caixa alta, centralizados no texto, fonte maior, Arial ou Calibri, na cor azul. O primeiro deles, inserido em um box e marcado pela palavra “moral”, seguida de dois pontos, instaura o enunciador (narrador/autor) do texto e o momento presente do ato de enunciar, materializado no presente do indicativo: “É inútil atirar pérolas aos lobos” (*ISTOÉ*, n.513, p.14, 22 out. 1986, grifo nosso). O presente do indicativo, nesse caso, é de sentido omnitemporal ou gnômico, ele torna a referência e o momento do acontecimento ilimitados: “é o presente utilizado para enunciar verdades eternas ou que se pretendem como tais. Por isso, é a forma verbal mais utilizada pela ciência, religião, pela sabedoria popular (máximas e provérbios)” (FIORIN, 2005, p.151). Ele permite que a palavra humana se instaure para ressignificar o discurso da fábula.

No plano do conteúdo, os animais-personagens não são os únicos a compor esse tipo de narrativa. Ao longo da história do gênero, as figuras não-humanas são representadas também por outros seres vivos, plantas, objetos, deuses, heróis, partes de um mesmo corpo ou entidades abstratas. No entanto, as personagens não-humanas, ainda que assumam o papel de “pessoa”, mantêm seu estatuto não-humano, na medida em que não representam o homem pela sua complexidade e inteireza. Ao contrário, elas o representam por aspectos

incidentais, congênitos ou adquiridos culturalmente, isto é, por tipos ou caricaturas. Assim, a fábula tem um efeito de sentido de desumanização, de “história de bichos”, que é marcada por indicadores de profissão, títulos ou cargos, adjetivações, defeitos físicos ou morais, nomes que registram hábitos discriminatórios, nomes próprios pitorescos e adjetivos substantivados.

No caso da História dos três porquinhos (Fig.2.26), ela é conhecida, ao longo da tradição, como parte do material folclórico dos contos maravilhosos ou, mais especificamente, dos contos de fadas – considerados uma variante do conto maravilhoso ou apenas uma designação diferente para ele (LEAL, 1985; MACHADO, 1994; COELHO, 1985, 2009)²¹. É o que se vê, por exemplo, no título da obra *English Fairy Tales*, de Joseph Jacobs (1890), que traz a narrativa *The story of the three little pigs* e que, na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges (2010), vem sob o rótulo de *Contos de Fadas*.

No conto, os relatos são protagonizados por animais e, nesse aspecto, ele poderia ser considerado uma fábula. No entanto, alguns elementos estruturais do texto são bem característicos dos contos maravilhosos: o dano ou prejuízo causado ao herói, seu desejo ou necessidade de algo, seguida da partida dele, que, longe de casa é colocado à prova (PROPP, 2002). Essa estrutura se repete em Branca de Neve (GRIMM; GRIMM, 1812-1822) e Chapeuzinho Vermelho (PERRAULT, 1697; GRIMM; GRIMM, 1812-1822), em que as situações são protagonizadas por figuras humanas.

A estreita relação entre os diferentes gêneros mostra que a designação estanque de cada um deles parece, ao menos, em alguns aspectos, pouco produtiva. No texto milloriano, o humorista intercala diferentes gêneros, em razão de uma elasticidade que é própria dos gêneros – tanto da fábula quanto do conto maravilhoso. Isso é o que mostra também Dezotti (2003), quando trata das fábulas gregas:

²¹ Sobre isso Coelho (1985, p.68) explica que, na França e, conseqüentemente, em outros países, os “contos de fadas” são um rótulo que os franceses usam para indicar os “contos maravilhosos” em geral. Isso pode justificar, por exemplo, a escolha da palavra “fadas”, nas traduções do adjetivo “fairy” inglês para o português: “adj 1 de fadas. 2 mágico, imaginário. 3 encantador, delicado, gracioso”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/ingles-portugues/fairy%20_448461.html>. Acesso em 13set. 2015.

A leitura das fábulas gregas mostra que já naquele tempo a fábula nunca se limitou a trabalhar apenas com “histórias de animais que falam” [...]. A fábula se servia de *anedotas*, narrativas em que tomam parte personagens humanas exclusivamente (cf. “O orador Demades”, “O homem de meia idade e as amantes”); de *etiologias*, narrativas que visam a explicar a origem de algum aspecto do mundo natural (cf. “Zeus e a tartaruga”); de *narrativas zoológicas*, que exploram algum comportamento peculiar de uma dada espécie animal (cf. “O castor”); do *conto maravilhoso*, cujas personagens são desafiadas a vencer algumas provas (cf. “O lenhador e Hermes”); do *provérbio apológico*, narrativas tão concisas que se resumem em máximas (cf. “A leoa e a raposa”); e do *mito*, de cujas narrativas participam os deuses (p.27).

A questão dos gêneros intercalados foi tratada por Bakhtin no ensaio *O heterodiscurso no romance* (2015[1930-1936]). Segundo o pensador russo, a prosa romanesca permite que se introduzam, em sua composição, diferentes gêneros, de modo que “é difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance”. Frequentemente, os gêneros introduzidos conservam sua elasticidade de construção, sua autonomia e originalidade tanto linguística quanto estilística. Sobre isso, Campos (2011, p.119) acrescenta que “tal movimento não significa que [os gêneros] sejam facilmente mapeados como ilhas demarcadas no conjunto do texto”.

Bakhtin explica ainda que, em outros casos – como a carta, o diário, a confissão, a biografia –, os gêneros intercalados não apenas integram a construção romanesca, mas definem a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas etc.) a tal ponto que pode parecer que “o romance carece de seu *essencial* enfoque verbal da realidade e necessita de uma elaboração prévia da realidade através de outros gêneros” (BAKHTIN, 2015[1930-1936], p.109), em condição secundária a eles.

Nos textos millorianos, selecionados para estudo nesta tese, os contos maravilhosos são revestidos da forma da fábula: o discurso narrativo (as histórias dos três porquinhos, da Branca de Neve e da Vovozinha Vermelha); o metalinguístico, marcado verbo-visualmente pela palavra “Moral”; e o discurso moral propriamente dito, em que o narrador/autor atualiza a narrativa, extraindo dela um sentido. O leitor se vê avisado disso quando se depara com a rubrica “Fábulas fabulosas”, que antecede aos textos. No entanto, na situação de interação, ele interpreta que não se trata de histórias sobre um tempo e espaço

genéricos, não específicos, como é próprio das narrativas da tradição oral. De fato, nas mãos de Millôr, os contos revestidos de fábulas foram transferidos da esfera familiar, do diálogo entre amigos, do cotidiano, bem como da esfera literária, para a esfera periodística. Consequentemente, muda-se o gênero. O espaço gráfico da seção *Humor*, dentro dos periódicos destinados a informar sobre a atualidade, aponta para isso.

Como é próprio das publicações em periódicos, os textos do humorista respondem a uma temporalidade específica, caracterizada pela brevidade, sem, no entanto, restringir-se a ela. Nesse aspecto, mais do que contos maravilhosos revestidos de fábulas, as produções de Millôr são crônicas, “do grego *chronos* ‘tempo’” (REIS; LOPES, 1994, p.87), que permitem flagrar a resposta do autor frente a aspectos político-sociais de sua época.

As características de seu texto se aproximam muito daquelas consideradas por Mário de Andrade como próprias do gênero, já em 1942, em sua advertência ao leitor na abertura da obra *Os filhos da Candinha*. Essas características podem ser observadas na definição apresentada por Campos (2011), a partir dos dizeres do escritor:

crônica, em sua origem jornalística, é o texto sem compromisso com grandes ambições; não pede o artesanato exaustivo, nem o rigor na informação; crônica não é artigo, nem ficção. Dentro da prosa, é a libertação da rigidez do gênero; crônica é o texto livre, “desfatigado”, que pode tratar de qualquer assunto; é curto, sem ter, contudo, regras preestabelecidas para sua extensão (CAMPOS, 2011, p.74).

A difusão da crônica, tal como se concebe atualmente, coincide com a publicação do jornal em grande escala e do conteúdo acessível à população de classe média na primeira metade do século XIX, como explica Antonio Candido, no ensaio *A vida ao rés-do-chão* (1992). Antes de ser crônica, era “folhetim”, um artigo de rodapé sobre variedades – questões políticas, sociais, artísticas, literárias – da época. No Brasil, artigos nesses moldes foram escritos por José de Alencar, com publicações semanais na seção *Ao correr da pena* do *Correio Mercantil* entre 1854 e 1855.

Ao longo dos anos, o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa leveza, com linguagem mais descompromissada. Afastou-se da lógica argumentativa ou da crítica

política, abandonou seu papel informativo, deixado a cargo de outros gêneros jornalísticos, voltando-se, sobretudo, ao entretenimento. Aproximou-se da poesia, agregando, em seu amadurecimento, o elemento do humor. A “falta de rigor” se tornou um ingrediente de aproximação com o leitor, como aponta Candido (1992):

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade do todo o dia. Principalmente porque ela elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural (p.13).

Para o crítico literário, em sua despretensão, a crônica se humaniza. Recupera a brevidade do cotidiano com simplicidade, levando o leitor a refletir sobre a realidade sem disfarce e a restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Ocupando um espaço gráfico em veículo transitório, seus escritores tendem a abrir mão da “pompa da linguagem” e da “magnitude do assunto”, tomando a perspectiva de quem escreve no simples rés-do-chão. O cronista toma o miúdo e mostra nele grandeza, beleza e singularidade, coloca-se na fronteira entre a realidade crua e a poesia, quase sempre pelo viés do humor.

Em sua falta de pretensão a durar, a crônica também “não teme perder-se” e “acaba por se salvar”, ensina a conviver intimamente com a palavra, “fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios” (CANDIDO, 1992, p.15). Candido acrescenta que o valor da crônica está no processo de busca de oralidade na escrita, na quebra do artifício e na aproximação com o que há de mais natural de nosso tempo.

Nesse aspecto, a crônica trata da vida, em seus aspectos mais sérios, como se fosse conversa fiada. Não é isso, por acaso, que faz Millôr? O cronista recupera narrativas do universo do maravilhoso, trazendo personagens que aparentemente dizem muito pouco sobre a contemporaneidade, em linguagem de “dia de semana” – marcada por oralidade, coloquialismos, gírias, enunciados interrompidos, hesitações – para discorrer sobre conflitos e contradições político-sociais bem conhecidos de seu leitor. Em Branca de Neve, por exemplo, a protagonista é vítima da ditadura militar brasileira; já a Vovozinha Vermelha presencia o período de abertura no país e, os três porquinhos, por sua vez, são flagrados nas

contradições de sua existência. Nesse movimento, instaura-se ainda a palavra bivocalizada do cronista, que, valendo-se do rótulo da ficção e do discurso do “não-sério”, responde à realidade que o cerca, reacentuando a palavra tomada de empréstimo da tradição popular, por paródia, ironia, polêmica, como se mostrará, mais adiante, na análise.

CAPÍTULO III

A ARQUITETURA DE TIRAS E CRÔNICAS EM DIÁLOGO COM CONTOS MARAVILHOSOS

Na realidade, um trabalho científico nunca finaliza: onde acaba um, continua outro. A ciência é uma unidade que nunca pode ser finalizada. Ela não pode ser fragmentada em uma série de obras acabadas e autônomas. O mesmo ocorre em outros campos da ideologia. Em nenhum lugar, há obras essencialmente acabadas e esgotadas.

Pável Nikoláievitch Medviédev

Neste capítulo, apresentamos o percurso de pesquisa, levando em conta o caráter dinâmico dos fenômenos estudados, a abordagem sócio-histórica que fundamenta a investigação e as questões discursivas imbricadas na construção do objeto de estudo. Detalhamos, inicialmente, o processo de levantamento e seleção do *corpus*, compreendido pelas tiras de Fernando Gonsales e crônicas de Millôr Fernandes, em periódicos diários e semanais, e contos maravilhosos, que, em circulação na Europa entre os séculos XVII e XIX, são lidos principalmente na comparação entre traduções para o português do Brasil. Ainda nesta etapa, apresentamos sucintamente cada conto, em sua forma e conteúdo, comparando as traduções utilizadas, ou ainda, a tradução com o original. Na etapa seguinte, delineamos os eixos norteadores e categorias de análise que viabilizam a construção das relações dialógicas entre os textos selecionados, a fim de que possamos compreender os embates das vozes sociais que ali se instauram.

A composição do *corpus* parte das tiras diárias (GONSALES, 2004-2011), as quais receberam ordenação de acordo com o número de ocorrências, do maior para o menor. As crônicas millorianas vêm como segunda voz e estão dispostas de modo diferente, por uma orientação do próprio objeto: elas receberam ordenação cronológica, levando em conta os diferentes periódicos de publicação dos textos e as mudanças no eixo temático, percebidas no conjunto das três crônicas produzidas nos anos de 1980. Já os contos maravilhosos

seguem a ordenação das tiras, ao mesmo tempo em que estão dispostos cronologicamente: do Perrault (1697), passa-se pelos Grimm (1812-1822), chegando a Joseph Jacobs (1890).

1 O enquadramento do *corpus*

A presença de narrativas da tradição oral em textos do cotidiano marcou o percurso desta investigação. Como pano de fundo desse interesse, está o resgate do diálogo estabelecido entre essas narrativas, refração de outro tempo, e a sociedade brasileira em dois momentos aproximados: o início do século XXI, em que se tem estabelecida a democracia no país, e o período de redemocratização, na década de 1980. Em primeiro plano, estão as tiras jornalísticas, colocadas em diálogo com as crônicas publicadas em periódicos semanais. Trata-se de uma pesquisa voltada a compreender, pelos olhos dos ideólogos – Fernando Gonsales e Millôr Fernandes, aspectos da realidade multifacetada e refratada na materialidade verbo-visual de textos de diferentes gêneros.

Na leitura da seção Quadrinhos da *Folha de S. Paulo*, chamou-nos a atenção o número de tiras de Fernando Gonsales, cujo tema gerador são os contos maravilhosos advindos da tradição oral, amplamente difundidos entre os séculos XVII e XIX. Sem perder de vista o eixo temático, interessou-nos também observar as produções de Millôr Fernandes, em que o jornalista-artista recupera contos maravilhosos em periódicos semanais.

O levantamento das tiras no jornal paulistano compreendeu o período de agosto de 2003 a julho de 2011, levando em conta dois critérios: (1) as tiras publicadas em cores; e (2) a referência verbal e/ou imagética a personagens, objetos e espaços dos contos maravilhosos. Esse trabalho, por sua vez, foi realizado em etapas distintas. Inicialmente, a coleta de dados foi realizada no acervo *online*, disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>>. Na etapa seguinte, a busca aconteceu no Banco de Dados da *Folha de S. Paulo*, onde estão arquivadas digitalmente as edições impressas do jornal. Constatamos ali que o levantamento

realizado *online* corresponde, em todo o período selecionado, à versão de circulação nacional do jornal impresso²².

Ao final da pesquisa, obtivemos os seguintes resultados: 31 tiras que tematizam o conto O Príncipe Sapo; 24 que recuperam Chapeuzinho Vermelho; 18, Branca de Neve; 14, A história dos três porquinhos; e 12, Cinderela e/ou A Gata Borracheira. O material foi publicado ao longo do período, em dias aleatórios, entre outras tiras de temáticas diversas veiculadas diariamente na série Níquel Náusea. Além disso, havia quadrinhos em que apareciam elementos do imaginário das narrativas da tradição oral – bruxas, princesas, príncipes, dragões, fadas-madrinhas, duendes –, sem, no entanto, qualquer referência a um conto mais específico.

A partir das tiras encontradas na *Folha de S. Paulo*, estendemos a busca às crônicas de Millôr Fernandes, com a finalidade de realizar um trabalho comparativo. Iniciamos o levantamento dos textos millorrianos pelo site oficial do autor, no Millôr *online*, disponível em <<http://www2.uol.com.br/millor/>>, e por suas obras de compilação, cujo material advém da recolha de publicações inéditas em periódicos. Como resultado, encontramos: 7 narrativas que recuperam Chapeuzinho Vermelho²³; 1 sobre Branca de Neve²⁴; e 1 que tematiza A história dos três porquinhos²⁵. Essas narrativas foram publicadas, em meio a outras centenas delas de temáticas diversas, ao longo de aproximadamente 50 anos, tanto em sua fonte primária quanto nas obras de compilação, de modo que se fez necessário um ajuste no recorte do objeto a ser investigado. Passamos, então, a delimitar o *corpus* de crônicas, levando em conta três aspectos: (1) variedade temática para compor pares com as

²² Nas edições do jornal que circulam no interior do Estado de São Paulo, as tiras publicadas são geralmente as mesmas da versão de circulação nacional, mas em página de número diferente.

²³ Renovação do maravilhoso; Chapeuzinho será mesmo vermelho?; O espírito sobrenadará; Tragédia de paixão; O que tivesse de ser, somente sendo, no capítulo Chapeuzinho Vermelho em quatro estilos (1949) e mais um (1998), da obra *Tempo e contratempo* (1998, p.79-83) e em Millôr *online*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/chapeuzi/005.htm>>. Além desses textos, também foram encontrados: Chapeuzinho Vermelho, em *Lições de um ignorante* (1977, p.28-30); e Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim), em *Eros uma vez* (1987, p.99-103), em *100 fábulas fabulosas* (2003, p.157-159) e em Millôr *online*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/fabulas/040.htm>>.

²⁴ Branca de Neve e os Sete Anões, em *Novas fábulas fabulosas* (1985, p.92-94) e *Novas fábulas e contos fabulosos*, v.1 (2007, p.80-82).

²⁵ Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos), em *Eros uma vez* (1987, p.50 -51), em *100 fábulas fabulosas* (2003, p.129-130) e em Millôr *online*: Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/fabulas/065.htm>>.

tiras de Gonsales; (2) maior proximidade de data entre as publicações em sua fonte primária; (3) menor lapso temporal entre as produções millorianas e as de Gonsales. Assim, o *corpus*, como um todo, pode fornecer elementos para a compreensão do momento vivido pela sociedade brasileira do fim do século XX e início do XXI, pelos olhares projetados sobre as narrativas registradas na Europa entre os séculos XVII e XIX. Considerando o material encontrado, o *corpus* ficou configurado da seguinte forma:

Quadro 1 – *Corpus* da pesquisa²⁶

Textos verbo-visuais contemporâneos da esfera periodística		Contos maravilhosos difundidos por folcloristas europeus entre XVII e XIX d.C.		
		Chapeuzinho Vermelho, de Perrault (1697) e dos Grimm (1812-1822)	Branca de Neve, dos Grimm (1812-1822)	A história dos três porquinhos, de Joseph Jacobs (1890)
Tíras	Fernando Gonsales (SP, 1961)	24	18	14
Crônicas	Millôr Fernandes (RJ, 1923 – RJ, 2012)		Branca de Neve e os Sete Anão	
		Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim)		
				Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos)

As tiras diárias, com as personagens de Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos, selecionadas para esta investigação, foram publicadas entre junho de 2004 e julho de 2011 e aparecem dentro da série Níquel Náusea, assinada por Gonsales. Na tese, elas ganharam numeração de acordo com a data publicação, em ordem crescente (coluna 1 do quadro 2), independente da narrativa oral que recupera, como se vê a seguir:

²⁶ Os textos na íntegra constam no Anexo da tese.

Quadro 2 – Dados de publicação na *Folha de S. Paulo*

Níquel Náusea (2004 a 2011)				
Tira n°	n° da tira pelo autor	Chapeuzinho Vermelho	Branca de Neve	A história dos três porquinhos
1	4842		26 jun.2004, p.E17	
2	2255	6 jul. 2004, p.E7		
3	5022			3 mar.2005, p.E15
4	5127	29 jul. 2005, p.E15		
5	5178	7 out. 2005, p.E17		
6	5176			8 out.2005, p.E13
7	5215			27 nov.2005, p.E13
8	5252		22 jan.2006, p.E11	
9	5415			8 set.2006, p.E13
10	5443		29 out.2006, p.E11	
11	5544		25 mar.2007, p.E11	
12	544? ²⁷		16 ago.2007, p.E11	
13	5??8		16 set.2007, p.E11	
14	????	30 set. 2007, p.E13		
15	2124	3 out. 2007, p.E9		
16	2???	12 dez. 2007, p.E11		
17	5814	16 mai. 2008, p.E15		
18	5842	22 jun. 2008, p.E11		
19	5862			26 jul.2008, p.E12
20	5894	14 set. 2008, p.E11		
21	SN			8 out.2008, p.E13
22	5943		20 nov.2008, p.E11	
23	5951			7 dez.2008, p.E11
24	6009	19 fev. 2009, E11		
25	6078			31 mai.2009, p.E11
26	6096			28 jun.2009, p.E9
27	6121	8 ago. 2009, p.E15		
28	6131			19 ago.2009, p.E13
29	6142		5 set.2009, p.E13	
30	6058			26 set.2009, p.E17
31	6179		5 nov.2009, p.E14	
32	6180		6 nov.2009, p.E13	
33	6190	21 nov. 2009, p.E13		
34	6213		30 dez.2009, p.E9	

²⁷ No quadro, os pontos de interrogação substituem os números ilegíveis de algumas tiras no arquivo em PDF, cedido pela *Folha de S. Paulo*, e no acervo *online* da instituição, disponível em: <<http://acervo.folha.com.br>>.

35	6216		3 jan.2010, p.E7
36	6226	15 jan.2010, p.E15	15 jan.2010, p.E15
37	3087		2 fev.2010, p.E7
38	6251	28 fev.2010,p.E9	
39	6280	18 abr.2010, p.E11	
40	6317	11 jun.2010, p.E15	
41	6333	4 jul.2010, p.E7	
42	6336		12 jul.2010, p.E9
43	3212	23 ago.2010, p.E9	
44	6448		18 dez.2010, p.E19
45	6452	29 dez.2010, E9	
46	6473		22 jan.2011, p.E15
47	6504		6 mar.2011, p.E5
48	6505	12 mar.2011, p.E15	12 mar.2011, p.E15
49	3280		15 mar.2011, p.E10
50	6561		5 jun.2011, p.E9
51	6566	11 jun.2011, p.E15	
52	6585	13 jul.2011, p.E15	
53	6595	22 jul.2011, p.E13	
54	6602	29 jul.2011, p.E15	

Como acontece com os outros quadrinhos publicados na *Folha de S. Paulo*, a série Níquel Náusea de Gonsales é veiculada diariamente e, dentro da série, as personagens dos contos maravilhosos ganham espaço em algumas edições do jornal, passando a estabelecer diálogo com as personagens criadas pelo cartunista.

O caráter aleatório da temática pesquisada no conjunto da produção do desenhista pode ser observado no intervalo entre as publicações e na enumeração de arquivo atribuída pelo autor (coluna 2 do quadro 2). Nesse caso, o artista não se mostra voltado especificamente à reconstrução de contos maravilhosos em tiras de humor, mas os resgata como parte de seu repertório cultural, compartilhado pelo leitor contemporâneo.

E o mesmo se pode dizer em relação às inúmeras crônicas publicadas por Millôr Fernandes, sob a rubrica de “Fábulas fabulosas”. Voltadas aos mais diversificados temas, as crônicas foram produzidas, por mais de duas décadas, para a *Veja* e *IstoÉ*, e reeditadas, posteriormente, em livros de compilação.

Do conjunto das “Fábulas fabulosas”, selecionamos para esta pesquisa aquelas que, dentro do eixo temático proposto, recuperam a década de 1980 – período do fim da ditadura e início da redemocratização do país:

Quadro 3 – Dados das publicações millorianas em periódicos semanais

Crônica	Periódico	Edição n ^o	Data	Pág.
Branca de Neve e os Sete Anão	<i>Veja</i>	640	10 dez. 1980	15
Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim)	<i>IstoÉ</i>	388	30 mai. 1984	13
Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos)	<i>IstoÉ</i>	513	22 out. 1986	14

Os intervalos entre as crônicas selecionadas, a alta produtividade do artista para os periódicos e o todo multifacetado de sua obra permitem ver um homem mergulhado na diversidade de conteúdo e na complexidade de seu tempo, recortando diferentes aspectos da vida – do âmbito político, religioso, social, existencial, científico, artístico –, e lhes atribuindo formas variadas, pelo viés do humor.

No que se refere às narrativas de Perrault, Grimm e Jacobs, a leitura acontece principalmente pelas traduções para o português. Nesse aspecto, foram quatro os critérios estabelecidos para a seleção dos textos:

- (1) tradução direta do texto original;
- (2) compromisso de fidelidade dos tradutores ao texto fonte;
- (3) a utilização de mais de uma tradução para o português;
- (4) a comparação com o texto na língua de origem, se prejudicada a leitura pela tradução ou a comparação entre traduções.

Os critérios adotados tornam possível conhecer o texto original pela tradução. A escolha de mais de uma tradução viabiliza o trabalho comparativo, atenuando as distâncias entre o que se diz na língua original e a nova roupagem que o tradutor dá ao texto na língua que o recebe. Optamos ainda por recorrer ao texto no idioma de origem quando as

traduções, em seu conjunto, apresentavam divergências ou quando o trabalho comparativo entre elas não foi possível. Isso se deu, em algum momento, com o conto de Perrault, cujo número de traduções é mais restrito e, principalmente, com o conto de Jacobs, em que vasta maioria dos textos em circulação no Brasil é adaptação do inglês.

No total, selecionamos cinco traduções de Chapeuzinho Vermelho – duas para a versão de Perrault e outras três para a versão dos Grimm –, três traduções de Branca de Neve, e uma tradução de A história dos três porquinhos, de modo que esta última narrativa é trabalhada junto com o original, em inglês. Os textos selecionados, por folclorista, são os seguintes:

1) Charles Perrault (1697):

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Introdução P. J. Stahl; Ilustrações Gustave Doré. 4.ed. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Villa Rica, 1994, p.51-55. (Grandes obras da cultura universal, 8)

Fonte: PERRAULT, Charles. *Les Contes de Perrault*. Paris: [s.n.],1883.



PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.77-82.

Fonte: PERRAULT, Charles. *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*. Paris: Brabin, 1697.

2) Jacob e Wilhelm Grimm (1812-1822):

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Grimm*. Tradução do alemão por Tatiana Belinky; Ilustração Janusz Grabianski. São Paulo: Paulinas, 1989, p.144-149.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Branca de Neve. In: *Contos de Grimm*. Tradução do alemão por Tatiana Belinky; Ilustração Janusz Grabianski. São Paulo: Paulinas, 1989, p.48-61.

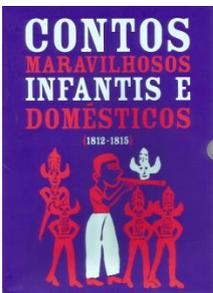
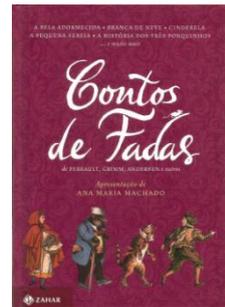
Fonte: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Kinder-und Hausmärchen*. Viena: Verlag Carl Ueberreuter, [S.l.: s.n.], [1812-1822].



GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, GRIMM. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.145-152.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, GRIMM. Branca de Neve. In: *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.129-144.

Fonte: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. 7.ed. Berlim: Dietrich, 1857; 1.ed. Realchulbuchhandlung, 1812.



GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução do alemão por Christine Röhrig; Ilustração J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p.137-140.

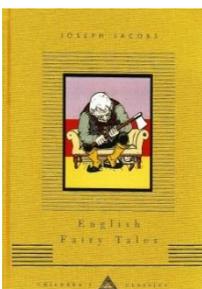
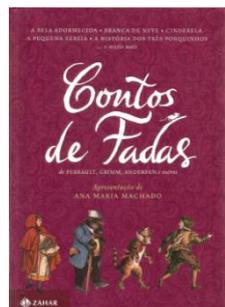
GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Branca de Neve. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução do alemão por Christine Röhrig; Ilustração J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p.247-256.

Fonte: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Digitale Bibliothek 080: Deutsche Märchen und Sagen, 1812-1815.

3) Joseph Jacobs (1890):

JACOBS, Joseph. A história dos três porquinhos. In: *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.264-269.

Fonte: JACOBS, Joseph. *English Fairy Tales*. Londres: David Nutt, 1890.



JACOBS, Joseph. The story of the three little pigs. In: *English Fairy Tales*. New York, London, Toronto: Alfred A. Knopf, 1993, p.73-76.

Fonte: JACOBS, Joseph. *English Fairy Tales*. Londres: David Nutt, 1890.

Entre as narrativas selecionadas, a primeira delas é Chapeuzinho Vermelho. Trata-se de um dos oito contos que, advindos da memória popular, foram reunidos em *Contos da Mãe Gansa* (*Contes de Ma Mère l'Oye*) por Perrault, em 1697. Além dele, compunham a obra: A Bela Adormecida no Bosque; O Barba Azul; O Gato de Botas; As Fadas; A Gata Borralheira ou Cinderela; Henrique, o topetudo; e O pequeno Polegar. Apesar da autoria conhecida, o registro dos contos foi inicialmente atribuído ao filho Pierre Perrault d'Armacour, na época com dezenove anos, provavelmente para que o pai não tivesse sua reputação de escritor culto comprometida com uma literatura então considerada menor (COELHO, 1985).

O texto em prosa²⁸ (PERRAULT, 1994[1697], 2010[1697]) conta a história de uma menina de capuz vermelho, que é engolida pelo lobo, travestido de vovozinha, quando Chapeuzinho chega à casa da velhinha adoentada para visitá-la. Ao final da narrativa, vem a moral, em verso, advertindo para os perigos da sedução masculina. O elemento da moral, presente no texto em francês, é recuperado na tradução de Borges (PERRAULT, 2010[1697]), com alguma ressalva. Enquanto, na tradução, a advertência se restringe às meninas, no original, a admoestação se volta principalmente a elas, mas não ignora os meninos:

MORAL

Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas,
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.

MORALITÉ

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sort de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le Loup mange.
Je dis le Loup, car tous les Loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il ne est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;*

²⁸ Considerando que a tese está voltada à compreensão de tiras e crônicas, no diálogo com contos maravilhosos, a descrição dos textos de Perrault, dos Grimm e Jacobs se limita ao âmbito verbal, sendo que as ilustrações eventualmente terão alguns de seus aspectos trabalhados no encaminhamento da análise, por demanda dela própria.

Mais ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
São, entre todos, os mais perigosos.

(PERRAULT, 2010[1697], p.82)

*Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.*

(PERRAULT, 2011[1697])

Se, em Perrault, a narrativa tem um fim trágico; nos Grimm, a protagonista ganha nova oportunidade: a menina é salva da morte pelo caçador (GRIMM; GRIMM, 1989[1812-1822], 2010[1812-1822], 2012[1812-1822]). Além dela, o caçador resgata a velhinha, já quase desfalecida na barriga do animal. Assustada, Chapeuzinho se mostra arrependida da desobediência à mãe:

Chapeuzinho Vermelho pensou: “Nunca mais eu sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir fazer isso”. (GRIMM; GRIMM, 1989[1812-1822], p.144).

Chapeuzinho Vermelho disse consigo: “Nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir” (GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822], p.151).

Chapeuzinho Vermelho [...] prometeu a si mesma: “De agora em diante, não vou mais sair do caminho nem entrar na floresta sozinha, quando a minha mãe não deixar” (GRIMM; GRIMM, 2012[1812-1822], p.139).

De fato, diferentemente do relato na versão francesa, a mãe de Chapeuzinho Vermelho a havia alertado para que fosse uma “boa menina” (GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822]), andando “direitinho” (GRIMM; GRIMM, 2012[1812-1822]), “comportada” (GRIMM; GRIMM, 1989[1812-1822]), sem se desviar do trajeto.

Depois do susto, em um adendo à narrativa básica (GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822], 2012[1812-1822]), a menina teve a oportunidade de mostrar sua mudança de atitude. Quando assediada por outro lobo na floresta, reconheceu o perigo, manteve-se em seu caminho, contando posteriormente o ocorrido a avó. Ambas se acautelaram e trancaram a casa para que o animal não entrasse. Raivoso, ele subiu ao telhado, escorregou e caiu em uma tina com água, morrendo afogado.

Chapeuzinho Vermelho, na versão de Jacob e Wilhelm Grimm, é um entre os mais de cem contos publicados avulsamente pelos folcloristas alemães entre os anos de 1812 e 1822. Eles foram reunidos posteriormente na obra *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*

(*Kinder- und Hausmärchen*), conhecidos na atualidade como *Contos de Grimm*. Além de Chapeuzinho Vermelho, há outros bem conhecidos atualmente: A Bela Adormecida, Os Músicos de Bremen, A Gata Borralheira, O Gato de Botas, Rapunzel, João e Maria, O Pequeno Polegar, O Príncipe Sapo e Branca de Neve.

O conto Branca de Neve é narrado em prosa e leva o nome da personagem desejada pela mãe antes de seu nascimento. Em pleno inverno, a rainha costurava sentada junto à janela de ébano quando espetou o dedo com a agulha e três gotas de sangue pingaram sobre a neve. O contraste do vermelho do sangue com o branco da neve a fez pensar²⁹:

“Ah, se eu tivesse uma filha tão alva como a neve, tão rubra como o sangue e tão negra como a madeira da janela!” (GRIMM; GRIMM, 1989[1812-1822], p.48).

“Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela!” (GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822], p.129).³⁰

“Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela” (GRIMM; GRIMM, 2012[1812-1822], p.247).

Pouco tempo depois, a menina nasceu e era exatamente como a mãe imaginara. Foi, então, chamada de Branca de Neve. Quando deu à luz a criança, a rainha morreu, e o rei casou-se novamente um ano depois (GRIMM; GRIMM, 1989[1812-1822]; GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822]).³¹

Vítima da inveja da rainha-madrasta, a bela jovem se viu obrigada a deixar sua casa e passou a morar com os anões na floresta. Depois de duas tentativas frustradas, foi

²⁹ Para a abordagem desse conto, nós nos valem das mesmas obras de tradução utilizadas na leitura de Chapeuzinho Vermelho, sob a perspectiva dos Grimm.

³⁰ Entre os textos consultados, a tradução de Maria Luiza X. de A. Borges (GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822]) é a única em que a palavra “filhinho” aparece no masculino. Nas demais traduções e na análise de Bettelheim (1980, p.241) sobre esse conto, faz-se referência à “filha”, no feminino.

³¹ A morte da mãe é ocultada na tradução de Christine Röhrig (GRIMM; GRIMM, 2012[1812-1822]), de modo que todo o desdobramento do conto se modifica. As crueldades sofridas por Branca de Neve são atribuídas à figura materna, e não à madrasta: “Quando finalmente Branca de Neve acordou, perguntaram-lhe [os anões] quem era e como fora parar ali. Ela então contou a eles que sua **mãe** queria matá-la, mas que o caçador a presenteara com a vida” (GRIMM; GRIMM, 2012[1812-1822], p.250, grifo nosso). A morte da mãe é relatada nas demais traduções utilizadas e também em Bettelheim (1980, p.240): “Na história mais conhecida [dos Grimm], a mulher mais velha e ciumenta não é a mãe, mas a madrasta”.

envenenada pela rainha com uma maçã. Decorrido muito tempo, um príncipe que passava pelo local onde a jovem repousava adormecida se apaixonou por ela e insistiu com os anões que o deixassem levá-la dali. No transporte, o caixão escapou dos ombros dos criados e caiu (GRIMM; GRIMM, 1989[1812-1822]; GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822])³². A maçã engasgada foi posta para fora, Branca de Neve acordou e o príncipe a pediu em casamento. Convidada para a cerimônia, a rainha compareceu, encontrando seu fim trágico. Obrigada a vestir sapatos de ferro aquecido, ela teve que dançar até cair morta ao chão.

Das três narrativas selecionadas para análise, a última é o conto inglês, A história dos três porquinhos. Trata-se de uma entre as várias narrativas coletadas pelo folclorista e historiador Joseph Jacobs no final do século XIX, juntamente com João e o Pé de Feijão, outro conto bem conhecido atualmente. Como resultado de seu trabalho, Jacobs publicou o material recolhido em *English Fairy Tales* (1890), onde se encontra o conto objeto de análise, e *More English Fairy Tales* (1894).

Com origens na tradição oral e amplamente difundido na contemporaneidade, o conto inglês é construído predominantemente em prosa, com quatro versos iniciais que situam a narrativa em tempos remotos (“Era uma vez [...]”), com animais personificados reproduzindo e explicando a conduta humana:

Era uma vez, quando os porcos faziam rimas,
Macacos mascavam tabaco,
Galinhas cheiravam rapé para ficarem fortes,
E patos faziam quac, quac, quac, quac, Oh!

(JACOBS, 2010[1890], p.264)

*Once upon a time when pigs spoke rhyme
And monkeys chewed tobacco
And hens took snuff to make them tough,
And ducks went quack, quack, quack, O!*

(JACOBS, 1993[1890], p.73)

A narrativa traz a história de uma porca que, desprovida de recursos para seus três filhos, mandou-os partir em busca de sustento. Cada um deles procurou construir sua própria casa. O primeiro a fez com um feixe de palha e, vindo o lobo, destruiu a casa com um

³² Na tradução de Christine Röhrig (GRIMM; GRIMM, 2012[1812-1822]), o despertar do sono de Branca de Neve é relatado de modo diferente. Segundo Röhring, o caixão foi levado para o castelo do príncipe, que pediu a seus servos para tomar conta dele, carregando-o de um lado para outro na medida do necessário. Um dos servos, irritado com a tarefa, abriu o caixão, ergueu Branca de Neve e deu um tapa em suas costas. Nesse momento, a maçã foi expelida da garganta da jovem e ela acordou.

sopro, devorando o porquinho. O segundo construiu sua casa com arbustos. Com a vinda do lobo, o animal também se transformou em alimento. O terceiro construiu sua moradia com tijolos. O lobo não conseguiu derrubá-la, e o porquinho se manteve vivo. Não contente, a fera buscou capturar a vítima fora de sua moradia, em campos de nabo em terra alheia, em uma macieira localizada no “Jardim Feliz” e em uma feira na aldeia, onde havia alimento e utensílio para a casa. O terceiro porquinho, entretanto, conseguiu despistar o inimigo, que, irritado, tentou entrar à força pela chaminé da casa da vítima. Vendo isso, a vítima colocou um caldeirão na lareira, para recebê-lo e fazer dele um cozido. O conto é encerrado com o relato da fera servida no jantar e do eterno estado de felicidade vivenciado pelo porquinho.

Com a breve descrição da forma e conteúdo da História dos três porquinhos, encerramos a apresentação do percurso de construção do *corpus* e de algumas especificidades do objeto de pesquisa. Passamos, na etapa seguinte, a observar mais detalhadamente os eixos norteadores e as categorias para a articulação dos textos.

2 Eixos norteadores e categorias de análise

Buscamos evidenciar, nesta investigação, valores da contemporaneidade impressos em textos verbo-visuais de humor que circulam na esfera periodística e que se propõem a tematizar narrativas da tradição oral advindas de temporalidades distintas. Trata-se de um trabalho comparativo entre produções de diferentes autorias. Mais especificamente, a análise põe em foco o embate de vozes refratadas nas tiras de Gonsales (2004-2011) e crônicas de Millôr (1980, 1984, 1986), em diálogo com os contos de Perrault (1697), dos Grimm (1812-1822) e Jacobs (1890). Nesse percurso, partimos das formas de discurso citado, desenvolvidas por Bakhtin/Volochinov, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2004[1929]), e por Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005[1963]), tomando o dizer do cartunista e o do cronista como centro de valores responsivos ao tempo-espço em que seus enunciados estão inscritos.

No âmbito estético, a análise está ancorada, principalmente, nos ensaios *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (1923-1924) e *O autor e o herói na atividade estética* (1924-1927), ambos assinados por Bakhtin. Dessa perspectiva, a

singularidade de cada texto se torna possível pela posição de exterioridade que o autor-criador e autor-contemplador ocupam em relação aos elementos – conteúdo, material e forma – constituintes do objeto de criação, no âmbito imagético-verbal. Assumindo posicionamentos valorativos, o autor-criador consegue dar acabamento, totalizar o objeto criado. Ao autor-contemplador, por sua vez, cabe dar novo acabamento ao objeto por ele recriado, atribuindo-lhe novos sentidos, no ato de contemplação.

Em razão da diversidade dos textos verbo-visuais – da ordem do conteúdo, material e forma – e da esfera de circulação, a análise se realiza em duas etapas: a primeira delas estabelece o diálogo entre tiras e contos; e a segunda, entre crônicas e contos. Cada etapa é orientada pelo eixo temático das narrativas – Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos – e pela esfera em que os textos circulam: em jornal paulistano de circulação diária e em periódicos semanais. Em cada narrativa, a abordagem está centrada nos elementos de aproximação e de distanciamento entre os textos comparados:

Quadro 4 – Elementos de análise nas tiras e crônicas por narrativa

CATEGORIAS	EIXOS NORTEADORES		
	Chapeuzinho Vermelho	Branca de Neve	A história dos três porquinhos
Centro valorativo do cartunista como resposta ao tempo-espaço em que os enunciados estão inscritos.	i) A presença de elementos do conto (personagens, espaço, tempo);	i) A presença de elementos do conto (personagens/objeto mágico, espaço, tempo);	i) A presença de elementos do conto (personagens, espaço, tempo);
	ii) Deslocamento das personagens no espaço-tempo: a) O esvaziamento das personagens no espaço-tempo; b) A resignificação das personagens no espaço-tempo.	ii) Deslocamento das personagens no espaço-tempo: a) O esvaziamento das personagens / objeto mágico no espaço-tempo; b) A resignificação das personagens / objeto mágico no espaço-tempo.	ii) Deslocamento das personagens no espaço-tempo: a) O esvaziamento das personagens no espaço-tempo; b) A resignificação das personagens no espaço-tempo.

Centro valorativo do cronista como resposta ao tempo-espaço em que os enunciados estão inscritos.	i) A presença de elementos do conto (personagens, espaço, tempo);	i) A presença de elementos do conto (personagens / objeto mágico, espaço, tempo);	i) A presença de elementos do conto (personagens, espaço, tempo);
	ii) Deslocamento e ressignificação das personagens no espaço-tempo.	ii) Deslocamento e ressignificação das personagens / objetos mágicos no espaço-tempo.	ii) Deslocamento e ressignificação das personagens no espaço-tempo.

As relações de aproximação e de distanciamento entre os textos contemporâneos e os registros dos folcloristas europeus se caracterizam interdependência. As especificidades do objeto criado e o olhar valorativo dos autores contemporâneos projetado sobre ele revelam entrecruzamentos discursivos advindos de diferentes visões de mundo, culturas, temporalidades. Entre os textos contemporâneos, entretanto, há um elemento comum: o humor, que, no olhar do cartunista e do cronista, ganha contornos distintos. No primeiro caso, concretiza-se pelo riso como deboche da tradição e do modo de vida contemporâneo; no segundo, como crítica à realidade que cerca o cronista e como contestação às narrativas da tradição oral.

A arquitetônica do humor, por sua vez, é resultado da relação indissociável entre conteúdo, material, forma, autor-criador, autor-contemplador, constitutivos do objeto estético criado. Desse modo, nossa análise está voltada em colocar em diálogo esses aspectos, ainda que, em alguns momentos, apenas alguns deles ganhem destaque nas análises. Definidos os critérios e eixos norteadores, passemos ao diálogo com os textos.

CAPÍTULO IV

TIRAS, CRÔNICAS E CONTOS MARAVILHOSOS: DIÁLOGOS (IN)TENSOS COM OS VALORES DA CONTEMPORANEIDADE

Está claro que todo passo à frente importante é efetivamente acompanhado por um retorno ao começo (“às origens”) ou, mais exatamente, por uma renovação do começo. Apenas a memória pode avançar, o esquecimento nunca. A memória regressa à origem e renova-a.

Mikhail Bakhtin

O objetivo deste capítulo é analisar a produção de cinquenta e quatro tiras de Fernando Gonsales (2004-2011) e três crônicas de Millôr Fernandes (1980, 1984, 1986) e compreender olhares projetados sobre diferentes temporalidades, a partir da visão contemporânea de mundo, estabelecendo as relações de aproximações e de distanciamentos entre os textos verbo-visuais de diferentes esferas periodísticas e os contos maravilhosos registrados pelos folcloristas europeus: Chapeuzinho Vermelho, do francês Charles Perrault (1697); Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve, dos alemães Jacob e Wilhelm Grimm (1812-1822); e A história dos três porquinhos, do inglês Joseph Jacobs (1890).

A análise de cada texto está centrada nas personagens, em seu espaço-tempo, e no olhar do autor/narrador projetado sobre elas. Esse enfoque se justificativa nas proposições de Medviédév (2012[1928]), quando pensador russo explica que o herói [a personagem] é um elemento temático, um dos centros de valores organizador de aspectos da obra e, nessa condição, estabelece as relações axiológicas entre os diversos aspectos dela. Ao autor-criador, mergulhado em um espaço-tempo específico, cabe a ordenação, a totalização axiológica das personagens e de seu mundo no âmbito estético, graças a seu *excedente de visão*, seu olhar transgrediente em relação a elas (BAKHTIN, 2003[1924-1927]). No processo de reelaboração de cada conto ou de seus fragmentos, o autor-criador do novo texto que se cria é, simultaneamente, o autor-contemplador do texto tomado de empréstimo.

Por sua vez, as referências espaço-temporais passam a compor o campo semântico do nome que designa o herói e o torna conhecido. O conjunto de elementos que emoldura a personagem passa a integrar a memória de cada uma das narrativas: Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos. Isso acontece porque a memória “está na cultura e em seus objetos”. É a *memória do objeto*, que “perpassa as relações intersubjetivas e as constitui ao mesmo tempo em que é atualizada por elas” (AMORIM, 2009, p.12). Nessa direção, o objeto cultural é constituído discursivamente, é um *discurso sobre o discurso* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004[1929]) e, cada novo elemento agregado passa a compor a cadeia discursiva do objeto ressignificado.

Nesta tese, a identificação do herói, na diversidade espaço-temporal, é realizada, no âmbito imagético, pelo modo de representação das personagens e dos espaços por elas ocupados. No âmbito verbal, essa identificação acontece pela análise dos nomes e expressões nominais definidas, compreendidas como “formas linguísticas constituídas, minimamente, de um determinante definido seguido de um nome” (KOCH, 2009), relacionados diretamente à construção de cada personagem, sua caracterização e localização no espaço-tempo. O conjunto das marcas verbais elencadas está presente tanto no discurso do narrador quanto nos diálogos entre as personagens.

Para estabelecer as relações dialógicas entre objetos distintos – tiras, crônicas, contos –, que tematizam uma “mesma” narrativa, nosso olhar se orienta pela categoria do discurso citado, proveniente das proposições de Bakhtin e o Círculo. Como explica Bakhtin/Volochinov (2004[1929]), as formas de apropriação e transmissão da palavra alheia levam em consideração não apenas as transformações sintáticas e conteudísticas, mas a orientação semântica dada por aquele que toma a palavra de empréstimo e a abarca em seu discurso. O pensador russo (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004[1929]) explicita, em detalhes, essas formas de transmissão, fazendo ressalvas sobre o caráter abstrato das tipologias discursivas elencadas, em razão da dinamicidade da linguagem viva, em constante transformação. Observação semelhante é feita por Bakhtin, no estudo do discurso em Dostoiévski: “a inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente, o discurso orientado para um único fim pode converter-se em discurso orientado para diversos fins, a

dialogação interna pode intensificar-se ou atenuar-se, o tipo ativo pode tornar-se passivo, etc...” (2005[1963], p.199).

Entre os tipos discursivos elencados pelo autor, está o “discurso direto imediatamente orientado para o seu referente como expressão da última instância semântica do falante” (BAKHTIN, 2005[1963], p.199), ou seja, o discurso direto do autor (2005[1963], p.188), orientado para seu objeto. Nesta tese, ao que Bakhtin nomeou de discurso direto do autor, chamamos de *discurso citado*, em referência às vozes dos folcloristas europeus materializadas nos contos por eles coletados entre os séculos XVII e XIX. Às vozes do cartunista e do cronista que se apropriam de fragmentos desses textos, chamamos de *discurso citante*. A concepção bakhtiniana nos permite analisar a palavra bivocalizada dos autores contemporâneos: orientada para seu objeto, tiras e crônicas, e para os discursos dos folcloristas, expressos nos contos europeus. A relação interdiscursiva dos diferentes textos de periódicos brasileiros com as narrativas europeias está ainda atravessada por vozes outras que, ao longo da tradição, passaram a compor a memória discursiva de cada narrativa.

No diálogo com o objeto circunscrito, consideramos, inicialmente, a esfera e a situação de produção dos textos selecionados, por entender que esses elementos estão impressos em sua materialidade verbo-visual e, portanto, também constroem sentidos. Observamos, a seguir, os textos-alvo na composição da(s) página(s) em que eles circulam; e, finalmente, analisamos as marcas verbo-visuais, da ordem do conteúdo, material e forma, que, em seu conjunto, mobilizam as categorias de personagem e espaço-tempo, elencadas para o diálogo com os textos-fonte. O desenvolvimento da análise parte das tiras de Fernando Gonsales, seguida das crônicas de Millôr Fernandes, articulando-as com os contos. É preciso considerar, finalmente, que as relações interdiscursivas estabelecidas não esgotam as possibilidades de análise do *corpus*, e os resultados encontrados não visam a uma aplicação genérica nem a estabelecer categorias de análise *a priori*.

1 As tiras de Fernando Gonsales em jornal paulistano

As cinquenta e quatro tiras que compõem o *corpus* foram produzidas por Fernando Gonsales, com exclusividade, para publicação na *Folha de S. Paulo*, que é uma das empresas do Grupo Folha, considerado um dos maiores conglomerados de mídia no país, com sede na cidade de São Paulo. Caracterizada por longa tradição, a *Folha de S. Paulo* está em circulação desde 1960 e resulta da fusão de outros três jornais do mesmo grupo: *Folha da Noite*, *Folha da Manhã* e *Folha da Tarde*.³³

Sua origem remonta à década de 1920, com o jornal *Folha da Noite*, fundado pelos jornalistas Olival Costa e Pedro Cunha, em 19 de fevereiro de 1921. Seguido dele, veio a *Folha da Manhã*, uma versão da *Folha da Noite* que passou a circular em 1925. A empresa foi vendida em 1931 e, sob o comando de Octaviano Alves de Lima, advindo de família de fazendeiros de café, passou a representar a oligarquia e assumiu uma posição agrarista. Na época, o nome da empresa foi alterado para Empresa Folha da Manhã Ltda (ORTIZ, 1994).

Em 1945, ela trocou novamente de mãos, passando a ser comandada por José Nabantino, que fez surgir, em 1949, a *Folha da Tarde*. Homem dinâmico e inovador, foi motivado pelo espírito capitalista, tomou medidas para tornar seu negócio mais rentável: construiu nova sede, criou uma pequena indústria responsável pelo abastecimento do jornal, implantou o Programa de Ação para as Folhas, introduziu normas de redação. As medidas, no entanto, esbarraram em problemas de importação para a modernização do parque gráfico, de modo que, em razão do estrangulamento na produção, as três Folhas foram fundidas na *Folha de S. Paulo*, em 1960.

Em 1962, sob o comando de Frias-Caldeira, a *Folha de S. Paulo* iniciou um longo processo de reestruturação tecnológica, econômica, comercial e no trabalho jornalístico. Com a automação do jornal, a composição dos artigos se tornou mais ágil e precisa, imprimindo maior velocidade na fabricação do produto e, conseqüentemente, diminuição de custos. Houve, assim, uma modificação da filosofia da empresa, como declarou, em depoimento, Otávio Frias:

³³ Informação disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/institucional/>>. Acesso em 28 jul.2014.

Temos combatido a ideia de que o jornalismo tem uma missão a cumprir, no sentido mais político-partidário ou romântico, meio místico, que existe em torno disso: a missão da imprensa. A gente procura ver a imprensa como um serviço público prestado por particulares, daí a gente estar sempre procurando saber onde está o interesse do leitor e vamos satisfazer esse interesse – porque a gente quer fazer um jornal mais exato, mais agudo, mais agressivo, a gente quer vender mais jornal, subir sua circulação (ORTIZ, 1994, p.141).

Dessa perspectiva, a “missão” política deu lugar ao cálculo, e a “exatidão” substituiu os elementos “políticos” e “românticos” (ORTIZ, 1994).

A expansão e, conseqüentemente, a mudança de política da empresa aconteceram em um momento de reorganização da economia brasileira, cada vez mais inserida no processo de internacionalização do capital. Esse processo teve seu início no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, o período foi marcado pelo fortalecimento do parque industrial de produção de cultural, que abarcou o jornalismo.

Atualmente, o jornal paulistano circula em plataforma digital e impressa, tendo sido considerado, em 2012, o maior jornal impresso de interesse geral e de circulação nacional paga no Brasil, com a distribuição diária aproximada de 297.650 exemplares, e uma alta de 4% em relação a 2011, conforme dados divulgados pela Associação Nacional de Jornais, com base no levantamento realizado pelo IVC (Instituto Verificador de Circulação).³⁴

O jornal está voltado às classes A e B, tendo sido reorganizado em cadernos temáticos diários a partir de 1991. Entre os cadernos de circulação diária, “Brasil”, posteriormente substituído por “Poder”, é o espaço reservado à discussão dos últimos acontecimentos políticos e sociais de âmbito nacional; “Mundo” divulga as principais notícias internacionais; “Dinheiro” ou “Mercado” trata da conjuntura econômica global e do mundo dos negócios; e “Cotidiano” informa sobre o dia-a-dia na saúde, segurança, educação e direito do consumidor. Em “Ciência” e “Saúde”, são publicadas as últimas descobertas e pesquisas no âmbito médico e científico. A atividade esportiva como profissão e negócio está no caderno “Esporte”; e “Ilustrada” é o caderno dedicado a variedades,

³⁴ Informação disponível em: <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil>>. Acesso em 28 jul.2014.

entretenimento, cultura e artes em geral. “Equilíbrio”, “New York Times Internacional Weekly”, “Comida”, “Turismo”, “Folhinha”, “Ilustríssima”, “Veículos”, “Negócios” e “Imóveis” são alguns dos suplementos do jornal.

Entre os conteúdos do caderno “Ilustrada”, estão as tiras de circulação diária, cuja temática não está necessariamente relacionada ao material veiculado no jornal, mas a questões de um contexto sociocultural mais amplo. Cada cartunista entrega semanalmente um número de tiras de temática de livre escolha, ficando a cargo da equipe de edição do jornal a seleção do material para publicação a cada dia. Depois de selecionadas, as tiras são agrupadas e passam a compor, junto com outros textos, uma página voltada ao entretenimento e ao humor (GONSALES, 2012). No período pesquisado, a página das tiras diárias apresenta uma forma bem estável.

No topo da página, acima do conjunto de tiras, há um espaço reservado às crônicas assinadas por José Simão, que, pelo viés humorístico, discorre principalmente sobre acontecimentos políticos e econômicos da época. Em doze das cinquenta e quatro publicações, a crônica de José Simão dá lugar a textos opinativos de outros colaboradores. Isso acontece em razão de férias do cronista ou de sua publicação em outro caderno do jornal, como consta nas notas ao final de cada texto veiculado em substituição.

No período coletado, os quadrinhos compõem a página em dois formatos. O primeiro deles compreende as publicações de junho de 2004 a janeiro de 2006 (tiras 1 a 8). Nesse período, as tiras diárias ocupam o meio da página e são divididas em duas colunas, em geral, com quatro tiras cada uma. Abaixo delas, no campo inferior, está, no lado esquerdo, um jogo de palavras “Cruzadas” e, no direito, o horóscopo do dia, sob a rubrica de “Astrologia”.

O segundo formato abarca as publicações de setembro de 2006 a julho de 2011 (tiras 9 a 54), em que as tiras estão dispostas uma em baixo da outra, ocupando do meio até o pé da página. O horóscopo do dia, com a previsão de cada signo, passa para a coluna lateral esquerda, e as palavras cruzadas dividem a coluna lateral direita com o desafio lógico do “Sudoku” (jogo japonês com números) ou “Godoku” (jogo japonês com palavras).

No centro da página, sete ou oito dessas narrativas gráficas são publicadas diariamente, antecedidas pelo rótulo “Quadrinhos”. Acima de cada uma, vem o nome da série a ela que pertence, seguido do nome do artista que assina o trabalho.

As tiras com as personagens de Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos, selecionadas para esta investigação, foram publicadas em datas aleatórias, entre junho de 2004 e julho de 2011, e aparecem dentro da série *Níquel Náusea*.

Os tópicos da análise foram ordenados por critérios quantitativos das narrativas tematizadas, do maior número para o menor, e a análise de cada tópico abrange o construto imagético-verbal das tiras diárias. Em um primeiro momento, nosso olhar está voltado à identificação das personagens e do espaço-tempo que resgata a memória do conto. Em seguida, discutimos sobre algumas estratégias do cartunista – no âmbito do conteúdo, material e forma – para esvaziar os discursos difundidos ao longo da história discursiva de cada narrativa e, finalmente, identificamos alguns discursos contemporâneos que emergem da materialidade das tiras e do posicionamento axiológico do cartunista, que projeta seu olhar simultaneamente para seu tempo e para um tempo diverso do seu.

1.1 Formas de presença de Chapeuzinho Vermelho em quadrinhos

Das cinquenta e quatro tiras que compõem o *corpus*, vinte e quatro correspondem àquelas que resgatam elementos do conto Chapeuzinho Vermelho em sua arquitetura verbo-visual, sendo que duas delas – as tiras 36 e 48 – apresentam também elementos da história dos três porquinhos:

Quadro 3 – Ocorrências de Chapeuzinho Vermelho em quadrinhos

Tira nº	Dados de publicação	Tira nº	Dados de publicação
2	6 jul. 2004, p.E7	36	15 jan.2010, p.E15
4	29 jul. 2005, p.E15	38	28 fev.2010,p.E9
5	7 out. 2005, p.E17	39	18 abr.2010, p.E11
14	30 set. 2007, p.E13	40	11 jun.2010, p.E15
15	3 out. 2007, p.E9	41	4 jul.2010, p.E7

16	12 dez. 2007, p.E11	43	23 ago.2010, p.E9
17	16 mai. 2008, p.E15	45	29 dez.2010, E9
18	22 jun. 2008, p.E11	48	12 mar.2011, p.E15
20	14 set. 2008, p.E11	51	11 jun.2011, p.E15
24	19 fev. 2009, E11	52	13 jul.2011, p.E15
27	8 ago. 2009, p.E15	53	22 jul.2011, p.E13
33	21 nov. 2009, p.E13	54	29 jul.2011, p.E15

Na arquitetura verbo-visual de suas tiras, Gonsales convoca a memória de Chapeuzinho Vermelho pelo estereótipo de uma menina, usando capa ou vestido e capuz vermelhos, trazendo, junto com ela, uma cesta. A imagem de uma casa de acabamento rústico, geralmente situada entre árvores e chão de terra, é outro recurso utilizado pelo artista. Outras vezes, a cena se passa no interior da casa, onde há uma cama e a menina ao lado dela. Associadas a essas imagens, a referência à “vovó”, ao “lobo” ou “lobo mau”, à “Chapeuzinho Vermelho” e outros nomes ou expressões nominais, que compõem o campo semântico das designações das personagens, são frequentes nos quadros (Q1, Q2, Q3), tanto nos balões de fala quanto no discurso do narrador:

Quadro 4 – Elementos imagético-verbais de Chapeuzinho Vermelho em quadrinhos

Tira n°	Elementos	Q1	Q2	Q3
2	Imagéticos	(i) menina de capa e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) casa na floresta/bosque.	∅	(i) menina de capa e capuz vermelhos; (ii) cama.
	Verbais	(i) quitutes; (ii) vovozinha.	(i) nariz grande; (ii) vovó.	(i) Chapeuzinho.
4	Imagéticos	(i) velhinha com touca com lenço/xale nas costas.	(i) velhinha com touca; (ii) menina de capa e capuz vermelhos.	
	Verbais	(i) lobo mau; (ii) vovó.	(i) Chapeuzinho; (ii) vermelho.	
5	Imagéticos	(i) casa na floresta/bosque.	(i) velhinha; (ii) menina de capa e capuz vermelhos.	
	Verbais	(i) vovó; (ii) olho [tão] grande; (iii) narigão enorme	∅	
14	Imagéticos	(i) casa na floresta/bosque;	(i) velhinha de camisola e touca de dormir; (ii) lobo; (iii) menina de capa e vestido vermelhos e cesta; (iv) cama.	

	Verbais	(i) vovó; (ii) olhos; (iii) nariz [tão] grande.	(i) vovó.	
15	Imagéticos	(i) menina de capa e vestido vermelhos; (ii) velhinha; (iii) cama.	(i) menina de capa e vestido vermelhos.	(i) menina de capa e vestido vermelhos; (ii) velhinha com touca de dormir; (iii) cama.
	Verbais	(i) vó.	(i) vovó.	∅
16	Imagéticos	(i) menina de capuz e vestido vermelhos e cesta na mão; (ii) floresta / bosque	(i) casa na floresta/bosque.	(i) menina de capuz e vestido vermelhos; (ii) velhinha com touca de dormir; (iii) cama.
	Verbais	(i) vovó.	(i) nariz [tão] grande; (ii) orelhas [tão] grandes.	(i) neta.
17	Imagéticos	(i) menina de capuz e capa vermelhos e cesta na mão.	(i) Menina de capuz e capa vermelhos e cesta na mão.	(i) Menina de capuz e capa vermelhos e cesta na mão.
	Verbais	∅	∅	∅
18	Imagéticos	(i) lobo.	(i) lobo.	(i) lobo; (ii) uma menina de vestido e capuz vermelhos.
	Verbais	∅	(i) vovó; (ii) Chapeuzinho.	
20	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) lobo com touca de dormir; (iii) cama.	(i) [lobo com] capuz vermelho e cesta na mão; (ii) velhinha com touca de dormir e camisola.	
	Verbais	(i) vovó; (ii) nariz [tão] grande.	∅	
24	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos.	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos.	(i) vovozinha.
	Verbais	(i) Chapeuzinho Vermelho.	∅	∅
27	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão.;	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão.	
	Verbais	(i) Chapeuzinho; (ii) vovó.	∅	
33	Imagéticos	(i) Uma menina de vestido e capuz vermelhos; (ii) floresta;	(i) floresta.	
	Verbais	(i) floresta; (ii) vovó.	∅	
36	Imagéticos	∅	∅	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) casa na floresta e/ou no campo.
	Verbais	∅	∅	∅
38	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) lobo.	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) lobo; (iii) velhinha de camisola e touca de dormir; (iv) cama.	
	Verbais	(i) lobo (2 vezes).	(i) vovó; (ii) lobo mau.	

39	Imagéticos	(i) velhinha.	(i) Velhinha; (ii) lobo com touca de dormir; (iii) cama.	
	Verbais	(i) vovó.	∅	
40	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) floresta/bosque.	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) interior da casa.	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) velhinha com camisola e touca de dormir; (iii) cama.
	Verbais	(i) doces; (ii) vovozinha.	(i) vovó; (ii) boca.	
41	Imagéticos	(i) uma personagem de capuz vermelho e cesta na mão; (ii) lobo; (iii) cama.	(i) [Lobo] de capuz vermelho e cesta na mão; (ii) lobo com camisola e touca de dormir; (iii) cama.	
	Verbais	(i) vovó.	∅	
43	Imagéticos	(i) casa na floresta/bosque.	(i) velhinha; (ii) uma menina de capuz e vestido vermelhos;	
	Verbais	(i) mariz [tão] grande; (ii) orelhas [tão] grandes.	∅	
45	Imagéticos	(i) casa na floresta/bosque.	(i) Casa na floresta/bosque.	(i) lobo; (ii) cama.
	Verbais	(i) olhão; (ii) orelhão.	(i) narigão.	∅
48	Imagéticos	(i) lobo.	(i) lobo.	(i) lobo.
	Verbais	(i) vovozinha.	∅	∅
51	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos; (ii) cesta; (iii) floresta/campo/bosque.	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos; (ii) casa na floresta.	
	Verbais	∅	(i) doces.	
52	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos; (ii) lobo; (iii) velhinha.	(i) velhinha.	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos; (ii) lobo; (iii) velhinha.
	Verbais	∅	∅	∅
53	Imagéticos	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) floresta/bosque.	(i) uma menina de vestido e capuz vermelhos e cesta na mão; (ii) floresta/bosque.	(i) velhinha; (ii) lobo com camisola e touca de dormir; (iii) cama.
	Verbais	∅	(i) vovó.	(i) vovó; (ii) Chapeuzinho.
54	Imagéticos	(i) lobo; (ii) [a sombra de uma pessoa] de capuz e capa.	(i) meninas de vestido, capa e capuz vermelhos.	(i) lobo.
	Verbais	(i) Chapeuzinho Vermelho.	∅	(i) lobo.

As estratégias de aproximação tira-conto por elementos imagético-verbais compõem sentido associadas a outros recursos, como o ângulo e o plano de visão – no plano do

conteúdo–, e o tamanho de cada quadro – no âmbito da forma composicional –, tal qual se vê na tira a seguir:

Fig. 4.1 [40]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 11 jun. 2010, p.15.

A construção da personagem (pelo traje e cor) e o espaço do conto (a floresta e o interior da casa) são relativamente preservados e estão presentes tanto em Perrault quanto nos Grimm:

[Início do conto...]

Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia [...]. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda. A boa velhinha mandou fazer para ela um **chapeuzinho vermelho**, e esse chapéu lhe assentou tão bem que a menina passou a ser chamada por todo mundo de Chapeuzinho Vermelho. (PERRAULT, 1994 [1697], p.51, grifos nossos).

Era uma vez uma pequena aldeã [...]. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda. Esta boa senhora mandou fazer para a menina um **pequeno capuz vermelho**. Ele lhe assentava tão bem que por toda parte aonde ia a chamavam Chapeuzinho Vermelho. (PERRAULT, 2010 [1697], p.77, grifos nossos).

Era uma vez uma meninazinha mimosa, que todo o mundo amava assim que a via, mas mais que todos a amava a sua avó [...]. Certa vez, ela [a avó] deu-lhe de presente um **capuzinho de veludo vermelho**, e porque este lhe ficava tão bem, e a menina não queria mais usar outra coisa, ficou se chamando Chapeuzinho Vermelho. (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.144, grifos nossos).

Era uma vez uma menininha encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam. E, entre todos, quem mais a amava era sua avó [...]. Certa ocasião [Chapeuzinho Vermelho] ganhou dela um **pequeno capuz de veludo vermelho**. Assentava-lhe tão bem que a menina queria usá-lo o tempo todo, e por isso passou a ser chamada de Chapeuzinho Vermelho. (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.145-146, grifos nossos).

Era uma vez uma menina que era querida por todos – bastava olhar para ela para gostar dela. Mas quem mais a amava era sua avó [...]. Um dia, a avó deu a ela um **chapeuzinho de veludo vermelho**, e a menina gostou tanto que nunca mais quis usar outro, e por isso foi apelidada de Chapeuzinho Vermelho. (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.137, grifos nossos).

[Chapeuzinho a caminho da casa da avó...]

Chapeuzinho Vermelho partiu logo para a casa da avó, que morava numa **aldeia** vizinha. Ao atravessar a **floresta**, ela encontrou o Sr. Lobo [...] (PERRAULT, 1994 [1697], p.51, grifos nossos).

Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra **aldeia**. Ao passar por um **bosque**, encontrou o compadre lobo [...] (PERRAULT, 2010 [1697], p.77, grifos nossos)

A avó [de Chapeuzinho], porém, morava lá fora na **floresta**, a meia hora da aldeia. E quando Chapeuzinho Vermelho entrou na **floresta**, encontrou-se com o lobo [...] (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.144, grifos nossos).

[A avó de Chapeuzinho] morava lá no meio da **mata**, a mais ou menos uma hora de caminhada da aldeia. Mal pisara na **floresta**, Chapeuzinho Vermelho topou com o lobo [...] (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.145-146, grifos nossos).

Acontece que a avó [de Chapeuzinho] morava na **floresta**, a meia hora de distância do vilarejo. Ao chegar à **floresta**, Chapeuzinho encontrou o lobo [...] (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.137, grifos nossos).

[No interior da casa da avó...]

Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na **cama**, onde ficou muito admirada ao ver como a **avó** estava esquisita em **seu traje de dormir**. (PERRAULT, 1994[1697], p.55, grifos nossos).

Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na **cama**, onde ficou muito espantada ao ver a figura da **avó** na **camisola**. (PERRAULT, 2010[1697], p.80, grifos nossos).

Então ela [Chapeuzinho Vermelho] se aproximou da **cama** e abriu as cortinas. Lá estava a **vovó** deitada, com a **touca** bem afundada na cabeça, e um aspecto muito esquisito. (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.147, grifos nossos).

[Chapeuzinho Vermelho] Foi então até a **cama** e abriu as cortinas. Lá estava sua **avó**, deitada, com a **touca** puxada para cima do rosto. (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.149, grifos nossos).

Então [Chapeuzinho Vermelho] foi até a **cama**, abriu o cortinado e lá estava a **avó** com a **touca** enfiada na cabeça, cobrindo o rosto [...]. (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.138, grifos nossos).

No quadro inicial (Q1) da tira 40, o leitor consegue, de imediato, rememorar o instante da caminhada da menina pela floresta. Há, entretanto, uma diferença significativa entre a tira e o conto: se, no primeiro caso, o interlocutor da menina é o lobo, quando ela anuncia que vai à casa da avó; no último, esse papel é do leitor, que, de certa forma, passa também a ser seu parceiro de caminhada para a casa da vovozinha.

O plano escolhido – total ou de conjunto³⁵ – também ambienta o leitor no universo da narrativa da tradição oral, valorizando tanto a personagem quanto o espaço por ela ocupado. Além disso, o ângulo médio de visão, em (Q1), sugere uma pretensa neutralidade, como se o cartunista estivesse convidando o leitor a adentrar à narrativa passivamente, sem reservas ou expectativas de ser surpreendido ao final do texto.

³⁵ A abordagem dos planos pictóricos e ângulos de visão constam no Capítulo II, item 2.1.1, desta tese.

Entre (Q1) e (Q2), há um salto espaço-temporal, que se concretiza com a tomada da cena em que Chapeuzinho supostamente chega a seu destino e indaga: “putz, vovó, que boca você tem!” (Q2). Nas versões do conto, a pergunta se refere ao momento em que Chapeuzinho Vermelho, na casa da avó, trava diálogo com o lobo, pensando ser a velhinha. Já, na tira, a pergunta acontece em um momento de encurralamento da personagem, desenhada em quadro estreito, o menor entre os três quadros, e ângulo *plongé*, fazendo com que o leitor rememore a situação de perigo enfrentada pela pequena aldeã. Embora haja o apagamento do qualificador “grande” e suas variantes na fala da menina – quando se compara os dizeres da tira com o diálogo do conto –, é provável que o leitor só se aperceba disso, quando for surpreendido, tal como a menina, diante da cena caricata da velha desdentada no quadro final (Q3).

Ao trazer para a tira o conjunto de elementos da narrativa Chapeuzinho Vermelho, o cartunista convoca o discurso admoestador de alerta às meninas diante do desconhecido, especialmente, em relação à sedução masculina, difundido na época do Antigo Regime, sob os domínios do governo de Luís XIV (1643-1715). A adesão social do conto francês reverberava as deploráveis condições de sobrevivência e a violência vivenciada nas aldeias. As crianças precisavam aprender a lidar com o perigo real diante do desconhecido – bandidos e lobos – nas aldeias e principalmente nas estradas (DARNTON, 2011). Aos contadores de histórias camponeses, por sua vez, cabia reelaborar as narrativas, mostrando “como é feito o mundo e como se pode enfrentá-lo” (DARNTON, 2011, p.93). Posteriormente, em especial, a partir dos registros de Perrault (1697) e dos Grimm (1812-1822), essa narrativa e outras do folclore europeu se consagraram como ferramenta para educar os pequeninos (COELHO, 1985), sob a rubrica literária, de Literatura Infantil. Na tira 40, entretanto, esse discurso entra em embate com a voz do cartunista. O perigo iminente se esvazia, o lobo desaparece e o alerta se transforma em chacota da boca adoecida da velhinha. A tomada da palavra alheia com fins semânticos opostos vai repetir-se em todas as tiras.

1.1.1 Formas de esvaziamento da palavra do outro nas lentes do cartunista: os discursos sobre os papéis sociais definidos

Nas tiras de Gonsales, a presença de fragmentos tomados de empréstimo dos contos é esvaziada pela infiltração da voz do cartunista em dois aspectos: na caracterização das personagens – seus traços e formas – e na forma de composição das tiras. Mesmo quando o cartunista aparentemente se mantém fiel à voz do conto rememorado nos quadros introdutórios, o projeto de esvaziamento vai se consolidando quadro a quadro até que, no quadro final, sua voz se manifesta de forma mais explícita para subverter a palavra tomada de empréstimo.

Nas tiras que recuperam Chapeuzinho Vermelho, a interferência do discurso citante no discurso citado se dá pelas formas irregulares e traços rudimentares das personagens, apresentadas inacabadas, como em um rascunho. É o que se vê na tira a seguir:

Fig. 4.2 [16]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 12 dez. 2007, p.E11

A Chapeuzinho de Gonsales tem o rosto bem arredondado e desproporcional ao corpo, os cabelos são rebeldes e escapam ao capuz, olhos e nariz são “mal desenhados”. Além disso, ora sofre da falta de dentes, ora eles lhe sobram na boca. O desenho da personagem em quase nada se assemelha àqueles que, em circulação principalmente a partir do século XIX, ilustram diferentes versões do conto ou representam a personagem nas artes visuais:

Fig. 4.3: [sem título],
de Rosa Petherick (s.d.)



Fonte: Grimm; Grimm (2010 [1812-1822], p.149)

Fig.: 4.4: [sem título], de Eugène
Feyen (1846)



Fonte: Perrault (2010 [1697], p.80)

Fig.4.5: [sem título], de Gustave Doré (1881)



Fonte: Perrault (1994 [1697], p.25)

Fig. 4.6: [sem título],
de Jessie Willcox Smith (1919)



Fonte: Grimm; Grimm (2010 [1812-1822], p.146)

Fig.4.7: *The Big Bad Wolf*, de Walt Disney Prod. Ltda (1934)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=p8vVAvceTyQ>

As diferentes imagens da menina de capuz vermelho, concebidas a partir das versões da narrativa da tradição oral, são mais acabadas, na forma e no traço, mesmo naqueles casos em que os traços são mais simplificados, com menos riqueza de detalhes, como acontece com a Chapeuzinho criada pela Disney (1934). Já o cartunista se vale de “erros”, bem característicos da caricatura, para situar a personagem na fronteira entre o sério e o cômico, criando sentidos que nenhuma representação “realista” poderia criar (BARBIERI, 1998 p.111).

O esvaziamento da palavra alheia, materializado na forma das personagens e no material – o traço – que lhes constitui, pode ser compreendido como uma forma variante do discurso direto que Bakhtin/Volochinov (2004[1929], p.166) chamou de *discurso direto esvaziado*, em seu estudo sobre as formas de representação do discurso citado em textos literários. Segundo Bakhtin/Volochinov, o *discurso direto esvaziado* pressupõe uma infiltração profunda de apreciações e entonações do autor no discurso do herói:

O contexto narrativo aqui [no discurso direto esvaziado] é construído de tal forma que a caracterização objetiva do herói, feita pelo autor, lança espessas sombras sobre o seu discurso direto. As apreciações e o valor emocional de que sua representação objetiva está carregada, transmitem-se às palavras do herói. O peso semântico das palavras citadas diminui, mas, em compensação, sua significação caracterizadora se reforça, da mesma forma que sua tonalidade ou seu valor típico. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004[1929], p.166).

Na concepção bakhtiniana, processo semelhante acontece nas artes cênicas, quando o público reconhece no palco uma personagem cômica pelo estilo da maquiagem, roupa ou atitude, preparando-se para rir mesmo antes de apreender o sentido de suas palavras. Enquanto a Chapeuzinho de Perrault é descrita como “a coisa mais linda que se podia imaginar” (1994 [1697], p. 51) / “a menina mais bonita que poderia haver” (2010 [1697], p.77), ou, nos Grimm, como “uma meninazinha mimosa, que todo o mundo amava assim que a via” (1989 [1812-1822], p.144) / “uma menininha encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam” / (2010 [1812-1822], p.145) / “uma menina que era querida por todos – bastava olhar para ela para gostar dela” (2012 [1812-1822], p.137); nas tiras, a

caracterização da personagem quadro a quadro prepara o leitor – provável conhecedor do texto-fonte ou de versões que compõem sua cadeia discursiva – para o riso debochado.

Essa preparação acontece ainda associada às etapas (E)³⁶ de construção das tiras de humor –, distribuídas em quadros (Q1, Q2, Q3), de diferentes tamanhos (T = + ou –):

Quadro 5 – Forma composicional da Chapeuzinho Vermelho (CV) dos quadrinhos

Tira n°	Estrutura das tiras em quadros (Q)			
	Elementos	Q1	Q2	Q3
2	T	+	-	+
	E	S – CV leva quitutes à avó.	S - CV pensa estar diante da avó, mas descobre estar diante de outra pessoa.	D - Níquel Náusea está sobre a cama da avó. F- O animal reclama do fato de CV estar usando óculos.
4	T	-	+	
	E	S - Vovó vive na fazenda para escapar do lobo	D - Há um touro na fazenda F – Chapeuzinho de vermelho é perseguida pelo touro	
5	T	-	+	
	E	S - CV estranha os aspectos físicos da avó e a indaga sobre isso	D - A avó tem o rosto ampliado pelo vidro do aquário F - O aquário cheio de água deforma a aparência da avó.	
14	T	-	+	
	E	S - CV estranha os aspectos físicos da avó e a indaga sobre isso D - CV indaga sobre os olhos vermelhos da avó	D – O lobo está do lado de fora e avó deitada sobre a cama F – A avó está de ressaca	
15	T	+	-	+
	E	S - CV está no quarto da avó	D - CV descobre estar diante de outra pessoa	D - Trata-se de outra velhinha mergulhada em sono profundo. F - Um príncipe velho chega para acordar a princesa adormecida há tempos
16	T	+	-	+
	E	S - CV vai visitar a avó.	S - CV estranha os aspectos físicos da avó e a indaga	D - A avó está deitada sobre a cama.

³⁶ Cf. Cagnin (1975): (S) para situação inicial; (D) para desvio do curso da ação; (F) para desfecho inesperado, que se realiza em função de (D).

			sobre isso.	F - A velha, com orelhas e nariz grandes e desdentada, reclama do deboche da menina.
17	T	+	-	+
	E	S - CV caminha enquanto é observada por um coelho	S - CV percebe que está sendo seguida por coelhos	D - Os coelhos assaltam CV. F - Os coelhos são da máfia do chocolate.
18	T	+	-	+
	E	S - O lobo faz desabafos em um divã	D - O animal confessa seu plano de ataque à CV	F - Na poltrona, CV está com arma em punho, escutando os desabafos.
20	T	-	+	
	E	S - CV está diante do lobo e, pensando ser a avó, estranha seus aspectos físicos e faz indagações sobre isso.	D - A avó está em outra casa F - CV entrou na casa errada.	
24	T	+	-	+
	E	S - CV está em um navio para relaxar D - CV percebe não estar segura	D - A menina foge de algo.	F - Ela foge de um velho marinheiro que se identifica como o lobo do mar.
27	T	-	+	
	E	S - O rato Níquel Náusea avisa CV sobre a existência de um impostor na casa da vovozinha	D - A menina reconhece o avô F - O avô está de camisola	
33	T	+	-	
	E	S - CV e outros animais vão à festa de cem anos da avó	D - Uma velha tartaruga fica para trás e decide não ir. F - A tartaruga alega não gostar de festa de crianças.	
36	T	-	-	+
	E	S - Um porco é servido do jantar	D - O cardápio é linguiça com salame	F - Três porquinhos estão aterrorizados, sentados juntos em um sofá. CV revela tratar-se de um filme de terror.
38	T	-	+	
	E	S - CV se assusta ao encontrar o lobo D - O animal se apresenta como o "lobo bom"	D - O lobo dá aula de artesanato à vovó F - A velha reclama da ausência do lobo mau	
39	T	-	+	
	E	S - O armário de uma senhorinha está cheio de	D - O lobo experimenta as camisolas	

		camisolas.	F - Na cama, a avó espera ansiosa o lobo.	
40	T	+	-	+
	E	S - CV leva doces à avó	D - A menina estranha a boca da avó	D - A velha aparece desdentada F - Vovozinha atribui seu estado aos doces trazidos pela neta
41	T	+	-	
	E	S - CV estranha os pelos da avó	D - CV vermelho é um lobo. F - A avó-lobo conta à neta que ambas pertencem à família do lobisomem.	
43	T	-	+	
	E	S - Uma voz indaga sobre os estranhos aspectos físicos de outra personagem	D - O elefante Bumbo aparece irritado com a menina F - A avó pede ao elefante que tenha calma com a garota.	
45	T	+	-	+
	E	S – Duas vozes dialogam sobre os aspectos físicos estranhos de uma das personagens.	S - O diálogo continua.	D - Um homem de pelos nas axilas está deitado de braço erguido, sobre a cama F - O lobo cheira as axilas do adulto e desaba no chão.
48	T	=	=	=
	E	S - O lobo tenta subir ao andar de CV	D - Outro lobo tenta subir ao andar dos Três porquinhos	D - A segurança do edifício está sendo burlada F - O porteiro deve ser demitido
51	T	-	+	
	E	S - CV corre e é atacada com uma cesta na cabeça	D - Uma mulher gorda repele CV F - A mulher reclama dos doces diet trazidos por CV	
52	T	+	-	+
	E	S - No aniversário da vovozinha, CV e o lobo pedem a ela que faça um desejo e sobre a vela do bolo.	S - A velha, de boca murcha, sopra a vela.	D - A dentadura cai no bolo F - O desejo da avó era que a dentadura não tivesse caído
53	T	+	-	+
	E	S - CV caminha, queixando-se dos conflitos com quem o leitor infere ser a avó da menina.	D - A menina desiste de visitar a avó.	F - Na cama da avó, o lobo reclama da demora da menina com a velha.
54	T	=	=	=

E	S - O lobo conta seu sonho de perseguição a CV	S - O lobo alcança sua presa D - Eram três meninas que tinham focinho de porco	F - O lobo está em um divã. O profissional pergunta se o animal tem invejado outro lobo.
---	--	---	--

Treze das vinte e quatro tiras que rememoram Chapeuzinho Vermelho têm suas etapas distribuídas em três quadros, sendo dez compostas por quadros iniciais e finais maiores (+) e, entre eles, um menor (-). Nesse caso, o cartunista usa os dois quadros iniciais (Q1 e Q2) para prolongar o tempo do relato do fragmento tomado de empréstimo do conto. Seu objetivo é conquistar a adesão do leitor, que o acompanhará no encaminhamento das etapas articuladas por ele, acentuando, em (Q2), o suspense, para o desfecho da anedota, em (Q3). O suspense criado pelo tamanho reduzido de (Q2) vem associado a outras estratégias imagético-verbais, e a presença dos fragmentos do conto é, ao final, subvertida pelo dizer do cartunista em (Q3):

Fig.4.8 [2]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 6 jul. 2004, p.E7

Na tira 2, a situação inicial (S) corresponde à cena da menina, que, em plano total ou de conjunto e ângulo médio, está a caminho da casa da avó. Nesse caso, o leitor é aproximado do ambiente do conto, sem que ele perca de vista que o momento flagrado acontece no enquadramento da tira, isto é, pelas lentes do cartunista. Entre (Q1) e (Q2), há um salto temporal. Da floresta, a menina se vê, no quadro seguinte (Q2), em um quarto escuro, o qual leitor infere ser o quarto da vovozinha. O suspense criado pela redução do tamanho de (Q2) ganha reforço no contraste claro-escuro da imagem. A dificuldade da

menina em reconhecer a pessoa supostamente diante dela passa a ser compartilhada pelo leitor, que a acompanha e apenas consegue visualizar a sombra da personagem e da mobília no ambiente escuro. Já, em (Q3), o plano de visão volta a abrir, em quadro maior. A imagem das personagens é iluminada, e o leitor é surpreendido com o elemento de desvio (D) – o Níquel Náusea à espera de Chapeuzinho para devorá-la – e o desfecho inesperado (F) – com óculos, a menina consegue frustrar os planos do rato.

O protagonista da série Níquel Náusea tenta lograr a menina de capuz vermelho, seu então objeto de desejo e, nesse aspecto, torna-se uma metonímia do espírito de deboche empreendido pelo artista em todas as tiras que dialogam com o conto. Autor-criador e sua principal personagem passam a compartilhar dos mesmos interesses, desconstruir a imagem da Chapeuzinho Vermelho da tradição oral. Trata-se da intervenção de um rato que, invisível aos olhos do leitor das classes mais abastadas, vem do submundo do esgoto para destronar o imaginário idealista de boa conduta que o conto apregoa.

Na tentativa de trapacear, entretanto, o rato torna-se alvo de chacota no projeto discursivo do artista. Níquel Náusea conhecia o relato da tradição e, contando com a falta de percepção visual da menina, invade a casa da vovó no lugar do lobo. Só não esperava que, dessa vez, ela estaria usando óculos de grau elevado e poderia enxergá-lo. O artista, na condição totalizante do texto, é conhecedor da nova situação e não alerta o pequeno animal. Distancia-se de Níquel Náusea para rir dele, junto com o leitor. Nesse sentido, há um embate de vozes não apenas entre tira e conto, mas entre criador e criatura. O artista se mostra solidário com a sua principal personagem, objeto de sua criação, quando lhe permite adentrar ao universo do conto pela tira. Ao mesmo tempo, volta-se contra sua criatura, para rir dela, quando oferece a Chapeuzinho a possibilidade de enxergar melhor, frustrando a peraltice do animal do esgoto.

A tira 2 [Fig. 4.8] mostra ainda que a desconstrução da bela menina do conto não se restringe ao âmbito da forma – quer da personagem, quer da tira–, mas abarca também o conteúdo do texto, na medida em que as deformidades da personagem podem tornar-se o motivo desencadeador do riso no desfecho: a inserção do elemento dos óculos que a

salvam, por exemplo. E o mesmo se pode dizer em relação à avó. Ora a velha se mostra uma moribunda [Tira 15, Fig. 4.9], ora é ela obesa [Tira 51, Fig.4.10]:

Fig.4.9 [15]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 3out. 2007, p.E9

Fig.4.10 [51]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 11 jun. 2011, p.E15

Outras vezes, as orelhas e nariz protuberantes [Tira 16, Fig. 4.11], boca desdentada [Tira 40, Fig. 4.12] ou dentadura [Tira 52, Fig. 4.13] são as deformidades que provocam o riso:

Fig.4.11 [16]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 12 dez. 2007, p.E11

Fig.4.12 [40]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 11 jun. 2010, p.E15

Fig.4.13 [52]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 13 jul. 2011, p.E15

Além disso, a velhinha é dada ao álcool:

Fig.4.14 [14]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 30 set. 2007, p.E13

Também, no âmbito verbal, a menina é vítima de xingamentos e insultos (“idiota”), ora proferidos pela vovó [Tira 5, Fig.4.15], ora pelo lobo [Tira 20, Fig.4.16]:

Fig.4.15 [5]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 7 out. 2005, p.E5

Fig.4.16 [20]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 14 set. 2008, p.E11

As deformidades e vicissitudes apresentadas nas tiras apontam para a desconstrução identitária das personagens da tradição oral, que se difundiram em tempos modernos pela ingenuidade, lisura, honestidade, astúcia para escapar de situações difíceis etc, desempenhando papéis sociais definidos. Já, nos textos contemporâneos, a identidade das personagens “deixa de ser ‘dada’, o produto da ‘divina cadeia do ser’, e transforma-se, ao invés disso, num ‘problema’ e numa tarefa individuais” (BAUMAN, 2008, p.289). Se, na modernidade “clássica”, os homens e mulheres buscavam desempenhar papéis sociais com seus esforços, mais do que por propriedades hereditárias, na pós-modernidade, elas estão em constante movimento. Os papéis têm contornos menos nítidos, podem ser constantemente rearranjados (BAUMAN, 2008).

Não à toa, seis tiras (Tiras 18, 27, 38, 39, 53, 54), de todo o conjunto que recupera Chapeuzinho Vermelho, apresentam discursos sobre a flexibilidade dos papéis desempenhados pelas personagens, ora na relação parental entre adulto e criança, ora na

vivência da sexualidade adulta e dos conflitos eventualmente experimentados nesse contexto. É o que se vê, na tira 53 [Fig.4.17]. A atitude da menina supostamente rebelde, que usa *piercing* e tem semblante sisudo em (Q1) e (2), parece encontrar justificativa no desfecho proposto pelo cartunista:

Fig.4.17 [53]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 22 jul. 2011, p.E13

A redução do tamanho da personagem espremida por troncos de árvores e balão de fala em quadro menor (Q2), e o salto espaço-temporal entre (Q2) e (Q3), apontam para a tensão experienciada pela menina. A caminho da casa da avó em (Q1), ela desiste de visitá-la (Q2). Em (Q3), a cena privilegia o interior da casa da velhinha e a fala do lobo consigo mesmo, com a vovozinha e com o leitor, sobre a longa e inútil espera por Chapeuzinho. Além disso, a aproximação da velhinha com o lobo travestido de vovó sugere o conluio de ambos no preparo da cilada para a menina.

De modo algum, a vovó da tira 53 se assemelha àquela relatada pelos folcloristas europeus, em especial, pelos irmãos Grimm. Na versão alemã do conto, a velhinha se mostra preocupada com Chapeuzinho, depois de ambas terem sido salvas da barriga do lobo pelo caçador:

[...] Há uma história sobre outra vez em que Chapeuzinho Vermelho encontrou um lobo quando ai para casa da avó [...]. Contou à avó que encontrara um lobo e que ele a cumprimentara. “Pois bem”, disse a avó. “Basta trancar a porta e ele não poderá entrar.”

Alguns instantes depois o lobo bateu à porta [...]. As duas não abriram a boca e se recusaram a

[...] Também se conta que, quando Chapeuzinho Vermelho foi novamente levar bolo para a avó, outro lobo falou com ela [...]. Mas Chapeuzinho Vermelho contou à avó que havia encontrado um lobo [...]. “Venha”, disse a avó, “vamos trancar a casa para que ele não possa entrar.” Não demorou para que o lobo chegasse e batesse na porta [...]. As duas ficaram bem quietas e não abriram a porta. Enfurecido, o

atender a porta. Então o espertalhão rodeou a casa algumas vezes e pulou para cima do telhado. Estava planejando esperar até que Chapeuzinho Vermelho fosse para casa. [...] Mas a avó descobriu suas intenções. Havia um grande cocho de pedra na frente da casa. [...]

Chapeuzinho Vermelho levou vários baldes d'água ao cocho, até deixá-lo completamente cheio. O cheiro daquelas salsichas chegou até as narinas do lobo. Ele esticou tanto o pescoço a escorregar telhado abaixo. Caiu bem dentro do cocho e se afogou (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.151-152).

lobo rondou a casa muitas vezes e finalmente saltou no telhado, pensando em esperar até que Chapeuzinho Vermelho voltasse para casa à noite [...]. Mas a avó percebeu a intenção dele. Diante da casa, havia um grande cocho de pedra [...]. A menina carregou a água até encher o cocho. O lobo sentiu o cheiro de salsicha e espichou tanto o pescoço atrás do cheiro que perdeu o equilíbrio, começou a escorregar do telhado e acabou caindo no cocho e se afogando [...] (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.139-140).

A vovó contemporânea, por sua vez, é justamente quem coloca Chapeuzinho em situação de perigo. A menina se torna objeto sexual e vítima potencial do lobo, com o consentimento daquela que, supostamente, estaria encarregada de protegê-la. Na relação de forças desiguais, os responsáveis pelos pequenos são mais fortes e se encontram em posição de poder, de modo que “a sexualidade parental pode facilmente levar ao abuso desse poder a serviço dos instintos dos pais” (BAUMAN, 2008, p.293). No caso da tira 53 [Fig.4.17], o abuso é cometido pela avó.

As tensões e instabilidades que permeiam as relações parentais estão, muitas vezes, relacionadas à subversão de papéis pré-definidos no desempenho da sexualidade adulta, como se vê na tira a seguir:

Fig.4.18 [27]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 8 ago. 2009, p.E15

A Chapeuzinho é flagrada no momento em que adentra à casa da avó. A menina se encontra amedrontada, não sabendo o que a espera. A imagem em ângulo *plongé* reforça essa apreensão, que já havia ganhado o registro de Perrault e dos Grimm:

[Chapeuzinho Vermelho] ela bateu à porta: toc, toc. “Quem é?” Chapeuzinho Vermelho, ao ouvir a voz grossa do lobo, ficou com medo a princípio, mas supondo que a avó estivesse rouca, respondeu: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho [...]”. O lobo gritou-lhe [...]: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe.” Chapeuzinho Vermelho fez isso e a porta se abriu. [...] Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada ao ver como a avó estava esquisita em seu traje de dormir (PERRAULT, 1994 [1697], p.52, 55).

Chapeuzinho Vermelho [...] bateu à porta. Toc, toc, toc. “Quem está aí?” Ouvindo a voz grossa do lobo, Chapeuzinho Vermelho primeiro teve medo, mas, pensando que a avó estava gripada, responde: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho [...]”. O lobo gritou de volta [...]: “Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá. Chapeuzinho Vermelho puxou a lingueta e a porta se abriu. [...] Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola [...] (PERRAULT, 2010 [1697], p.79-80)

[Chapeuzinho Vermelho] Admirou-se ao encontrar a porta aberta, e quando entrou, percebeu alguma coisa tão estranha lá dentro, que pensou: “Ai, meu Deus, sinto-me tão assustada, eu que sempre gosto tanto de visitar a vovó!” (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.146).

[Chapeuzinho Vermelho] Ficou surpresa ao encontrar a porta aberta e, ao entrar na casa, teve uma sensação tão estranha que pensou: “Puxa! Sempre me sinto tão alegre quando estou na casa da vovó, mas hoje estou me sentindo aflita.” (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.148).

[Chapeuzinho Vermelho] Estranhou que a porta estivesse aberta e quando entrou achou tudo tão esquisito que pensou: “Ai, meu Deus, por que estou com essa sensação estranha de medo? Eu sempre gosto tanto de estar na casa da vovó” (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.138).

Em Perrault, o sobressalto acontece quando a menina ainda está do lado de fora. Já, nos Grimm, esse acontecimento se dá quando ela adentra à casa, de modo que a cena flagrada na tira se aproxima mais da versão alemã do conto. No entanto, o cartunista vai além, intervém nos fatos, trazendo o Níquel Náusea para acompanhar a garota e prevenirlhe do perigo: “Cuidado, Chapeuzinho! É um impostor com roupa de vovó!”. Tal como a menina, o animal está amedrontado, fica atrás da porta, à espera da iniciativa de Chapeuzinho Vermelho em entrar na casa.

Nesse caso, o autor das tiras permite que a personagem diga aquilo que os folcloristas não disseram. É o que Bakhtin/Volochinov (2004[1929]) chamou de *discurso direto substituído*. O autor/narrador toma a palavra em nome da personagem, em um paralelismo de apreciações, de modo que seu discurso tem a mesma direção de entonação do discurso substituído do herói (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2004[1929], p.171-172). Na tira, o

artista parte do horizonte das personagens no ambiente do conto e vê além do que elas puderam ver, dizendo por elas o que os folcloristas deixaram de dizer. A tomada de palavra em lugar do outro, entretanto, acontece como parte de um projeto discursivo maior empreendido pelo cartunista, como forma de preparação para o discurso citante subversor, que virá ao final do texto.

Se, no conto, Chapeuzinho Vermelho não percebe estar diante de um impostor quando chega à casa da avó; na tira, a personagem é alertada pelo protagonista da série de Gonsales sobre tal fato. Nessa direção, a presença do rato parece bem apropriada ao projeto discursivo do autor. No diálogo com a personagem advinda do conto, o rato é a personificação do cômico e da contestação. Ainda, a caracterização rudimentar de Chapeuzinho – como mencionamos em outro momento – ratifica o esvaziamento do discurso emprestado, de modo que, por esses artifícios, o cartunista coloca no plano do absurdo a ingenuidade de Chapeuzinho Vermelho, quando confunde a avó com o lobo.

Além disso, o quadrinho apresenta, de modo jocoso, a troca de papel desempenhada pelo avô travestido de mulher. Ele é o substituto do lobo e suposto “devorador” da vovó. Nesse caso, o cartunista coloca em dúvida as reais intenções do avô em relação à neta. Estaria ele à espreita da menina para enganá-la? Teria ele as mesmas intenções que o animal feroz? Ao tomar o lugar do lobo, travestindo-se de vovó, o avô de Chapeuzinho não apenas explora sua sexualidade eroticamente, sua fantasia, experimentando sensações outras, que transcendem ao papel de macho da relação, como também deixa nebulosa sua conduta sexual na relação com neta.

Entre os quadrinhos cuja temática é o sexo como experimentação de sensações, está também a tira 39 [Fig.4.19]:

Fig.4.19 [39]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 18 abr. 2010, p.E11

Em (Q1), o cartunista apresenta a vovozinha de Chapeuzinho Vermelho como se fosse uma vovó qualquer. Em (Q2), entretanto, o leitor se dá conta de que ambas são a mesma personagem, e o diálogo tira-conto se estabelece. Em (Q2), o discurso citado, ou seja, o fragmento da cena do conto em que o lobo chega à casa da vovó, já vem contaminado pelos valores e entonações do discurso citante, que o subverte, colocando em xeque a orientação sexual do animal selvagem e o interesse sexual da vovó por ele, questões que não foram contempladas pelos folcloristas europeus. E o lobo, consagrado na tradição como o algoz, quer pelas vítimas feitas nas estradas entre aldeias (DARTON, 2011), quer pela capacidade de sedução de meninas inocentes (PERRAULT, 2010[1697]; 2011[1697]), agora é ansiosamente esperado pela velhinha, enquanto ele escolhe uma das camisolas tomada de empréstimo para vestir-se. Conhecedora da tradição, a vovozinha expressa seu desejo de tornar-se objeto sexual dele.

Ainda que a experimentação da liberdade de escolha e da desconstrução de papéis sociais definidos seja considerada uma grande conquista dos tempos pós-modernos, ela não acontece sem a contrapartida. Junto, experimenta-se o medo da instabilidade, as incertezas, a ansiedade. É o que se vê, na tira 18 [Fig. 4.20]. O lobo está confuso e recorre à ajuda de um analista:

Fig.4.20 [18]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 22 jun. 2008, p.E11

O animal tem consciência de sua crueldade e a atribui a seus instintos, de modo que, de certa forma, ele passa de algoz à condição de vítima de si mesmo. O que antes possivelmente se configurava como uma caça predatória para sobrevivência e, ao longo do tempo, consagrou-se pelo estereótipo de selvageria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), ganha contornos psicologizantes, merecendo o olhar de um profissional.

Nessa direção, a identidade da personagem se torna mais instável pelo contorno menos preciso de seu papel de algoz. No discurso da desconstrução de seu papel social, o lobo tem mais liberdade de escolha – devorar ou não a vítima; a escolha da vítima a ser devorada –, o que o coloca também em situação de ambiguidade e equivocidade, a ser enfrentada sozinho, como um problema pessoal, já que “somos – a maioria de nós – livres para aproveitar nossa liberdade, mas não para evitar as consequências desse desfrute” (BAUMAN, 2008, p.94).

Nesse aspecto, a procura por bens, serviços padronizados, conselhos e terapias acontece como tentativa de reverter as consequências indesejadas das atitudes humanas. Na tira, entretanto, o auxílio profissional não tem o efeito desejado. A consulta torna-se uma armadilha: a analista é Chapeuzinho Vermelho, que, no momento, quer ir à desforra contra ele. De vítima, a menina passa à condição de algoz.

No conjunto das vinte e quatro tiras que rememoram Chapeuzinho Vermelho, a relação tira-conto se estabelece principalmente no embate entre pontos de vista distintos. No recorte da palavra alheia, o cartunista rememora o alerta às meninas para as armadilhas da sedução masculina. Na apreensão e transmissão do discurso tomado de empréstimo,

entretanto, ele desconstrói a orientação semântica do dizer dos folcloristas, promovendo seu esvaziamento, em âmbitos distintos: na forma e traço das personagens, na forma composicional das tiras e no encaminhamento do conteúdo, diverso daquele que se conhece ao longo da tradição.

Em se tratando do conteúdo enformado, duas questões merecem destaque: o discurso da identidade bem delineada dá lugar à deformidade e à “feiura”, tornando-se objeto de riso no projeto discursivo do cartunista; e os discursos sobre os papéis sociais deixam de ser pré-definidos: ora a menina é rebelde, ora fragilizada; a avó é rabugenta, outras vezes abandona sua função de adulta protetora, ou ainda, nutre desejo sexual pelo lobo; a fera tem boa índole e pode passar à condição de vítima, inclusive de si mesmo; o vovô se traveste de vovó.

No processo de interação, o constante movimento das personagens alcança o leitor, que dialoga tanto com elas quanto com o cartunista, pelo viés do riso e a partir de valores da contemporaneidade, segundo os quais “[...] as identidades dos homens e das mulheres [...] não precisam mais ser planejadas de modo meticuloso, construídas com cuidado e sólidas como uma rocha. Sua mais cobiçada virtude é a *flexibilidade*” (BAUMAN, 2008, p.289). Dessa perspectiva, as personagens reinventadas da tradição revelam aspectos da forma fluida de ser e de estar no mundo, vivenciada pelo homem contemporâneo.

1.2 Formas de presença de Branca de Neve em quadrinhos

Entre 2004 e 2011, dezoito tiras rememoram fragmentos do conto Branca de Neve, coletado pelos irmãos Grimm entre os anos de 1812-1822. Como no tópico anterior, as tiras que recuperam a narrativa difundida principalmente a partir do registro dos folcloristas alemães, circularam em datas aleatórias, entre outras de temáticas diversas, publicadas pelo cartunista diariamente:

Quadro 6 – Ocorrências de Branca de Neve em quadrinhos

Tira n°	Dados de publicação	Tira n°	Dados de publicação
1	26 jun.2004, p.E17	32	6 nov.2009, p.E13
8	22 jan.2006, p.E11	34	30 dez.2009, p.E9
10	29 out.2006, p.E11	35	3 jan.2010, p.E7
11	25 mar.2007, p.E11	37	2 fev.2010, p.E7
12	16 ago.2007, p.E11	42	12 jul.2010, p.E9
13	16 set.2007, p.E11	44	18 dez.2010, p.E19
22	20 nov.2008, p.E11	46	22 jan.2011, p.E15
29	5 set.2009, p.E13	47	6 mar.2011, p.E5
31	5 nov.2009, p.E14	50	5 jun.2011, p.E9

No processo de ressignificação da Branca de Neve do conto nas tiras, os recursos utilizados pelo cartunista – no plano do conteúdo e material – são semelhantes aos das narrativas gráficas anteriores. No âmbito da imagem, os estereótipos vêm das cores utilizadas no preenchimento do desenho da personagem: menina de pele rosada, cabelos pretos, capa e/ou vestido e laço vermelhos. Associados a ela, estão os anões, com frequência, sete homenzinhos agrupados, vestindo gorro, robe com cinto e fivela, calças e botas. Além disso, o espaço da floresta é recuperado, com árvores, chão de terra ou grama.

Outras vezes, o espaço é o do interior da casa ou castelo, representado metonimicamente pelo elemento da cama, onde a personagem teria repousado depois de ter sido envenenada. Entre os elementos imagéticos, está também a bruxa, vestindo tons de roxo e preto, com cabelos volumosos e despenteados sob o chapéu, nariz protuberante e desdentada, a maçã e o espelho são objetos que aparecem relacionados semanticamente às personagens. No âmbito verbal, nomes ou expressões nominais como “Branca de Neve”, “sete anões”, “anão”, “príncipe”, “maçã”, “espelho”, rememoram o conto. Vejamos como a construção das personagens se materializa quadro a quadro:

Quadro 7 – Elementos imagético-verbais de Branca de Neve em quadrinhos

Tira n°	Elementos	Q1	Q2	Q3
1	Imagéticos	∅	∅	
	Verbais	∅	(i) Branca de Neve.	
8	Imagéticos	(i) Dois homenzinhos vestindo gorro, robe com cinto e fivela, calças e botas; (ii) Floresta/bosque.	(i) Dois homenzinhos vestindo gorro, robe com cinto e fivela, calças e botas; (ii) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, capa e/ou vestido e laço vermelhos; (iii) casa na floresta/bosque.	
	Verbais	∅	(i) Branca de Neve; (ii) Anão	
10	Imagéticos	(i) Um home vestindo gorro, robe com cinto e fivela, calças e botas.	(i) Sete homenzinhos mais um homem vestindo gorro ou chapéu, robe com cinto e fivela, calças e botas; (ii) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, capa e/ou vestido e laço vermelhos; (iii) floresta/bosque.	
	Verbais	∅	(i) Branca de Neve	
11	Imagéticos	(i) Seis homenzinhos vestindo gorro/chapéu, robe com cinto e fivela, calças e botas.	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, ou vestido e laço vermelhos; (ii) um homenzinho vestindo gorro ou chapéu, robe com cinto e fivela, calças e botas; (iii) cama.	
	Verbais	(i) Sete anões; (ii) Branca de Neve.	∅	
12	Imagéticos	(i) Uma velha de nariz protuberante e uma verruga em um de seus lados, cabelos rebeldes, vestindo preto; (ii) uma maçã com marca de mordida.	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, ou vestido e laço vermelhos; (ii) dois homenzinhos vestindo gorro, robe com cinto e fivela, calças e botas; (iii) um homem alto, de pele clara, com vestes nobres: chapéu com uma pena na extremidade, túnica encurtada próxima do gibão, capa, adereço.	
	Verbais	(i) Branca de Neve; (ii) maçã [...] envenenada.	∅	
13	Imagéticos	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, ou vestido e laço vermelhos,	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, ou vestido e laço vermelhos, capa	

		capa amarela.	amarela; (ii) Homens de barba, vestindo robe com cinto e fivela, calças e botas.	
	Verbais	(i) Branca de Neve, (ii) sete anões.	∅	
22	Imagéticos	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, ou vestido e laço vermelhos, capa amarela; (ii) um homenzinho vestindo gorro, robe com cinto e fivela e calças.	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido e laço vermelhos, capa amarela; (ii) um homem vestindo gorro, robe com cinto e fivela e calças.	
	Verbais	(i) Branca de Neve; (ii) anão		
29	Imagéticos	∅	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido e laço vermelhos, capa laranja; (ii) sete homenzinhos vestindo gorro/chapéu, robe com cinto e fivela, calças e botas.	
	Verbais	∅	∅	
31	Imagéticos	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido amarelo, capa e laço vermelhos; (ii) homenzinhos vestindo gorro/chapéu, robe com cinto e fivela, calças e botas; (iii) maçã com marca de mordida.	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido amarelo, capa e laço vermelhos; (ii) maçã com marca de mordida	
	Verbais	(i) maçã envenenada.	∅	
32	Imagéticos	(i) maçã com marca de mordida.	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, ou vestido e laço vermelhos; (ii) dois homenzinhos vestindo gorro, robe com cinto e fivela, calças e botas; (iii) um homem alto, de pele clara, com vestes nobres: chapéu com uma pena na extremidade, um gibão, capa, adereço.	
	Verbais	(i) maçã enfeitada.	∅	
34	Imagéticos	(i) Uma mulher de pele clara vestindo uma túnica azul com cinto, uma capa e coroa sobre a cabeça; (ii) espelho mágico.	(i) Uma mulher de pele clara vestindo uma túnica azul com cinto, uma capa e coroa sobre a cabeça; (ii) espelho mágico; (iii) área interior do que se supõe ser um castelo.	(i) Uma mulher de pele clara com uma coroa sobre a cabeça; (ii) espelho mágico.
	Verbais	(i) espelho.	∅	∅

35	Imagéticos	∅	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido amarelo e laço vermelho; (ii) uma maçã com marca de mordida.	
	Verbais	∅	∅	
37	Imagéticos	∅	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido e laço vermelhos; (ii) homenzinhos vestindo gorro, cinto com fivela, calças curtas e botas.	
	Verbais	(i) contos infantis; (ii) Branca de Neve, (iii) anões.	∅	
42	Imagéticos	∅	(i) sete homenzinhos vestindo gorro ou chapéu, robe com cinto e fivela, calças e botas.	
	Verbais	(i) Branca de Neve; (ii) sete anões.	∅	
44	Imagéticos	(i) uma velha de cabelos rebeldes e roxos, nariz protuberante, vestindo chapéu pontiagudo preto; (ii) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido amarelo; (iii) maçã com marca de mordida; (iv) floresta/bosque.	(i) uma velha de cabelos na cor roxa e rebeldes, nariz protuberante, vestindo chapéu pontiagudo preto com fivela; (ii) floresta/bosque.	
	Verbais	(i) Branca de Neve.	∅	
46	Imagéticos	(i) um jovem de pele clara, usando chapéu com uma pena na extremidade, peruca e capa nas costas; (ii) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos e laço vermelho.	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido e laço vermelhos; (ii) um jovem de pele clara, usando chapéu com uma pena na extremidade, peruca, capa nas costas, gibão com um calção bufante; (iii) um homenzinho vestindo gorro e robe verdes; (iv) uma cama.	(i) uma jovem de pele rosada, cabelos pretos, vestido e laço vermelhos; (ii) um jovem de pele clara, usando chapéu, um gibão com calção bufante e adereço; (iii) um homenzinho vestindo gorro e robe verdes; (iv) uma cama.
	Verbais	∅	∅	∅
47	Imagéticos	(i) Quatro homenzinhos vestindo gorro ou chapéu, robe com cinto e fivela, calças e botas.	(i) Uma velha com nariz protuberante e cabelos rebeldes, usando chapéu pontiagudo e preto com acabamento em fivela; (ii) uma jovem de pele clara, cabelos pretos e laço vermelho, vestido longo com gola alta; (iii) uma maçã.	
	Verbais	∅	(i) maçã[zinha].	

50	Imagéticos	(i) Uma jovem de pele clara, cabelos pretos, usando laço e [biquíni] vermelhos.	(i) uma jovem de pele clara, cabelos pretos, usando laço e [biquíni] vermelhos; (ii) quatro homenzinhos vestindo gorro/chapéu, cinto com fivela, calças curtas e botas.	
	Verbais	(i) Branca de Neve.	∅	

Para facilitar a identificação instantânea da protagonista advinda do conto, o estereótipo de Branca de Neve é construído, nas tiras, principalmente, a partir das três cores que, insistentemente enfatizadas no discurso do narrador, deram origem ao nome da menina no texto do folclore alemão:

Era uma vez em pleno inverno, os **flocos de neve** caíam do céu como penas. Uma rainha estava sentada costurando, ao lado de uma janela que tinha esquadrias de **negro ébano**. E quando ela costurava assim, lançou um olhar para a **neve** e picou o dedo com a agulha, e três gotas de **sangue** pingaram na neve. E porque o **vermelho do sangue** na **neve branca** ficava tão bonito, ela pensou consigo: "Ah, se eu tivesse uma filha tão **alva** como a **neve**, tão **rubra** como o **sangue** e tão **negra** como a madeira da janela!" Pouco tempo depois ela ganhou uma filhinha, que era tão **branca** como a **neve**, tão **corada** como o **sangue** e de cabelos tão **negros** como o **ébano** da janela, e por isso foi chamada **Branca de Neve**. (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.48, grifos nossos).

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando **flocos de neve** grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de **ébano**. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de **sangue** caíram sobre a **neve**. O **vermelho** pareceu tão bonito contra a **neve branca** que ela pensou: "Ah, se eu tivesse um filhinho **branco** como a **neve**, **vermelho** como o **sangue** e tão **negro** como a madeira da moldura da janela." Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era **branca** como a **neve**, **vermelha** como o **sangue** e **negra** como o **ébano**. Chamaram-na **Branca de Neve**. (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.129, grifos nossos).

Num certo dia de inverno, **flocos de neve** caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de **ébano preto**. Enquanto estava costurando e levantou o rosto para ver a **neve**, ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de **sangue** caíram na **neve**. Como o **vermelho** combinava tão bem com o **branco**, ela pensou: "Quem me dera ter uma filha **branca** como a **neve**, **vermelha** como o **sangue** e **negra** como esse batente da janela". Pouco tempo depois ela deu à luz uma menina, **branca** como a **neve**, **vermelha** como o **sangue** e **preta** como o **ébano**, e que por isso foi chamada de **Branca de Neve**. (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.247, grifos nossos).

Nas tiras, o contraste da pele clara se estabelece em relação aos cabelos negros da personagem, e o vermelho é materializado no vestido e/ou laço no cabelo da jovem, como se vê a seguir:

Fig.4.21 [46]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 22 jan. 2011, p.E15

A saia longa, o corpete e as mangas volumosas, assim como a fita nos cabelos curtos de Branca de Neve, são recorrentes nos desenhos de Gonsales e auxiliam o leitor na identificação da personagem. O construto visual apresentado pelo cartunista é compartilhado socialmente como característico de Branca de Neve. No entanto, a imagem da personagem e fatos relatos pelo cartunista não advêm apenas do registro dos irmãos Grimm (1812-1822), mas de adaptações posteriores, em especial, o filme de animação realizado pela Walt Disney Produções em 1937. Um exemplo disso é a referência à indumentária da jovem, que no registro alemão resume-se ao uso que ela faz de “corpete”, quando a rainha faz sua primeira tentativa de destruí-la:

Branca de Neve, que não desconfiava de nada, colocou-se na frente da mulher [a rainha] e deixou que ela lhe apertasse o corpete novo. Mas a velha apertou-o depressa, e apertou-o com tanta força, que Branca de Neve ficou sem respiração e caiu como morta. (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.55).

Branca de Neve não estava nem um pouquinho desconfiada. Postou-se diante da velha e deixou que ela arrumasse o cadarço [do corpete] novo. A velha apertou o cadarço tanto e tão depressa que Branca de Neve ficou sem ar e caiu no chão como se estivesse morta. (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.137).

Já, no filme da Disney (1937), o corpete de Branca de Nesse passou a compor visualmente a personagem, juntamente com as saias longas, mangas bufantes e capa com gola alta, além do laço no cabelo:

Fig.4.22: *Snow White and the Seven Dwarfs*, de Walt Disney Prod. Ltda (1937)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>

A adaptação de Branca de Neve (1937), a partir dos Grimm, foi o primeiro desenho animado em longa-metragem dos estúdios Disney³⁷ e, como aconteceu com outras personagens (Mickey Mouse, Pato Donald, Tio Patinhas, Margarida, Zé Carioca etc.), passou de desenho animado à revista de quadrinhos (LUYTEN, 1985). No processo de divulgação do conto, a Disney teve um papel significativo: “na produção de desenho animado, [a Disney] levou às telas alguns contos de fadas que as crianças só conheciam em livros. Hoje em dia, ao se falar, por exemplo, de Branca de Neve ou Cinderela, a meninada, com certeza, verá diante de si a imagem disneyana dos personagens” (LUYTEN, 1985, p.29).

Não por acaso, a ilustração de Janusz Grabiński (1989), na tradução realizada por Tatiana Belinky (1989), apresenta semelhanças com aquela criada por Walt Disney (o corte e a fita no cabelo da personagem, seu vestido com corpete, mangas bufantes e saia longa em tom de amarelo):

³⁷ Informação disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/branca-de-neve/7487>>. Acesso em 2 jan.2015.

Fig. 4.23: [sem título], de Janusz Grabianski (1989)



Fonte: Grimm; Grimm (1989[1812-1822], p.55)

Na tira 46 [Fig. 4.21], a presença de elementos do conto se materializa não apenas na caracterização da personagem, mas ainda na aproximação que o cartunista promove com o leitor, valendo-se da forma de composição dos quadros, plano de visão e situações vivenciadas por Branca de Neve. A imagem de (Q1), flagrada, em primeiro plano, rememora o beijo do príncipe no instante da volta de Branca de Neve à vida, tal como se conhece do conto. Em (Q2), o plano de visão se abre em quadro maior. Junto com Branca de Neve e o príncipe, um anão, cujo corpo parcialmente escondido atrás de uma cama assiste a tudo. Em (Q2), o conjunto das personagens e o lugar em que se passa a cena, representado metonimicamente pelo elemento da cama, transportam o leitor para a situação vivenciada pela Branca de Neve da tradição oral.

O evento do beijo, encapsulado (EISNER, 1999) pelo cartunista no plano imagético-verbal, também compõe a cadeia discursiva do conto, sendo tal fato conhecido do leitor. No entanto, o evento não advém da versão alemã, que, mais uma vez é discursivamente atravessada pelo filme da Disney. No relato dos Grimm, o príncipe passa pelo local onde a jovem repousa e pede encarecidamente que anões o deixem levá-la dali. Quando já estava sob a responsabilidade dele, Branca de Neve desperta do sono profundo depois de pôr para fora a maçã envenenada que havia ingerido:

[...] Os bons anões sentiram pena dele [do príncipe] e deram-lhe o caixão. E o príncipe mandou que seus servos o levassem nos ombros. Aí aconteceu que eles tropeçaram numa raiz, e com a sacudidela, o pedaço de maçã envenenada que Branca de Neve

[...] Os bons anões se apiedaram e lhe entregaram o caixão. O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado

Os anõezinhos se comoveram e lhe deram [ao príncipe] o caixão com Branca de Neve. O príncipe fez com que o caixão fosse levado ao seu castelo e colocado no salão [...]. Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar para outro, não estavam nada

mordera saltou da sua garganta. Logo depois ela abriu os olhos, levantou a tampa do caixão, sentou-se e ficou viva de novo (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.60).

que estava entalado na garganta de Branca de Neve. Ela voltou à vida (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.143)

satisfeitos, e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e [...] deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.254).

Já, no filme de animação (1937), o príncipe é quem acorda a princesa com um beijo:

Fig.4.24: *Snow White and the Seven Dwarfs*, de Walt Disney Prod. Ltda (1937)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>

O beijo, por si só, não é estranho aos textos do folclore difundidos na tradição oral. Em diversos contos, há o registro dele como reflexo do rito nupcial, de união conjugal, nas sociedades primitivas. Ao beijar, o herói se esquecia da vida deixada para trás (PROPP, 2002), e o beijo passou a ser “símbolo de união e de adesão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.127). Os irmãos Grimm, entretanto, não fizeram constar tal fato no registro de Branca de Neve.

Assim, tal como se deu com o beijo na tira 46 [Fig. 4.21], a presença de outros elementos de Branca de Neve nos quadrinhos não decorre de uma leitura estreita do relato dos folcloristas alemães (1812-1822), que fez difundir a narrativa em todo o Ocidente, mas da circulação do conto ao longo do tempo, no conjunto do material folclórico composto por diversas narrativas, e de sua memória discursiva construída, a partir da apropriação que se

fez desse texto nas artes verbo-visuais, em especial, o cinema e, depois dela, a arte quadrinística:

Fig.4.25: *Branca de Neve o os sete anões*, de Walt Disney Prod. Ltda



Fonte: Walt Disney Prod. Ltda (1990, p.31)

1.2.1 Formas de esvaziamento da palavra do outro nas lentes do cartunista: os discursos sobre a sexualidade fluida

A Branca de Neve apresentada nas tiras criadas por Gonsales, de modo algum, remete à imagem da bela princesa estilizada do conto maravilhoso, mesmo quando recontado na arte quadrinística, como fez Walt Disney. Nos traços do cartunista brasileiro, a jovem tem rosto disforme, focinho de porco, dentes salientes, membros superiores e inferiores “mal desenhados”. Seu corpete é demasiadamente ajustado ao corpo e a economia de tecido no decote faz com que seus seios queiram saltar do vestido:

Fig.4.26 [31]: *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 5 nov. 2009, p.E14

As deformidades nos traços e nas formas da personagem promovem o distanciamento tira-conto, dando pistas ao leitor do discurso irônico do cartunista, que se constrói quadro a quadro. Trata-se de um jogo em que o artista simula enunciar partir dos dizeres do conto, mas a construção de seu enunciado, por traços e formas, contradiz e desmascara a história “boa para pensar” a realidade (DARNTON, 2011, p.93), instaurando-se a ironia.

A ironia se instaura quando “um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões” (BRAIT, 1996, p.106), de modo que o discurso irônico do cartunista não apenas apresenta outras possibilidades de Branca de Neve, não previstas nos contos, como lança dúvidas sobre a real beleza e lisura da personagem descrita pelos folcloristas europeus.

A construção do sentido irônico pressupõe conhecimentos e valores socialmente partilhados. O autor/falante conta com a perspicácia de seu interlocutor e lhe dá sinais da inversão semântica de seu dizer. O leitor/ouvinte, por sua vez, tem participação ativa no processo de construção de sentido. Cabe a ele perceber os índices de simulação fornecidos para que a ambivalência enunciativa se concretize (BRAIT, 1996).

Na tira 31 [Fig.4.26], as contradições entre o dito e a forma de dizer se acentuam em função do alerta do narrador aos anões sobre o envenenamento pela maçã quando eles encontram Branca de Neve desfalecida ao chão. Na construção de (Q1), há também uma aparente solidariedade entre o dizer do cartunista e o dos folcloristas. O autor da tira dá voz ao narrador para que ele diga aquilo que os folcloristas não disseram nos contos coletados. Os folcloristas alemães não alertaram aos anões sobre a causa do desfalecimento de Branca de Neve, de modo que eles não conseguiram trazer a jovem de volta à vida:

Quando os anõezinhos chegaram em casa ao anoitecer, encontraram Branca de Neve caída no chão, e não saía alento nenhum da sua boca, porque ela estava morta. Eles a levantaram, procuraram ver se encontravam

Quando os anões voltaram para casa ao cair da noite, encontraram Branca de Neve estendida no chão. Nem um sopro exalava de seus lábios. Estava morta. Ergueram-na e procuraram em volta algo que

À noite, os anõezinhos voltaram da mina e encontraram sua querida Branca de Neve estirada no chão, morta. Eles desataram seus cordões e vasculharam seu cabelo atrás de alguma

alguma coisa venenosa, soltaram seu corpete, pentearam seus cabelos, lavaram-na com água e vinho, mas nada adiantou; a querida menina estava morta e continuou morta (GRIMM; GRIMM, 1989, p.59).

pudesse ser venenoso. Desataram seu corpete, pentearam seu cabelo, banharam-na com água e vinho, mas foi tudo em vão. A querida menina se fora, e nada podia trazê-la de volta (GRIMM; GRIMM, 2010, p.141-142).

coisa envenenada, tudo em vão, pois nada que fizeram a trouxe de volta à vida (GRIMM; GRIMM, 2012, p.253).

Partindo do horizonte das personagens no ambiente do conto, o cartunista, em ato solidário, vê além do que elas puderam ver e diz a elas o que os folcloristas deixaram de dizer, pelo *discurso direto substituído* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004[1929]). Na tira, entretanto, a aparente solidariedade se desconstrói na subversão do discurso citado em (Q2). O quadro maior (Q1), em plano total ou de conjunto, e a situação inicial (S) proposta - Branca de Neve caída ao chão, junto a uma maçã mordida e aos anões - aproximam o leitor do ambiente do conto. Além disso, a imagem capturada em ângulo *plongé* ratifica a sensação de desespero dos anões diante da jovem desfalecida. Em (Q2), o plano se fecha em quadro menor e, na aproximação da visão, há um distanciamento tira-conto. Na captura parcial de Branca de Neve, em segundo plano, o cartunista desvia (D) seu olhar para as larvas assustadas com o desfalecimento de uma delas. Tal como Branca de Neve, a larva havia ingerido a maçã envenenada (F). Nesse sentido, o drama vivenciado pelos bichinhos se torna central, e a protagonista advinda do conto é deixada de lado.

Nesse aspecto, o projeto de esvaziamento da palavra alheia é marcado tanto pela caracterização das personagens quanto pela inversão semântica do discurso tomado de empréstimo na forma composicional da tira e nas proposições de conteúdo. No âmbito composicional, o esvaziamento pela inversão semântica está materializado nas etapas e no tamanho dos quadros de todo o conjunto das tiras:

Quadro 8 – Forma composicional da Branca de Neve (BN) dos quadrinhos

Tira n ^o	Estrutura das tiras em quadros (Q)			
	Elementos ³⁸	Q1	Q2	Q3
1	T	-	+	
	E	S - A serpente sugere à mulher nua que coma a maçã	D - A mulher adormece a sete homens nus assistem à cena F - A mulher é BN	
8	T	-	+	
	E	S - Um anão olha para outro e o ridiculariza.	D - O anão, que faz a chacota, toma satisfações com BN sobre a razão da existência do outro anão no jardim. F - O anão ridicularizado é de jardim	
10	T	-	+	
	E	S - Um homem adulto, vestido de anão, compra duas joelheiras	D - O homem se ajoelha diante de BN para agradá-la F - BN é atraída pelo falso anão.	
11	T	+	-	
	E	S - Todos os anões queriam dormir com BN. D- Apenas um anão conseguiu.	D - O anão e BN estão, lado a lado, em sono profundo. F - O anão que dorme é o Soneca.	
12	T	-	+	
	E	S - A bruxa não entende por que BN está dormindo, já que a maçã não estava envenenada.	D - BN finge estar adormecida para ganhar o beijo. F - O príncipe é induzido pelos anões a beijar BN.	
13	T	-	+	
	E	S - BN parece abatida porque largou os sete anões	D - Branca de Neve diz estar de relacionamento novo. F - Gigantes que mal cabem no enquadramento aparecem.	
22	T	=	=	
	E	S - Um homenzinho, com os pés enterrados na neve, diz ser o oitavo anão D - Desconfiando, BN manda que ele se levante.	D - O suposto anão se levanta F - BN confirma tratar-se de um impostor.	
29	T	-	+	
	E	S - Quatro homens jogam	D - Os quatro estão entre sete	

³⁸ (E) para as etapas de construção das tiras de humor, distribuídas em quadros (Q1, Q2, Q3), de diferentes tamanhos (T = + ou -).

		cartas e um deles vence a partida.	anões junto com BN F - O anão vencedor está sorridente no colo dela.	
31	T	+	-	
	E	S - BN está adormecida por ter mordido a maçã envenenada.	D - Da maçã mordida saem larvas F - Uma das larvas está adormecida.	
32	T	-	+	
	E	S - Uma larva da maçã mordida está em sono profundo.	D - O príncipe vem para beijar BN adormecida F - O anão pede ao príncipe que beije a larva.	
34	T	-	+	-
	E	S - A rainha indaga ao espelho sobre sua beleza	D - O espelho responde com a pergunta de como deve ser apresentada a lista de mulheres mais belas que ela.	D - A rainha reclama da pergunta do espelho. F - O espelho responde que a resposta simples não seria engraçada.
35	T	+	-	
	E	S - Um anjo é ordenado por Deus para expulsar do paraíso a pessoa que comeu a maçã proibida.	D - Trata-se de BN que está adormecida. F - O anjo não consegue acordá-la.	
37	T	-	+	
	E	S - Um painel informa o teor da narrativa: o conto infantil de BN. D - No lugar de sete, são quatorze anões.	D - BN está embriagada no meio de quatorze anões e faz elogios a eles. F- Os anões estão satisfeitos com o estado de BN.	
42	T	-	+	
	E	S - Uma senhora se propõe a contar a história de Branca de Neve e os sete anões a uma criança	D - Os anões aparecem F - Eles fazem xingamentos à velha pela iniciativa dela.	
44	T	-	+	
	E	S - BN foi envenenada com a maçã. D - Ao lado dela, a bruxa anuncia que vai pegar seu pagamento pelo serviço.	D - Anãs aparecem junto com a bruxa. F - As sete anãs haviam encomendado o serviço.	
46	T	-	+	-
	E	S - O príncipe beija BN.	D - BN reclama com o príncipe de ter sido acordada por ele.	F - O anão atribui o mau humor de BN ao tempo em que ela ficou dormindo.
47	T	+	-	

	E	S - Os anões apresentam as guloseimas que estão trazendo.	D - BN está obesa. F - BN troca as guloseimas pela maçã trazida pela bruxa.
50	T	-	+
	E	S - BN está de biquíni	D - BN está na praia e precisa que alguém aplique filtro solar nela. F - Os anões brigam entre si.

Das dezoito tiras que rememoram Branca de Neve, dezesseis delas têm as etapas da anedota distribuídas em dois quadros. Dentre elas, onze são compostas por quadros finais maiores (+) que os iniciais (-), tal como se vê na tira que segue:

Fig.4.27 [32]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 6 nov. 2009, p.E13

Em (Q2), há o prolongamento da sensação de presença no instante do relatado nele representado. Dessa perspectiva, a cena do desfecho, em quadro maior, torna-se um recurso para o cartunista chamar a atenção do leitor para a piada que conta, uma vez que o leitor tende a demorar-se mais nele.

Na tira 32 [Fig. 4.27], publicada em dia subsequente e como continuação à tira 31 [Fig.4.26], o cartunista apresenta, como situação inicial (S), a imagem de uma larva adormecida por conta da maçã enfeitiçada em (Q1). A imagem, em plano total ou de conjunto, é flagrada em lente aumentada. Na legenda, o narrador alerta que “A larvinha da **maçã enfeitiçada** também caiu em sono profundo...” – grifos nossos, de modo que o leitor

possa, instantaneamente, lembrar o conto Branca de Neve pelo elemento da maçã. Em (Q2), o plano de visão se abre no tamanho aumentado do quadro, se comparado com (Q1).

Segundo Ramos (2009, p.146), a abertura do plano de visão é “um recurso muito usado nas tiras cômicas para esconder o desfecho inusitado do último quadrinho, que provoca humor”. O fato inusitado (F), na tira 32, fica por conta do pedido do anão ao príncipe que acabara de beijar Branca de Neve: “Ei! Príncipe! Aproveita e beija a larva também!”. Nesse caso, Branca de Neve e o bicho da fruta se igualam, no dizer do anão, e o príncipe fica duplamente desconcertado: pelo beijo que estava prestes a dar nos lábios de Branca de Neve, possivelmente contaminados com a larva, e pelo pedido descabido do anão.

Dessa perspectiva, tematizar o drama vivenciado pela “larvinha”, nas tiras 31 e 32, é destronar a personagem idealizada de Branca de Neve: a bela jovem, que, segundo relata o conto, passa por duras provas, até ser salva pelo príncipe que a pedirá em casamento. A larva, por sua vez, é bicho que corrói a fruta e a torna imprópria para consumo, mas ganha estatuto humano nas lentes do cartunista.

No plano do conteúdo, Gonsales flagra não apenas as imperfeições e o aspecto mais grotesco dos objetos, mas também das personagens, fazendo de ambos, em alguns casos, o elemento que ancora o riso de deboche no desfecho. Foi o que aconteceu nas tiras 31 [Fig. 4.26] e 32 [Fig. 4.27], com o relato do envenenamento da larva devoradora da maçã. Já, na tira 12 [Fig. 4.28], são tematizadas as “feiuras” de Branca de Neve. A princesa de focinho de porco deixa de lado a lisura e simula estar adormecida para conseguir roubar um beijo do príncipe:

Fig.4.28 [12]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 16 ago. 2007, p.E11

Em outro momento, a personagem contida e resignada do conto, mostra-se truculenta, chegando a proferir xingamento ao príncipe (“ridículo”), e o beijo passa a ser motivo de discórdia:

Fig.4.29 [46]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 22 jan. 2011, p.E15

Ou ainda, Branca de Neve se mostra completamente alcoolizada. Tal é seu estado de embriaguez, que ela mal consegue articular palavras, referindo-se aos anões: “Sabia que **vochês** são **ubas grachinhas?**” – grifos nossos. No soluço da jovem – materializado no semblante da personagem, na onomatopeia e nos sinais gráficos –, o leitor parece sentir exalar o odor do álcool ingerido por ela.

Fig.4.30 [37]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 2 fev. 2010, p.E7

Os excessos da personagem não se esgotam nisso. Na tira 47 [Fig. 4.31], ela já está com sobrepeso e é presenteada com várias guloseimas pelos anões:

Fig.4.31 [47]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 6 mar. 2011, p.E5

Ironicamente, entretanto, o risco de morte da jovem fica por conta da “maçazinha”, que, em princípio, é um alimento saudável e poderia auxiliá-la na perda dos quilogramas que lhe sobram.

Tal como Branca de Neve, a rainha-madrasta também se torna alvo nas lentes distorcidas do cartunista. Ela já se esvazia de sua beleza pelas feições que lhe são atribuídas, como mostra a tira 34:

Fig.4.32 [34]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 30 dez. 2009, p.E9

A rainha é obesa, faltam-lhe dentes na boca, não há curvas em seu corpo, suas mãos e seios se escondem em meio à massa corporal abundante que a emoldura. A caracterização cômica da malvada rainha do conto, por sua vez, torna-se objeto do riso, quando a imagem da personagem é contrastada com sua indagação diante do espelho: “Espelho meu! Existe alguém mais **linda** do que eu?” – grifo nosso. O texto verbal recupera o momento em que a rainha do conto Branca de Neve indaga ao espelho sobre a supremacia de sua beleza:

[A rainha] possuía um espelho maravilhoso. Quando se punha na sua frente e se mirava nele, dizia: "Espelho, espelho, fala e diz: quem é a mais bela em todo o país?" (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.48)

[A rainha] possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia: "Espelho, espelho meu, existe outra mulher mais bela do que eu?" (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.129-130)

Todas as manhãs ela [a rainha] se punha diante do espelho e perguntava: "Espelho, espelho meu, existe no mundo alguém mais bela do que eu?" (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.247)

Ao recuperar o fragmento do conto, o cartunista expressa suas próprias ideias, em direção semântica hostil ao discurso tomado de empréstimo, parodiando-o. Há um descompasso entre a imagem da rainha deformada do quadrinho, a imagem da bela rainha-madrasta do conto – difundida do imaginário coletivo – e o questionamento do espelho. Desse descompasso emerge a comicidade do texto. Somado a isso, a atitude do espelho é subversiva. Se, no conto, o espelho sempre foi um forte aliado da madrasta, limitando-se a dar informações sobre a vítima com veracidade (PROPP, 2006); na tira, ele é proativo: devolve a pergunta com uma contrapergunta irônica, propondo uma forma de responder capaz de abranger grande volume de dados armazenados, organizados sistematicamente e de pronto, como se ela estivesse diante de um computador.

O esvaziamento das personagens, no plano da forma e do conteúdo, não implica, de modo algum, a morte do conto ou seu esquecimento na memória coletiva. Do esvaziamento dos ideais de beleza e de vida vivenciados pelas personagens da tradição oral, renasce um "outro" delas mesmas. Com seus pés fincados no chão, elas estão de olhos bem abertos para a nova realidade que se instaura. Esse movimento pode ser constatado em Branca de Neve. A estada da jovem na casa dos anões foi bem oportuna para os tempos modernos, quando os estereótipos familiares foram consolidados – o pai, como provedor; a mãe, como cuidadora do lar – e o trabalho desempenhado por seus membros como finalidade existencial dos indivíduos (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006), favorecendo a classe social burguesa dominante a partir do século XVIII.

Na versão dos Grimm (1812-1822), a Branca de Neve resignada aprende o gerenciamento da vida doméstica, como preparação para o casamento, que acontecerá com a chegada do príncipe encantado. No casamento, a jovem encontra seu final feliz, e, tudo que vier depois disso, incluindo os filhos, passa a ser parte desse estado de felicidade

perene. Nesse contexto, a consolidação da família pelo casamento pressupõe a atividade sexual com fins de reprodução, atrelada ao amor.

Já a Branca de Neve contemporânea, tematizada nos quadrinhos, é regida por outros valores. A sexualidade da personagem passa pela erotização, é desvinculada do sexo reprodutivo ou atado ao amor, sendo fundamentada na sensação de prazer (BAUMAN, 2008). Na versão alemã do conto, o vínculo entre a personagem e os anões é caracterizado pela proteção e amizade que os homens-crianças (CARVALHO, 2009) oferecem à jovem, como provedores da casa e conselheiros experientes, sem exercer sua sexualidade em relação a ela:

[...] Quando amanheceu, Branca de Neve [...] contou-lhes [aos anões] que a sua madrasta mandou matá-la [...]. Os anões disseram:
– Se quiseres cuidar da nossa casa, cozinhar, arrumar as camas, lavar, costurar e tricotar, e manter tudo limpo e em ordem, poderás ficar conosco, e não te faltará nada. [...] (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.52-53).

[...] De manhã Branca de Neve [...] contou-lhes [aos anões] como sua madrasta havia tentado matá-la [...]. Os anões lhe disseram: “Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará.” [...] (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.135).

[...] Quando finalmente Branca de Neve acordou, [...] contou a eles [aos anões] que sua mãe queria matá-la [...]. Os anões [...] disseram: “Se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar a limpar tudo direitinho, pode morar com a gente que nada lhe faltará. [...]”. (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.250).

Nos quadrinhos, os homens em miniatura se tornam parceiros sexuais de Branca de Neve. Das dezoito tiras que rememoram o conto, seis delas trazem à tona, de forma subtendida ou explícita, a intimidade entre a jovem e os anões. É o que mostra a tira 42 [Fig. 4.33], por exemplo:



Fonte: Folha de S. Paulo, 12 jul. 2010, p.E9

No quadro inicial (Q1), uma senhorinha lê para uma criança, deitada sobre a cama. A situação que se sugere é aquela em que adultos leem histórias para os pequeninos dormirem. A senhorinha avisa o garoto que vai “contar a história da Branca de Neve e os sete anões”, e o conto se torna o referente (BENVENISTE, 2005[1966]) na situação de comunicação entre as personagens. Até esse momento, o relato poderia tomar qualquer outro rumo, sem envolver as personagens conhecidas do conto. No entanto, o quadro seguinte (Q2) traz um elemento surpresa, a presentificação dos anões, que se deslocam no tempo, passando de referente à pessoa do discurso. Eles intervêm nos fatos, rechaçando a velhinha por cuidar da vida alheia. A agressividade dos anões sugere que o conto infantil se tornou uma história proibitiva para o menino, principalmente pelo fato de que os defensores da personagem ali presentes teriam habitado com ela a casa da floresta. Eles parecem temer que detalhes da história destruam a boa reputação da jovem.

Já, na tira 11 [Fig. 4.34], o cartunista faz ironia da suposta convivência, quase fraternal, entre Branca Neve e os anões – como se conhece do conto –, trazendo, em cena, a personagem do Soneca – uma criação disneyana que passou a ser elemento da cadeia discursiva da narrativa da tradição oral:



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 25 mar. 2007, p.E11

Em (Q1), o narrador declara que “dos sete anões, apenas **um** conseguiu dormir com Branca de Neve” – grifo do autor. O cartunista desacelera o relato inicial em (Q1), prolongando a sensação de presença na situação que ancora o desfecho inusitado no quadro menor, em (Q2). O plano total ou de conjunto se fecha no plano americano para mostrar

Branca de Neve dormindo profundamente ao lado do Soneca. A aproximação, no plano imagético, associada ao nome da personagem (“Soneca”) no plano verbal, reforçam a ambivalência da ação de “dormir”: repousar e, na acepção popular do termo, ter relações sexuais. Se, no primeiro quadro, a inferência é de que Branca de Neve fez sexo com um anão, apenas; no segundo, o leitor se dá conta de que possivelmente seis dos anões tiveram intimidade com a personagem, exceto o Soneca, ao lado de quem a jovem realmente caiu em sono profundo. A ambivalência da ação de “dormir” é ratificada pela imagem dos anões de olhos bem abertos no primeiro quadro, em oposição ao Soneca deitado sobre a cama junto com Branca de Neve, ambos de boca bem aberta e língua exposta, como se estivessem roncando em alto em bom som.

Na tira 1 [Fig. 4.35], por sua vez, o discurso da erotização de Branca de Neve está mais explicitamente marcado quando o cartunista despe a personagem, fazendo dela a Eva dos “sete adões”, quase nus, não fossem as folhagens cobrindo suas genitálias:

Fig.4.35 [1]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 2004, p.E17

Em (Q1), o dizer dos folcloristas – o discurso citado – é bivocalizado, está oculto na imagem da serpente e da mulher nua trazendo uma maçã à boca. O animal induz a mulher a ingerir a fruta: “Morda a maçã e entre para a história”. Nesse caso, o leitor infere que a cena rememorada é a do relato bíblico do Éden:

Ora, um e outro, o homem e sua mulher [Adão e Eva], estavam nus, e não se envergonhavam. Mas a serpente, mais sagaz que todos os animais

selváticos que o Senhor Deus tinha feito, disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim? Respondeu-lhe a mulher: Do fruto das árvores do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais. Então a serpente disse à mulher: É certo que não morreréis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal. Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu, e deu também ao marido, e ele comeu. Abriram-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram cintas para si (GÊNESIS, 2,25; 3,1-7).

Em (Q2), a relação interdiscursiva da narrativa bíblica com o conto é, de fato, explicitada, quando a voz do cartunista, na fala da serpente, informa que se trata de “Branca de Neve”, acompanhada dos “sete adões”. A personagem caída ao chão, com seu baixo corporal voltado aos anões, está em posição favorável ao coito.

Na narrativa bíblica, Eva perdeu sua inocência pelo fruto, que passou a ser associado à maçã na literatura (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). O alimento deu-lhe a capacidade de discernir e de escolher entre o bem e o mal, proporcionando-lhe o conhecimento sobre diversos aspectos do mundo, inclusive sobre a própria sexualidade, quando ela descobre sua nudez e a de seu parceiro, Adão. Já, na tradição celta, que provavelmente deu origem ao conto Branca de Neve (COELHO, 2009), a maçã é “um fruto de ciência, de magia e de revelação. Ela serve também como alimento-prodígio [...]: a pessoa que as consumir não mais sente fome, nem sede, nem dor, nem doença” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.572). Na tira, a maçã torna-se o elo entre a imagem das personagens nuas em um jardim e o trocadilho de “anões” por “adões”, estabelecendo a relação interdiscursiva entre a narrativa dos *Gênesis* e o conto. Nesse caso, a parceria sexual entre os anões e Branca de Neve fica estabelecida, tal como Adão teria sido parceiro de Eva.

A relação da jovem com os homens em miniatura, nos quadrinhos, não é duradoura. Branca de Neve troca de parceiros quando lhe interessa:

Fig.4.36 [13]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 12 jul. 2010, p.E9

A personagem pós-moderna parece buscar a vivência prazerosa do amor sem incorrer no risco de se tornar dependente dos parceiros ou amantes e a dissolução dos laços estabelecidos acontece quando a relação deixa de agradar. Nesse caso, os anões não são insubstituíveis, a “satisfação instantânea” parece ser a medida que regula as relações:

Os laços e parcerias são vistos [...] como coisas a serem consumidas, não produzidas; estão sujeitos aos mesmos critérios de avaliação de todos os outros objetos de consumo. No mercado consumidor, produtos ostensivamente duráveis são oferecidos por um “período de teste” e a devolução do dinheiro é prometida se o comprador não estiver satisfeito. Se um parceiro é visto nestes termos, então não é mais tarefa de ambos os parceiros “fazer o relacionamento funcionar” [...], é uma questão de satisfação com um produto pronto para ser usado (BAUMAN, 2008, p.199).

Nessa direção, o fluxo do tempo se achata e se condensa no momento da experiência, vivenciada intensamente de seu interior, mas separada tanto quanto possível de suas consequências. Entre as experiências, o prazer sexual se torna uma espécie de régua a partir da qual todos os outros prazeres são mensurados e qualificados.

Na tira 13 [Fig. 4.36], o cartunista debocha de Branca de Neve, explorando o grau de satisfação sexual da personagem. Na troca dos anões por gigantes – “Eu larguei os sete anões” [...] “Agora estou noutra!” –, que mal cabem no enquadramento de (Q2), a jovem de cansaço aparente ficou “acabada”, como observa a mulher que com ela interage em (Q1). Na fala de Branca de Neve, fica clara a relação amorosa com os anões. E a troca por parceiros opostos (anão *versus* gigante), assim como seu aparente cansaço, permitem inferir

que seu estado debilitado se dá em razão do número de parceiros com quem ela tem intimidade sexual – são quatro, ao menos, no último quadro –, e, principalmente, em razão do tamanho do órgão sexual deles. Dessa forma, o cartunista, mais uma vez, explora a imagem do baixo corporal e, pelo riso e escárnio, a concepção difundida especialmente na cultura ocidental de que o desempenho masculino se mede pelo tamanho do órgão fállico.

No conjunto das dezoito tiras que recuperam fragmentos de Branca de Neve, a protagonista advinda do conto fica disforme – em traços e formas – nas lentes do cartunista. Além disso, os discursos da vida idealizada – que prevê a trajetória feminina de aprendizado do gerenciamento da vida doméstica, o casamento como único caminho para a felicidade e, nesse contexto, a própria ideia de “final feliz” –, são esvaziados na forma composicional da tira de humor e no conteúdo proposto pelo cartunista. Na desconstrução da Branca de Neve da tradição, o artista coloca na tensão os discursos de um mundo ideal, tematizando os aspectos mais obscuros e carnis do humano. Coloca em xeque principalmente a relação da jovem com o sexo oposto: ora o príncipe, ora os anões. A espera do amor idealizado e as relações regidas pela cordialidade dão lugar ao engano, à leviandade, às relações fluidas e, em especial, ao prazer sexual instantâneo. Dessa perspectiva, para a Branca de Neve dos quadrinhos, não há final feliz. Mais do que isso, a trajetória da personagem pela vida sequer prevê um final.

1.3 Formas de presença dos três porquinhos em quadrinhos

A história dos três porquinhos difundiu-se em todo o Ocidente especialmente a partir do registro do folclorista inglês Joseph Jacob em 1890, como parte de um projeto de resgate da cultura popular inglesa. Nas tiras jornalísticas, fragmentos da narrativa foram publicados entre 2005 e 2011, dentro do período coletado – de 2003 a 2011–, e totalizam quatorze tiras no total das cinquenta e quatro que compõem o *corpus*:

Quadro 9 – Ocorrências da História dos três porquinhos em quadrinhos

Tira n°	Dados de publicação	Tira n°	Dados de publicação
3	3 mar.2005, p.E15	25	31 mai.2009, p.E11
6	8 out.2005, p.E13	26	28 jun.2009, p.E9
7	27 nov.2005, p.E13	28	19 ago.2009, p.E13
9	8 set.2006, p.E13	30	26 set.2009, p.E17
19	26 jul.2008, p.E12	36	15 jan.2010, p.E15
21	8 out.2008, p.E13	48	12 mar.2011, p.E15
23	7 dez.2008, p.E11	49	15 mar.2011, p.E10

As tiras circularam em meio a toda a produção diária do cartunista no período, incluindo aqueles casos em que são recuperados fragmentos de Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve e, como nos tópicos anteriores, o conteúdo da História dos três porquinhos em quadrinhos é construído na articulação imagética-verbal do texto. O cartunista recupera a figura dos três porcos juntos, da casa no campo ou na floresta – casa rústica, situada entre árvores e vegetação rasteira –, ou do interior dela, e do lobo. Nas legendas e balões, há a referência às personagens ou a termos do campo semântico relacionados a elas: “lobo”, “três porquinhos”, “porquinho(s)”, “porco(s)”, “casa”, “casa de tijolos” e “casa dos (três) porquinhos”, de modo que, a partir da articulação dos elementos estereotipados, outros são incorporados à narrativa gráfica. É o que acontece quando o artista se vale de determinados estereótipos advindos de mais de uma narrativa da tradição oral em uma mesma tira. Nas tiras 36 e 48 [Fig. 4.46], por exemplo, a figura do lobo se torna o elo intertextual entre A história dos três porquinhos e de Chapeuzinho Vermelho e, dessa perspectiva, o cartunista parece não estar preocupado em recontar as narrativas, tal como conhecidas na memória popular. Ao contrário, toma como empréstimo elementos do conto para revesti-los de nova orientação semântica (BAKHTIN, 2005[1963]).

No quadro a seguir, a presença imagético-verbal das personagens no espaço do conto pode ser constatada em cada tira:

Quadro 10 – Elementos imagético-verbais da História dos três porquinhos em quadrinhos

Tira nº	Elementos	Q1	Q2	Q3
3	Imagéticos	(i) casa no campo e/ou na floresta.	(i) casa no campo e/ou na floresta; (ii) um porquinho.	
	Verbais	(i) três porquinhos; (ii) casa de tijolos.	∅	
6	Imagéticos	(i) casa no campo e/ou na floresta; (ii) lobo,	(i) casa no campo e/ou na floresta; (ii) lobo.	(i) casa no campo e/ou na floresta; (ii) lobo; (iii) três porquinhos.
	Verbais	(i) os porquinhos; (ii) porta.	∅	∅
7	Imagéticos	(i) área interna de uma casa; (ii) um porquinho,	(i) área externa da casa; (ii) vários porquinhos.	
	Verbais	(i) casa	∅	
9	Imagéticos	(i) floresta; (ii) lobo; (iii) um porquinho.	(i) lobo; (ii) um porquinho.	
	Verbais	(i) lobo; (ii) um porquinho.	∅	
19	Imagéticos	(i) área interna de uma casa; (ii) lobo.	(i) área interna de uma casa; (ii) lobo; (iii) três porquinhos.	
	Verbais	(i) casa.	(i) casa de tijolos.	
21	Imagéticos	(i) área interna de uma casa; (ii) três porquinhos.	(i) área interna de uma casa; (ii) três porquinhos.	
	Verbais	(i) porco.	(i) porco.	
23	Imagéticos	(i) floresta; (ii) lobo.	(i) casa no campo e/ou na floresta; (ii) três porquinhos; (iii) lobo;	
	Verbais	(i) lobo.	∅	
25	Imagéticos	(i) casa no campo ou na floresta; (ii) três porquinhos	(i) três porquinhos.	
	Verbais	(i) casa dos porquinhos	∅	
26	Imagéticos	(i) três porquinhos; (ii) área interna de uma casa.	(i) um porquinho; (ii) área interna de uma casa.	(i) um porquinho; (ii) lobo.
	Verbais	∅	∅	∅
28	Imagéticos	(i) lobo; (ii) floresta.	(i) lobo.	
	Verbais	(i) casa dos três porquinhos	∅	
30	Imagéticos	(i) lobo.	(i) lobo; (ii) porquinhos.	
	Verbais	(i) lobo mau; (ii) porquinhos; (iii) três porquinhos.	∅	

36	Imagéticos	∅	∅	(i) três porquinhos; (ii) casa na floresta e/ou no campo.
	Verbais	∅	∅	(i) três porquinhos.
48	Imagéticos	(i) lobo.	(i) lobo.	(i) lobo.
	Verbais	∅	(i) três porquinhos.	∅
49	Imagéticos	(i) lobo; (ii) casa	(i) lobo; (ii) área interna de uma casa.	
	Verbais	(i) casa dos três porcos.	∅	

No plano imagético-verbal do conteúdo, os artifícios utilizados pelo cartunista para resgatar a memória discursiva da História dos três porquinhos são basicamente dois: a associação entre as personagens dos porquinhos e o do lobo, em uma mesma situação, como acontece na tira 9 [Fig. 4.37], e a relação da personagem com seu espaço, isto é, dos porquinhos com sua casa, como mostra a tira 19 [Fig. 4.38]:

Fig.4.37 [9]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 8 set. 2006, p.E13

Fig.4.38 [19]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 26 jul. 2009, p.E12

Na tira 9 [Fig.4.37], a imagem do lobo faminto no espaço fragmentado da floresta, entre árvores e vegetação rasteira, situam o leitor da tira no ambiente do conto. A fera chega a salivar, carregando um porquinho inerte em baixo de um de seus braços. Para facilitar o reconhecimento do leitor, o narrador trata de avisá-lo, na legenda, de (Q1) que “finalmente o **lobo** mau pegou um **porquinho**” – grifos nossos. O construto imagético endossado pela legenda, no primeiro quadro, aponta para o conhecimento prévio compartilhado entre cartunista e leitor. O artista pressupõe que o leitor é conhecedor do relato advindo da tradição oral, uma vez que não há nada antes de (Q1) e, na legenda, ação do lobo acontece como última etapa de uma situação anterior (“finalmente”). Os fatos que antecedem a situação inicial (S) precisam ser preenchidos pelo interlocutor.

Já, na tira 19 [Fig.4.38], a identificação imediata da situação proposta se dá pela cena do lobo no espaço interno de uma casa em (Q1). No instante da invasão, o animal não está sozinho, explica a si próprio e ao leitor, nos balões de fala, os movimentos realizados para alcançar o interior do imóvel: “É muito fácil entrar nessa **casa...**”, “É só abrir a janela panorâmica... passar pelo jardim de inverno...” “... e chegar no mezanino”. Em (Q2), três porquinhos juntos estão assustados e um deles se mostra arrependido de ter delegado a outrem a função de construir sua moradia: “não devia ter chamado um arquiteto para fazer minha **casa de tijolos!**”. Nessa tira, a relação entre o animal feroz e suas vítimas está diretamente relacionada ao modo como os porquinhos enfrentaram o desafio de construir sua moradia, tal como consta da versão inglesa do conto:

O **primeiro** [...] **porquinho** construiu uma **casa** com ela [a palha]. [...] Logo veio um **lobo** [...]. E assim ele soprou, e bufou, e fez a **casa** ir pelos ares e comeu o **porquinho**.

O **segundo porquinho** encontrou um homem com feixe de tojo [...] e construiu a sua **casa**. Então apareceu o **lobo**. [...] E assim ele soprou, e bufou, e bufou, e soprou e finalmente fez a **casa** ir pelos ares e devorou o **porquinho**.

O **terceiro porquinho** [...] construiu sua **casa** com eles [os **tijolos**]. Logo veio o **lobo** [...]. Bem ele soprou, e bufou, e soprou e bufou, e bufou e soprou; mas *não* conseguiu pôr a **casa** abaixo [...] (JACOBS, 2010 [1890], p.264-266, grifos nossos).

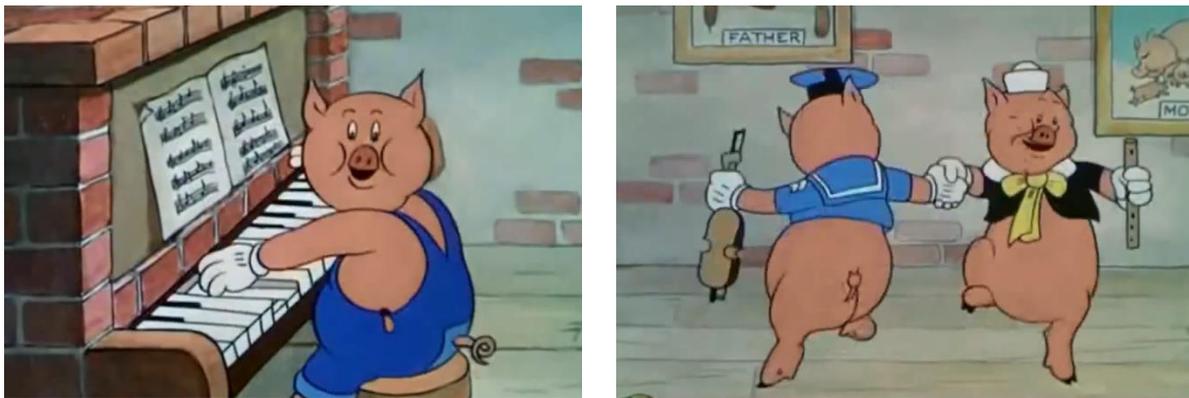
*The **first little pig** built a **house** with it [a bundle of straw]. [...] Presently came along a **wolf** [...]. So he huffed, and he puffed, and he blew his **house** in, and ate up the **little pig**.*

*The **second little pig** met a man with a bundle of furze [...] and the pig built his **house**. Then along came the **wolf** [...]. So he huffed, and he puffed, and he puffed, and he huffed, and at last he blew the **house** down, and he ate up the **little pig**.*

*The **third little pig** [...] built his **house** with them [the **bricks**] [...] and he built his **house** with them. So the **wolf** came [...]. Well, he huffed, and he puffed, and he huffed and he puffed, and he puffed and huffed; but he could not get the **house** down. (JACOBS, 1993 [1890], p.73-74, grifos nossos).*

No entanto, a imagem dos três irmãos vivendo juntos em uma “casa de tijolos” não advém do relato de Jacobs (1890), em que apenas o terceiro da família sobrevive ao lobo. Ela vem de versões posteriores, em especial, o desenho animado de curta-metragem Disney (1933), em que os três irmãos passam a conviver juntos, depois de sobreviverem ao lobo:

Fig.4.39: *Three Little Pigs*, de Walt Disney Prod. Ltda (1933)



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=M_QpsigrVaM

Principalmente depois dessa versão, as outras que foram surgindo, em quadrinhos ou não, apagaram o fato da morte dos dois primeiros porquinhos. Os três irmãos não se veem mais sob a pressão de um ideal, o de construir ou reconstruir sua casa, como viviam seus antepassados. As personagens do registro de Jacobs (1890) vivenciaram o ideal burguês, difundido principalmente a partir do século XVIII, segundo o qual a autonomia do cidadão passava necessariamente pelo trabalho produtivo e árduo, de modo que o conto ganhou um caráter dogmático:

“Os três porquinhos” ensinam à criança pequenina, de forma mais deliciosa e dramática, que não devemos ser preguiçosos e levar as coisas na flauta, porque se o fizermos poderemos perecer. Um planejamento e previsão inteligentes combinados a um trabalho árduo nos fará [sic] vitoriosos até mesmo sobre o nosso inimigo mais feroz – o lobo! A estória também mostra as vantagens de crescer, dado que o terceiro e mais sábio dos porquinhos é normalmente retratado como o maior e o mais velho (BETELHEIM, 1980, p.53).

Com a versão disneyana, a autonomia pelo trabalho fica relativizada. Desenvolver a arte da corrida para não ser pego pode ser melhor do que aprender a construir uma moradia sólida. Além disso, nas relações humanas, há sempre um outro, pronto para socorrer nas horas de necessidade. Os dois irmãos podem viver flauteando, uma vez que o terceiro trabalhará duro para garantir a sobrevivência da família.

Nas tiras, por sua vez, o cartunista vai além da versão disneyana e do relato inglês. Gonsales esvazia qualquer discurso de caráter dogmático advindo do texto da tradição oral, pelo viés do humor. Na tira 9 [Fig.4.37], o que se pensa ser a vítima do lobo, é um cofrinho onde o animal guarda moedas para comprar seu alimento. Seu paladar também está mais apurado. No lugar da carne crua, rasgada e com sangue, conquistada aos dentes, o lobo se mostra mais inclinado ao alimento pronto e condimentado de origem suína: “linguiça” e “lombinho”. As facilidades da vida alcançam também os porquinhos, que, na tira 19 [Fig.4.38], não mais querem construir sua moradia. Delegam a tarefa a um profissional especializado, sem, no entanto, as garantias de que o projeto será realizado a contento. Os animais vivem em melhores condições que outrora. Desta vez, entretanto, os tijolos não são obstáculo para impedir a entrada do lobo. A fera se vale de acessos previstos no projeto do imóvel: “a janela panorâmica”, “jardim de inverno” e “mezanino”, revelando possíveis inadequações do imóvel, mesmo com todas as suas sofisticações.

1.3.1 Formas de esvaziamento da palavra do outro nas lentes do cartunista: os discursos sobre a vida como objeto de consumo

Nas quatorze tiras que recuperam fragmentos da História dos três porquinhos, o esvaziamento do dizer tomado de empréstimo se concretiza na forma de composição das tiras e das personagens que a compõem. O cartunista desconstrói também o dizer do conto, tematizando as imperfeições dos animais, ignoradas pelo folclorista inglês no século XIX. Das novas personagens que surgem, emergem discursos aparentemente desconhecidos na tradição oral, dentre eles, o abandono do modo de vida na condição de produtor, passando-se à condição de consumidor.

Na “falta de rigor” e desproporcionalidade das formas do lobo, cuja cabeça é maior que o corpo, o focinho e boca são exagerados, e o peso se sustenta sob pernas magérrimas e pouco articuladas, o cartunista esvazia a fera idealizada do conto. O porco também não lhe escapa. Seu focinho salta aos olhos de quem o vê, pelo tamanho e pela semelhança com as tomadas da rede elétrica, fazendo lembrar o ditado popular: “focinho de porco não é tomada”. A questão da protuberância do focinho dos porquinhos é tão significativa nas tiras que o cartunista reserva uma delas para fazer piada sobre isso. Ele explora, no plano do conteúdo, a semelhança entre o porco e o humano pelo formato e tamanho da narina:

Fig.4.40 [21]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 8 out. 2008, p.E13

Como nos tópicos anteriores, o projeto de esvaziamento da palavra do conto tomada de empréstimo se constrói na forma composicional do gênero tira e no conteúdo veiculado pelo cartunista. Na forma de composição de cada tira, a anedota é construída em etapas (E), distribuídas em quadros de tamanhos distintos (+ ou -):

Quadro 11 - Forma composicional de Os três porquinhos (TP) dos quadrinhos

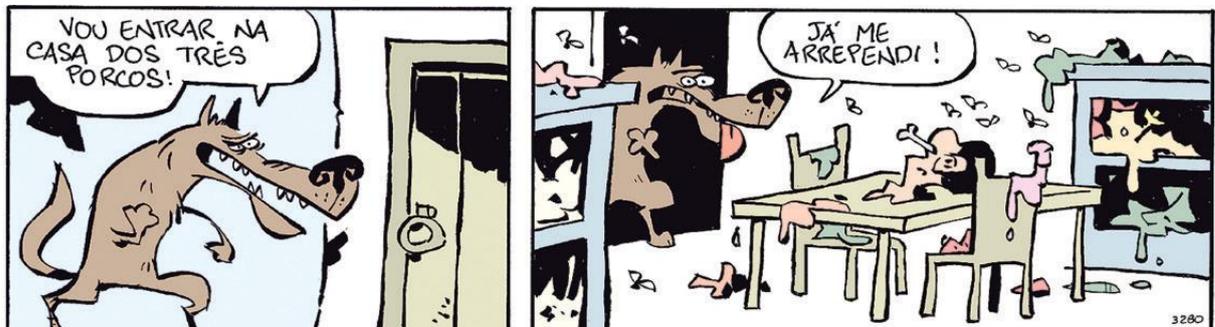
Tira n°	Estrutura das tiras em quadros (Q)			
	Elementos	Q1	Q2	Q3
3	T	-	+	
	E	S - Os TP estão morando em casa de tijolo	D - A porta abre e a garota cai de costas derrubada pela lama. F - Os TP continuam convivendo com a lama.	

6	T	+	-	+
	E	S - O lobo quer atacar os TP quando for entregar pizza a eles.	D - O lobo muda de ideia.	D - Ele come a pizza. F - A pizza é de lombinho.
7	T	-	+	
	E	S - Um porquinho diz ter feito a casa com varanda e mezanino.	D - Há vários porcos na piscina. F - O porquinho lamenta ter feito a piscina.	
9	T	-	+	
	E	S - O lobo carrega um porquinho preso junto a si.	D - O porquinho é virado de cabeça para baixo e dele caem moedas. F - O lobo compra linguiça e lombinho com o dinheiro.	
19	T	-	+	
	E	S- O lobo explica a facilidade dos acessos para a invasão de uma determinada casa.	D - O lobo invade e dentro estão os três porquinhos F - Um dos porquinhos lamenta ter entregue o projeto da casa a um arquiteto.	
21	T	=	=	
	E	S - Dois porquinhos querem deixar entrar quem eles pensam ser um porco. O terceiro discorda da entrada do estranho pelo fato de não o reconhecer como tal.	D - Do lado de fora, está um garoto com o nariz, que, pressionando o vidro, assemelha-se a um focinho de porco. F - O terceiro porquinho identifica a semelhança do menino com o animal.	
23	T	-	+	
	E	S - O lobo nega a oferta de suborno por ser dinheiro sujo.	D - TP dão notas cheias de lama ao lobo F - Segundo do porquinhos, é o único dinheiro disponível	
25	T	+	-	
	E	S - Os TP se hospedam em um hotel por conta da seguradora, enquanto sua casa é reconstruída.	D - O cardápio servido é bacon F - Os TP se desesperam com o cardápio.	
26	T	+	-	+
	E	S - Os TP ouvem o interfone tocar	D - Alguém dá um sopro do outro lado	F - O lobo está tentando invadir o edifício
28	T	-	+	
	E	S - Com o dinheiro que tem, o lobo quer comprar um trator para derrubar a	D - O lobo prefere comprar hambúrgueres com o dinheiro.	

		casa dos TP.	F - Os hambúrgueres são de presunto.	
30	T	-	+	
	E	D - O lobo questiona o número de porquinhos mencionado pelo narrador: treze, no lugar de três.	D - Treze porquinhos perseguem armados o lobo. F - Trata-se de um roteiro de ficção que o lobo lamenta não ter lido com atenção.	
36	T	-	-	+
	E	S - Um porco é servido do jantar	D - O cardápio é linguiça com salame	F - Três porquinhos estão aterrorizados, sentados juntos em um sofá. CV revela tratar-se de um filme de terror
48	T	=	=	=
	E	S - O lobo tenta subir ao andar de CV	S - Outro lobo tenta subir ao andar dos TP	D - A segurança do edifício está sendo burlada F - O porteiro deve ser demitido
49	T	-	+	
	E	S - O lobo quer entrar na casa dos TP.	D - Há pedaços de carne, lixo e moscas em todo o cômodo. F - O lobo se arrepende de ter entrado ali.	

Do total de tiras que rememoram A história dos três porquinhos, dez delas têm as etapas da anedota distribuídas em dois quadros, sendo sete compostas por quadros finais maiores, articulados a outros aspectos, como a abertura do plano de visão de (Q1) para (Q2). É o que acontece, por exemplo, na tira 49:

Fig.4.41 [49]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 15 mar. 2011, p.E10

Em (Q1), o cartunista situa o leitor na situação por ele proposta no construto imagético-verbal. Próximo a uma porta, o lobo avisa que vai entrar na casa dos “três porcos”, fazendo rememorar o instante da invasão da casa dos porquinhos do conto, sem grandes distanciamentos. Já, no primeiro quadro, entretanto, há elementos que apontam para a interferência do cartunista, alterando o conteúdo do conto na tira. O lobo refere-se a suas possíveis vítimas como “três porcos”, sendo que, ao longo da tradição, os três irmãos se consagraram em sua forma diminutiva. Com o apagamento do diminutivo “porquinhos”, o cartunista promove o distanciamento da tira com o conto, afastando-se da história de final feliz em que os pequenos animais vivem juntos cantarolando, livres das maldades do lobo. O substantivo “porcos” torna-se ambivalente: rememora os ensinamentos sobre a necessidade do amadurecimento humano, fazendo, ao mesmo tempo, forte oposição àqueles que fazem de sua moradia um verdadeiro chiqueiro. Nesse caso, o imaginário de “Os três porquinhos” é dessacralizado pelo resgate de um mau hábito (segundo a perspectiva humana) do animal: a vida associada à imundície.

A ambivalência enunciativa se solidifica, em (Q2), quando, no quadro maior, flagra-se o desapontamento da fera no interior do imóvel (F), em meio a lixo, restos de carne morta, desossada sobre a mesa, e móveis povoados por moscas (D). Nesse caso, o lobo pode ter chegado atrasado, alguém alcançou os porquinhos antes dele: na vida contemporânea, os devoradores podem vir de qualquer lugar, são sem rosto e sem identidade definida.

Desse modo, a tira 49 [Fig. 4.41] destrona discursivamente o conto, não apenas na forma composicional do gênero, mas também pelo conteúdo proposto: a vida suína em meio a detritos. Além dela, a associação do porco a tudo o que é imundo acontece em outras três tiras (tiras 3, 7, 23), tanto que, na tira 7 [Fig. 4.42], por exemplo, a casa de tijolos construída por um dos porquinhos não condiz com seus habitantes:

Fig.4.42 [7]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 27 nov. 2005, p.E13

Em (Q1), o porquinho está feliz com o resultado do projeto por ele realizado. No entanto, no instante seguinte (Q2), o animal se mostra extremamente arrependido com a construção da piscina, tomada pelos vários porcos que se banham nela. O porquinho não se tinha apercebido de que a sofisticação da casa está em descompasso com os hábitos suínos, de “porco”, “sujo”, “sem higiene” (HOUAISS, 2009, p.1526). Os animais parecem usufruir da piscina como se estivessem em um chiqueiro, com “lama e detritos, onde os porcos podem fossar e chafurdar”.³⁹ Dessa perspectiva, o cartunista tematiza a vivência dos porquinhos pelo que ela tem de mais degradante, grotesco. Na verdade, a elevação dos animais ao estatuto humano, na mistura homem-animal, muito comum no folclore popular, já se configura como um elemento do grotesco (BAKHTIN, 2008[1965]). Gonsales, entretanto, dá um passo adiante na construção da imagem grotesca de suas personagens, destituindo-as do plano do ideal e conservando sua natureza original, seu corpo ligado à terra. Elas se diferenciam claramente da concepção preestabelecida da vida cotidiana perfeita.

Do esvaziamento das personagens idealizadas do conto, surgem outras atentas aos novos tempos que as recebem. Na transposição de fragmentos da narrativa da tradição oral para os quadrinhos, elas passam a vivenciar situações próprias dos tempos contemporâneos. Não por acaso, nove das quatorze tiras que recuperam a História dos três porquinhos trazem os embates vivenciados pelas personagens quando elas abandonam seu projeto de construção, para assumir a condição de consumidor (BAUMAN, 2008), desfrutando das

³⁹ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/chiqueiro>. Acesso em 7 jul. 2015.

facilidades advindas de tarefas ou trabalhos já realizados por outros. É o que acontece na tira 6:

Fig.4.43 [6]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 8 out. 2005, p.E13

O lobo troca a carne crua do porco por pedaços de pizza de carne suína defumada. Nos quadros iniciais (Q1 e Q2), o cartunista rememora o momento do ataque do lobo à casa dos três porquinhos. Inicialmente, vê-se a imagem da fera, do lado externo do que se supõe ser uma casa no campo ou floresta, revelando seu plano de ataque. Ao invés do sopro, o animal reinventado se vale do subterfúgio da entrega da pizza para atacar suas presas, e a selvageria da invasão ao domicílio dá lugar às boas maneiras: ele toca a campainha. Em (Q2), o quadro menor, associado ao curto enunciado reticente (“peraí...”), apontam para a mudança repentina de planos do animal, que, no último quadro, delicia-se da carne processada na pizza, sem esforço algum.

A resposta rápida do lobo diante de uma situação que lhe é apresentada e sua euforia pela conquista do alimento fácil desencadeiam o riso ambivalente, concretizado ainda em função dos três porquinhos encurralados na janela, indignados pela perda de seu alimento. De um lado, a situação vivenciada pelas personagens parece engraçada; de outro, ela põe em foco a questão da autodevoração, na medida em que a pizza supostamente encomendada pelos porquinhos antropomorfizados era feita da parte nobre da carne suína, o “lombinho”. Os três, por sua vez, parecem ignorantes ao fato, ou não estariam irritados com a perda do alimento. A ignorância, entretanto, não se aplica aos porquinhos da tira 25 [Fig. 4.44]:

Fig.4.44 [25]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 31 mai. 2009, p.E11

Os pequenos animais deixaram temporariamente a vida na floresta quando tiveram sua casa parcialmente destruída. Delegaram a responsabilidade da reconstrução a uma empresa de seguros, o que lhes pouparia de eventual transtorno. No período de realização do serviço, seriam ainda beneficiados com a hospedagem em hotel de luxo, atenuando o incômodo da casa destruída. No entanto, o serviço de hotelaria prestado não os coloca em situação de segurança. Os porquinhos são surpreendidos, junto com o leitor, com o cardápio do café da manhã: “bacon”. Nesse caso, sua situação é pior do que aquela vivenciada pelos porquinhos de Jacobs (1890). O agente da destruição agora é apagado, fica apenas subentendido. De um lado, não se pode atribuir, com precisão, a façanha da destruição da casa ao lobo; de outro, os porquinhos se dão conta do risco iminente de serem servidos à mesa.

Os três porquinhos da pós-modernidade usufruem dos serviços prestados por terceiros e pagam por isso, em nome da comodidade, da qualidade de vida. Entretanto, o preço é a insegurança: “Não está claro em que e no que confiar, já que ninguém parece estar no controle de como as coisas estão indo – ninguém pode dar garantia confiável de que elas de fato irão na direção imaginada” (BAUMAN, 2008, p.62). Já não se sabe, ao certo, de onde advém o perigo. Se, antes, o sucesso dos porquinhos dependia do empenho na construção da moradia; agora, todas as medidas tomadas para o empreendimento bem sucedido podem levá-los a perecer.

Frustrações e incertezas são também o que possivelmente levou os porquinhos a abandonarem a vida na floresta, em busca da segurança do edifício:

Fig.4.45 [26]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: Folha de S. Paulo, 28 jun. 2009, p.E9

Nos dois primeiros quadros, os porquinhos são interpelados pelo lobo ao interfone. A imagem dos três é privilegiada pelo cartunista. Focalizados em ângulo *plongé*, eles se encontram em situação de desconforto, medo. Essa situação se agrava em (Q2), com o tamanho reduzido do porco no confinamento do quadro menor que (Q1). A abertura do campo de visão em (Q3), por sua vez, coloca, em cena, a tensão entre as personagens conhecidas do conto. A primazia do lobo, em plano americano, é desconstruída na captura da imagem do porquinho, em ângulo *contra-plongé*. O animal, até então indefeso, fica quase inatingível, distante do lobo e do leitor. Além disso, os porquinhos supõem que seu algoz é o lobo, mas não mantêm contato visual com a fera. O lobo está atrás do mundo e a ameaça é mediada pelo aparelho de comunicação.

O lobo da floresta, que antes perseguia os três irmãos para alimentar-se deles, dá lugar ao lobo da cidade, um estranho qualquer, que eventualmente pode fazer vítimas. As vítimas também são outras. Antes sua moradia era a garantia de segurança diante do inimigo de rosto conhecido. Agora, o inimigo é desconhecido e elas se cercam da comodidade da vida em redutos de concreto como forma de proteção. Ao mesmo tempo, o confinamento não lhes traz, necessariamente, a sensação de segurança almejada.

A suspeita de violência, por si só, gera ansiedade. Nesse contexto, ninguém está livre, e a estratégia mais viável para tentar manter-se longe da violência aberta ou velada passa a ser o descomprometimento: “separações territoriais tornadas seguras pelos equivalentes fossos e pontes levadiças, como a vigilância da vizinhança, condomínios envoltos por grades, circuitos fechados de televisão e patrulhas de segurança” (BAUMAN, 2008, p.268).

Não por acaso, nas tiras de humor, a vovozinha da Chapeuzinho Vermelho optou pela vida em condomínio, tal como os três porquinhos:

Fig.4.46 [48]: Níquel Náusea, de Fernando Gonsales



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 12 mar. 2011, p.E15

Para capturar suas presas, o lobo selvagem de Chapeuzinho Vermelho e o da História dos três porquinhos adequam seu métodos de captura ao modo contemporâneo de vida: sobem juntos pelo elevador do edifício. As feras ocupam quadros de tamanhos semelhantes em (Q1) e (Q2), como em um jogo de sete erros e, na igualdade da forma, o conteúdo representado ganha destaque. O leitor é levado a identificar as mudanças de um desenho para outro, acompanhando passo a passo a invasão do edifício. Os animais aparecem seguidos um do outro para devorar suas presas, e a vulnerabilidade das vítimas se acentua. Não é mais preciso que os devoradores façam grandes esforços percorrendo longas distâncias ou arrombando portas para alcançá-las. Eles usufruem das falhas de segurança em meio a todo um aparato humano e tecnológico pensado pelas sociedades contemporâneas para promover a proteção dos cidadãos que vivem na cidade.

Nas quatorze tiras que recuperam fragmentos da História dos três porquinhos, o cartunista explora, principalmente, os aspectos mais obscuros e degradantes das personagens: a protuberância de algumas partes de seu corpo disforme, o hábito da vida suína em meio a detritos, os medos, inseguranças, incertezas, contradições, vivenciados pelos porquinhos e pelo lobo. Este, por sua vez, que, no conto representava a violência e selvageria, em algumas tiras, sequer, aparece. As novas personagens que surgem nos quadrinhos estão submetidas a outro tempo, o do abandono dos papéis sociais pré-definidos em favor da fluidez, da busca de novas experiências e sensações, das adequações à

oportunidades e situações momentâneas. De certa forma, trata-se de um movimento em direção a um lugar incerto. É o movimento pelo movimento, pautado, principalmente, na sensação de bem-estar.

- **Considerações parciais**

As cinquenta e quatro tiras, que, em seu conjunto, recuperam Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos, têm características comuns, mesmo com a diversidade temática entre elas. Nos fragmentos recuperados das três narrativas, o cartunista desconstrói a imagem do herói idealizado que, advindo da tradição oral, foi higienizado, difundindo-se na Idade Moderna. Para isso, o artista apresenta seus heróis em corpos deformados, com protuberâncias, excrescências, tais como a boca exageradamente aberta, olhos arregalados, seios volumosos, barriga e nariz sobressalentes. Além disso, tematiza, de forma explícita ou subentendida, o coito, o comer e o beber, a satisfação das necessidades naturais, o corpo na sua incompletude, como um elo na cadeia de evolução da espécie humana, e cujas imagens se aproximam daquelas analisadas por Bakhtin na obra de Rabelais, quando o filósofo da linguagem discorre sobre o realismo grotesco:

São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. A *nova percepção histórica* que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (BAKHTIN, 2008[1965], p.22, grifos do autor).

Os heróis criados pelo cartunista estão com seus pés fincados no chão e os olhos bem abertos diante da realidade que os cerca e, do embate entre a visão das personagens em seu ambiente e o ponto-de-vista impresso pelo autor-criador nas tiras, emerge o humor. Pelo

excedente de visão a ele possível do lugar que ocupa, o cartunista recupera fragmentos que lhe interessam e do modo lhe convém, expressando suas próprias ideias, com direção semântica hostil ao discurso que recupera, parodiando a palavra tomada de empréstimo. Ele cria um “duplo *destronante* do mesmo ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 2005[1963], p. 127). Parodiando as personagens e situações vivenciadas em cada conto, as palavras tomadas de empréstimo – quer dos folcloristas, quer a palavra de outrem que passa a compor a cadeia discursiva das narrativas – tornam-se também objeto de riso nas mãos do cartunista.

A relação entre a personagem e o artista é construída na tensão entre centro de valores distintos (BAJTIN, 1997[1920-1924]). De dentro do acontecimento criado pelo cartunista, a *entonação* das personagens, sua reação, ora é de indignação, ora de surpresa, medo ou agonia, já que, da perspectiva delas, não há nada de engraçado na peça que é lhes pregada. O olhar valorativo do artista, o modo como ele se coloca diante de seu objeto de criação, ou seja, o *ritmo* que ele imprime no texto, torna o todo por ele criado cômico. Ao se apropriar de fragmentos dos diferentes contos da tradição oral com fins parodísticos, ele ri com suas personagens e de suas personagens e, nesse aspecto, há, pelo menos, duas instâncias imbricadas no diálogo tira-conto, sem as quais não se constrói o efeito de humor: o olhar apreciativo do artista em relação ao conto recuperado e seu olhar voltado às personagens reconfiguradas. É nessa tensão, por conseguinte, que ele vai sobrepor sua voz à voz da tradição oral.

O discurso parodístico não rememora a tradição com a finalidade de amortizá-la, mas a renova, reconfigurando as personagens diante das situações que a vida lhes impõe. Não à toa, Chapeuzinho Vermelho é, às vezes, a menina rebelde (tiras 16,18, 53), afinal, a vovozinha não lhe tem o cuidado que uma criança merece (tiras 5, 40, 51, 53). A avó da menina tem a sexualidade aflorada (como é o caso nas tiras 38, 39, 53) e vê, no lobo, a oportunidade de satisfazer seus anseios. Ela agora experimenta um tempo de liberdade sexual, que desvincula sexo do amor e da reprodução. Branca de Neve abandona a ideia de casamento e vivencia o sexo pela sensação de prazer, o que inclui a multiplicidade de parceiros (é o que se vê nas tiras 1, 11, 13, 29, 42, 50). Já os três porquinhos vivenciam os prazeres e as contradições das facilidades da vida contemporânea (tiras 6, 7, 19, 25, 26, 36, 48). O lobo não é diferente, afinal, para que empreender esforços na captura de seu

alimento, se o mercado dispõe de carnes e derivados já prontos para consumo? (tiras 6, 9, 28).

Finalmente, o discurso parodístico emerge ainda do excedente de visão das personagens das tiras sobre aquelas que as antecederam na tradição. O herói não esquece seu passado. A memória do conto alcança também o leitor dos quadrinhos. O interlocutor conhece as personagens advindas da tradição oral e as novas que surgem a partir delas. O que ele vê delas, do novo mundo em que vivem e das situações em que o cartunista as coloca, torna-se a mola propulsora do riso. Além disso, tanto quanto o cartunista, o leitor sabe que as situações vivenciadas na ficção têm muito mais a dizer sobre o mundo dele do que propriamente sobre o universo ficcional em que as personagens estão inseridas. Nesse aspecto, o riso emergente das tiras se assemelha ao riso popular do carnaval de praça pública da Idade Média, descrito por Bakhtin (2008[1965]): “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (p.11).

De certo modo, a página em que se publicam as tiras é a praça pública do jornal. Trata-se de um espaço reservado ao riso debochado e desvinculado dos fatos mais imediatos do cotidiano, em um dos maiores jornais diários do país – a *Folha de S. Paulo* –, com sede na quinta maior cidade do mundo, considerada uma das principais do polo econômico brasileiro. Entre as sete ou oito tiras de circulação diária, estão as de Gonsales, trazendo animais do submundo do esgoto, tais como o rato Níquel Náusea e a barata Fliti, para conviver com o leitor mais abastado – das classes A e B –, que, no seu dia a dia, ignora a realidade do mundo abaixo de seus pés, nutrindo certa ojeriza por ele. Nas tiras, os seres do mundo invisível ao leitor ganham visibilidade e o fazem rir e, no mesmo espírito, as personagens dos contos populares são rememoradas. Elas vêm para as tiras, como forma de contestação, e têm seus aspectos, os mais mundanos e humanos, resgatados pelo grotesco e pela anedota.

2 As crônicas fabulosas de Millôr Fernandes em periódicos semanais

As crônicas de Millôr Fernandes selecionadas para análise foram veiculadas, pela primeira vez, na década de 1980, em dois dos maiores periódicos de circulação nacional: a revista *Veja* e a *IstoÉ*, ambas sediadas na cidade de São Paulo e voltadas, mais especificamente, aos públicos A e B. A primeira delas pertence ao Grupo Abril, que opera atualmente em três segmentos empresariais: mídia impressa e digital, distribuição e logística, e educação. A Editora Abril, no segmento de mídia impressa e digital, foi a primeira empresa do grupo, fundada por Victor Civita, em 1950, com a publicação, no Brasil, das revistas em quadrinhos de *O Pato Donald*.

O crescimento do conglomerado aconteceu a partir da década de 1960, quando o governo implementou políticas que beneficiaram o setor livreiro, incentivando a produção de papel com custo reduzido e a importação de novas maquinarias para a indústria gráfica, a partir de 1966: entre 1950 e 1959, a Editora Abril publicava sete títulos; entre 1960 e 1969, atingiu a marca de vinte e sete publicações; e, de 1970 a 1979, o número subiu para cento e vinte e um títulos. A expansão se deu em volume e em diversidade do que era editado (ORTIZ, 1994).

Dentre várias publicações voltadas a diferentes interesses, em setembro de 1968, surgiu a revista *Veja*, voltada à atualidade em seus diversos âmbitos: político, econômico, internacional, artístico e cultural, chegando a ser considerada a segunda maior revista semanal de informação do mundo e a maior fora dos Estados Unidos.⁴⁰ A revista foi elaborada a partir dos modelos norte-americanos da *Times* e *Newsweek* e, a convite da família Civita, foi dirigida pelo italiano radicado no Brasil, Mino Carta. O objetivo era um “news magazine que fosse escrito pela mesma pessoa, da primeira à última página e que tivesse cobertura analítica de cerca de 60 assuntos por semana, dividido em seções” (SCARDUELI, 1996, p.30).

A revista enfrentou sérias dificuldades em seus primeiros anos: perdeu dinheiro até que se tornasse viável financeiramente e teve que lidar com a censura prévia instaurada

⁴⁰Informação disponível em: <<http://grupoabril.com.br>>. Acesso em: 30 jul.2014.

a partir do AI-5, de 13 de dezembro de 1968 (SCARDUELI, 1996). Os originais eram submetidos a um censor antes de sua publicação. Algumas edições foram apreendidas e muitas matérias, censuradas. Segundo Carta, entretanto, essa prática não foi generalizada e disso ele lamenta: “a maioria dos meios de comunicação não foi censurada. Por exemplo, *Jornal do Brasil* e a *Folha de S. Paulo* não sofreram censura. A maioria dos veículos estava mancomunada com o sistema” (SCARDUELI, 1996, p.30).

O jornalista permaneceria na direção da *Veja* até 1976, quando foi afastado da revista “num momento em que a Abril, de acordo com a versão de Mino, negociava um empréstimo com o governo e acreditava que teria a censura abrandada sem ele na direção” (ROMANCINI; LAGO, 2007, p.138).

Por sua vez, a parceira de Millôr com a revista se deu já no ano de lançamento do periódico e se dividiu em dois períodos: de dezembro de 1968 a dezembro de 1982 e de setembro de 2004 a setembro de 2009, quando o jornalista-artista ficou encarregado da seção de humor, que levava, em um primeiro momento, o nome de seu criador (“Millôr”), e, posteriormente, a característica da seção (“Humor”).

Fora da *Veja*, entre março de 1983 e abril de 1993, Millôr colaborou na concorrente *IstoÉ*, com publicações semanais, repetindo a experiência anterior. O início da parceria que aconteceu em um momento em que a revista era ainda relativamente jovem. Em 1976, a *IstoÉ* havia entrado para o mercado como um dos periódicos da Editora Três, fundada em 1972 e atualmente uma das empresas do Grupo Três de Comunicação, juntamente com a editora de produtos didáticos Nova Geração e *IstoÉ* Online.

No mesmo segmento da *Veja*, a *IstoÉ* veio com o objetivo de trazer informações sobre atualidades, com assuntos de interesse geral. Na primeira fase, era mensal e sua criação contou também com a participação de Mino Carta, que aceitou o convite de seu irmão Luís Carta e Domingo Alzugaray, sócios da Editora Três, para dirigir o periódico. O convite foi realizado com a restrição de que a questão política ficaria de fora para que não houvesse problemas com a censura (PILAGALLO, 2012).

Em março de 1977, a circulação do periódico passou a ser semanal e, aproveitando-se do abrandamento da repressão exercida pelo governo militar, a revista passou a marcar posição de combate à ditadura, não sem cautelas. Nesse período, o destaque ficou por conta do trabalho do cartunista Henrique de Sousa Filho, o Henfil (PILAGALLO, 2012). Na década seguinte, Millôr também ganharia destaque como colaborador do periódico.

O sucesso financeiro da revista foi tamanho que motivou o lançamento do jornal diário *República*. Como o negócio não deu certo, a *IstoÉ* foi vendida para quitar as dívidas contraídas. Por volta de 1981, Domingos adquiriu a *Senhor* e, em 1988, comprou a *IstoÉ*, então sob o comando da *Gazeta Mercantil*. Promoveu a fusão entre as duas revistas, dando origem à *IstoÉ Senhor*, em circulação de junho de 1988 até março de 1992, quando a *IstoÉ* voltou a seu título original (SCARDUELI, 1996). Atualmente, o periódico semanal está entre os quatro maiores do país.⁴¹

Tanto na *Veja* quanto na *IstoÉ*, a colaboração de Millôr foi marcada por elementos comuns. O jornalista-artista dispunha de uma seção composta por duas páginas, fazendo um todo quando a revista está aberta. O espaço gráfico é preenchido por textos verbo-visuais dos mais variados gêneros, publicados de forma assistemática: ilustrações, charges, verbetes, poemas, entrevistas, fábulas, cartas, crônicas, aforismos etc., construindo um mosaico verbo-visual, que, muitas vezes, beira ao caótico, demandando do leitor um deslocamento de seu lugar de conforto, para estabelecer os sentidos.

Em quase trinta anos de colaboração nos dois periódicos, Millôr produziu aleatoriamente um vasto número de crônicas sob a rubrica de “Fábulas fabulosas”, que, voltadas aos mais diversificados temas, foram reeditadas, posteriormente, em livros de compilação. Dentre essas crônicas, estão aquelas que rememoram as narrativas de Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e A história dos três porquinhos, entre os anos de 1980 e 1986. A primeira delas ganhou o título de Branca de Neve e os Sete Anão; a segunda, de Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim); e a última, de Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos).

⁴¹ Informação disponível em: <<http://aner.org.br/dados-de-mercado/circulacao>>. Acesso em 31 jul. 2014.

Na tese, as crônicas foram ordenadas cronologicamente, da mais antiga para a mais recente. Ao longo da análise, a ordenação permite compreender, no construto imagético-verbal de cada texto, as mudanças político-sociais vivenciadas no Brasil na década de 1980. Consideramos dois aspectos: as marcas de presença de elementos de cada narrativa rememorada no plano do conteúdo, material e forma, e o deslocamento das personagens para o novo tempo que as recebe.

No movimento das personagens, é possível construir retratos das múltiplas faces de um Brasil, flagrado em diferentes âmbitos: sob a perspectiva panorâmica, vislumbram-se os conflitos político-sociais da nação. Com foco mais aproximado, contempla-se a vivência das praias cariocas e suas influências culturais sobre o restante do país. Por último, no plano do detalhe, são reveladas as contradições e agonias da alma humana em tempos de liberdade recentemente conquistada. No conjunto dos textos, está materializado o olhar do cronista, manifestando compromissos políticos, sociais e com questões humanas de seu tempo, sem deixar cair no esquecimento um tempo que não é seu.

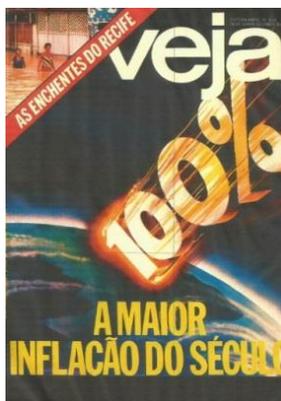
2.1 Branca de Neve e os Sete Anão na *Veja*

A Branca de Neve, no olho de Millôr Fernandes, foi publicada na *Veja* de 10 de dezembro de 1980. No cenário político brasileiro, imperava ainda a força do Estado, o cerceamento da liberdade de expressão, a repressão e a tortura, sustentados pelo discurso da necessidade da manutenção da ordem e controle do território nacional contra as invasões estrangeiras. Desde o golpe de 1964, a nação vivenciava os conflitos da ditadura militar e, no início dos anos de 1980, eram dados os primeiros passos para a abertura política no país. No período de abertura, o Planalto buscava controlar as forças oposicionistas consideradas “liberalizantes” no congresso (*VEJA*, n.636, 1980, p.20) e, em razão disso, o então ministro da justiça Ibraim Abi-Ackel declara, com certa reserva, que

“O governo encerrou definitivamente o período da oferta, quando pôde conceder a revogação do AI-5, a anistia, a abolição da censura, a eliminação da figura do preso político e o pluripartidarismo”, avisou Abi-Ackel. “Agora começa um período de muitas dificuldades” (*VEJA*, n.636, 1980, p.20).

No âmbito econômico, o país vivia os altos índices de inflação, como mostra a capa da *Veja* de 18 de junho de 1980:

Fig.4.47: *Veja*, em 18 de junho de 1980.



Fonte: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

Na edição de 5 de novembro do mesmo ano, a questão volta a ser tema de reportagem. De acordo com a *Veja*, diante da perspectiva de uma inflação acumulada em doze meses em aproximadamente 109%, “há informações, porém, de que o governo vai procurar evitar esses números, transferindo para novembro reflexos de reajustes de outubro” (*VEJA*, n.635, 1980, p.118). E, em resposta aos acontecimentos da época, na edição de 10 de dezembro de 1980, Millôr polemiza as medidas tomadas pelos dirigentes do país em toda a seção. Na página anterior à crônica *Branca de Neve e os Sete Anão*, o cronista manifesta sua indignação em enunciados espalhados, dentre eles um “poeminha global”:

Para o perfeito canalha, tudo isso que anda aí é de uma insuportável dignidade (*VEJA*, n. 640, p.14, 10 dez. 1980).

[...]

Quando eu vejo esses ministros e seus planos, esses sábios e seus discursos, esses tecnólogos e suas ideologias, eu concluo que nunca se gastou tanto talento e tanto esforço para levar um país à bancarrota (*VEJA*, n. 640, p.14, 10 dez. 1980).

[...]

Eu canto esses heróis / Que governam o Brasil / E mando todos eles / Para o céu de anil (*VEJA*, n. 640, p.14, 10 dez. 1980).

[...]

Se fosse apenas para medir a dimensão de nossos homens políticos nem teria sido necessário o sistema métrico (VEJA, n. 640, p.14, 10 dez. 1980).

A seção que leva o nome do artista aparece ocupando duas páginas inteiras – par e ímpar – dispostas de modo que, quando a revista é folheada, as duas ganham unidade. Trata-se de um espaço gráfico bem demarcado a serviço do humor. Esse espaço se coloca entre o conteúdo de variedades do periódico, que são apresentados ao leitor sob as rubricas de “Música” [reportagem de capa], “Ambiente”, “Arquitetura”, “Arte”, “Brasil”, “Balé”, “Cartas”, “Cidades”, “Ciência”, “Cinema”, “Comportamento”, “Datas”, “Economia e negócios”, “Entrevista”, “Gente”, “Internacional”, “Investimentos”, “Livros”, “Medicina”, “Memória”, “Ponto de vista”, “Radar”, “Religião”, “Televisão” e “Vida moderna”, citadas no índice por ordem alfabética, com exceção da reportagem de capa.

A capa sintetiza o conteúdo de variedades. Uma fotografia de página inteira da cantora Maria Bethânia e, abaixo, a manchete “A cantora que mais vende no Brasil: o auge de Maria Bethânia” colocam a artista em destaque na edição. Além disso, no topo da página, do lado esquerdo, há ainda, em menor tamanho, a fotografia de soldados com armas em punho e, logo abaixo, os dizeres “Polônia: a ameaça soviética”, em letras brancas com fundo vermelho, referindo-se à possível interferência militar soviética sobre a Varsóvia na época. Do lado direito, cobrindo a parte superior da foto maior, o imperativo no nome da revista invoca o leitor mergulhar em seu conteúdo.

A seção “Millôr”, por sua vez, aparece nas páginas 14 e 15, entre a seção “Cartas” [do leitor] e a página do índice da revista, onde pode ser lida também a Carta ao leitor, assinada pelas iniciais J.R.G. Dessa forma, o artista ocupa o espaço destinado, mais especificamente, à expressão de determinado ponto de vista, antecedendo, de certo modo, ao conteúdo de caráter mais informativo do periódico.

O título da seção aparece no topo da primeira página, em negrito, caixas alta e baixa, com letras desenhadas em perspectiva e em vermelho. Abaixo dele, o slogan “Deixa comigo”, entre aspas, escrito em letras muito pequenas e caixa alta. Distribuídos pela página, estão os enunciados e o “poeminha global”, dividindo espaço com o desenho de um

homem, que, em traços econômicos, vem nas cores que aludem à bandeira brasileira (verde, amarelo ouro, branco) junto ao fundo azul, em parte, encoberto pelo desenho. De olhos abertos e boca arregalada, o homem olha para o fundo azul, acima de sua cabeça. Toda a página propõe uma reflexão sobre a situação político-econômica do país, e o olhar pessimista do cronista diante da realidade social que o cerca.

Na página seguinte, sob a rubrica de “Fábulas fabulosas”, escrita em verde e caixa alta no topo da página, vem a crônica, composta por duas colunas e uma ilustração entre o título e a narrativa em prosa. O título Branca de Neve e os Sete Anão aparece em letras brancas com fundo azul, desenhadas em caixa alta. O termo “anão” vem no singular, apesar do numeral “sete” que o antecede. Logo abaixo do título, vem o desenho de um espelho redondo e todo trincado, de onde sai um balão de fala com o nome de Branca de Neve escrito em letras embaralhadas. Com olhar direcionado para ele, está a bruxa, de lado, com o rosto e corpo à mostra até o busto. Seu rosto e mãos, em cor verde, ganham formas pontiagudas, no nariz, queixo, dedos e unhas, e a personagem veste um manto arroxeadado.

A narrativa é estruturada em seis parágrafos e, ao final dela, no pé da página, vem expressa a moral do texto. A palavra “moral” é grafada em vermelho, seguida de dois pontos, e o conteúdo está em preto. Todo o enunciado está destacado, pelo tamanho da fonte e o negrito.

2.1.1 Retrato verbo-visual das personagens no discurso polêmico do cronista

Em Branca de Neve e os Sete Anão, o retrato que o cronista faz das personagens e do espelho mágico é bem diferente daquele divulgado pelos Grimm (1812-1822). Na versão brasileira, a Branca de Neve de Millôr Fernandes é subjugada, na condição de mulher e de cidadã comum, a começar pela forma de composição do texto. Sequer sua imagem é apresentada na ilustração. No âmbito verbal, seu nome aparece no título acima do desenho e na fala embaralhada do espelho quebrado. Em toda a narrativa, a personagem aparece como referente, no contexto do narrador (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004[1929]), de modo que, em momento algum, é-lhe dada a palavra, ainda que por discurso indireto.

Se, de um lado, o silêncio de Branca de Neve reflete a opressão sofrida; de outro, a descrição da personagem, na voz do narrador, ironiza e, conseqüentemente, lança dúvidas sobre a real castidade e pureza da jovem do folclore europeu, à espera do príncipe que a salva, casando-se com ela. No relato dos Grimm, Branca de Neve é descrita no âmbito do essencialmente “belo”:

[...] Branca de Neve ia crescendo e ficando cada vez **mais bonita**, e quando estava com sete anos de idade, já era **tão linda como o dia claro e mais bela que a própria rainha** (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.49, grifos nossos).

[...] Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava **mais bonita**. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado **tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha** (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.130, grifos nossos).

[...] Banca de Neve foi crescendo, e aos sete anos de idade **sua beleza era tamanha** que superava até mesmo **a da rainha** [...] (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.248, grifos nossos).

Já, em Millôr, a beleza da jovem é erotizada. Ela é apresentada como “boa”, em oposição à rainha “má”, logo no início da narrativa: “Era uma vez uma rainha má que tinha uma enteada que era muito **boa**” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifo nosso). Em um primeiro momento, o leitor pode pensar tratar-se da índole da personagem. No entanto, quando a leitura segue, o qualificador “boa” se mostra palavra bivocal (BAKHTIN, 2005[1963]), apontando tanto para a bondade da personagem quanto para os belos contornos de seu corpo. Nesse aspecto, o narrador explica que “[...] o rei cada dia reparava melhor, na medida em que a enteada ia se enteando mais e mais, um **seiozinho** hoje, outro **seiozinho** amanhã, uma **coxinha** ficando mais **grossa** esta semana, um **olhinho** brilhando mais no outro mês” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifos nossos). Na mesma direção, o verbo “entear” – “*fig.* envolver(-se) sentimentalmente; cativar(-se), enredar(-se), enlear(-se)” (HOUISS, 2009, p. 769) –, no gerúndio, revela não apenas o processo de transformação física da menina para a mulher, mas um possível envolvimento amoroso e sexual dela com o rei, já que a jovem tinha o “olhinho brilhando” .

A sexualidade de Branca de Neve é explicitada também no diálogo entre a rainha e o espelho, por discurso direto: “Diz aí, batuta, tem alguém mais **gostosa** do que a **mamãe**

aqui?” A essa indagação, o espelho diz: “[...] tua enteada está que é uma **cocadona**, e eu, se não fosse espelho, trocava três de você por uma dela” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifos nossos). O qualificador “cocadona”, associado à comparação realizada entre a rainha e Branca de Neve, coloca madrasta e enteada no mesmo patamar: o do corpo erotizado, como objeto de desejo.

Não por acaso, o sequestrador profissional, convocado pela rainha para dar cabo da garota, preferiu vender as fotos da jovem nua para a revista masculina *Playboy*, ao invés de matá-la. A ideia de vender as fotos da jovem para uma revista masculina “difusora de um dos padrões de beleza mais cobiçado de todo o planeta – o de suas ‘coelhinhas’ –” (GOLDENBERG; RAMOS, 2000, p.27) pareceu-lhe mais lucrativa: “O sequestrador levou **Branca de Neve** para floresta, mandou que ela tirasse a roupa pra acertar seu coração melhor, mas, quando **Branca** ficou **nua** e ele viu tanta pureza, preferiu [...] vender as fotografias dela pro *Playboy*” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifos nossos). A partir desse momento, o narrador passa a se referir à personagem também como “Branca”.

Nesse aspecto, o corpo bem torneado da mulher Branca corresponde ao padrão de beleza difundido pela revista. Basta ver que, no ano de 1980, das doze capas publicadas, apenas uma delas trazia uma mulata. Trata-se da edição de n. 55, do mês de fevereiro, cuja capa era intitulada “Sonia e as mulatas” e temática estava voltada às escolas de samba.⁴² A política editorial da revista se manteve ao longo dos anos. Em estudo sobre as capas da *Playboy* do ano de 2008, observou-se que, “com exceção de uma única modelo que se apresenta como além do padrão estabelecido, os corpos são sempre magros, brancos, pouco bronzeados e mais ou menos malhados” (AGRICOLA, 2011, p.170). Esse perfil de capa busca atender ao consumidor, e o corpo ganha o estatuto de mercadoria:

A padronização a que o corpo feminino se encontra sujeito nesses tempos de mundialização da mídia encontra-se associada a uma lógica nascida e reforçada no modo de produção industrial, na racionalidade instrumental voltada para a acumulação do lucro em uma magnitude sem precedentes. O corpo feminino retratado aparece envolto numa mensagem conotada

⁴² Informação disponível em: <<http://gente.ig.com.br/todas-as-capas-da-playboy-reveja-as-mulheres-mais-desejadas/n1597173655240.html>>. Acesso em 10 abr. 2015.

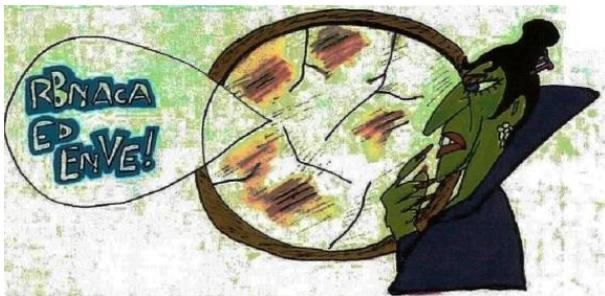
que o define invariavelmente como objeto, como algo que se encontra implicitamente à venda, desprovido de personalidade (AGRICOLA, 2011, p.169).

Na mesma direção, a estada da Branca com os “Sete Anão” também aponta, de certa forma, para a concepção do corpo como objeto de consumo. Quando procurados pela jovem, a fim de que lhe dessem refúgio, os anões se certificaram “primeiro se ela sabia lavar, costurar, pregar botões, cozinhar e ir para a cama” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980). O narrador, por sua vez, se compadece da personagem. No relato indignado dele, os “anão” são “**exploradores e machistas**” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifo nosso), usaram o corpo da “Branca” como parte do pagamento pela estadia. Na qualidade de produto de consumo, entretanto, o corpo da jovem se esgotou e ela acabou se transformando “num **bagulho** de tanto lavar, passar, cozinhar e dar pros Anão” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifo nosso).

Diferentemente da versão relatada pelos irmãos Grimm, a Branca de Neve milloriana está sujeita à ação do tempo e é constantemente subjugada pelo sexo masculino. Em toda a narrativa, a personagem se instaura pelo silêncio, tornando-se conhecida do leitor pelos olhares projetados sobre ela. Para a jovem, não há príncipe, nem o sonho do casamento e, tão pouco, um final feliz.

Em âmbito maior, o cerceamento de sua liberdade de expressão representa a situação vivenciada pela população brasileira. Se, no título, o foco está na personagem de “Branca de Neve [e os Sete Anão]”, na ilustração, logo abaixo dele, o leitor já desconfia de que o encaminhamento do texto será outro. No lugar de Branca de Neve, a rainha e o espelho ganham notoriedade. A referência à jovem aparece apenas nas letras embaralhadas soletradas pelo espelho:

Fig.4.48: Branca de Neve e os Sete Anão, de Millôr Fernandes



Fonte: *Veja* (n.640, p.15, 10 dez. 1980).

Fig.4.49: *Snow White and the Seven Dwarfs*, de Walt Disney Prod. Ltda (1937)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>

A rainha é apresentada em traços rudimentares, como uma extensão do espelho quebrado, e suas formas pontiagudas fazem com que sua imagem seja construída na tensão, no olhar polêmico do cronista para seu tempo. O discurso polêmico do cronista está orientado “para um objeto habitual”, o conto, “nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro”, das forças repressoras dominantes no país, “entrando em conflito com ele como que no próprio objeto” (BAKHTIN, 2005[1963], p.196). Na mesma direção, o manto arroxeadado se assemelha ao da rainha-madrasta, contada na versão da Disney (1937), mas a cor esverdeada, como se a personagem estivesse com náusea, os lábios projetados para baixo e a ausência de coroa, a destituem do trono. A ilustração contradiz também a descrição apresentada pelos Grimm:

[...] Era uma **bela mulher**, mas orgulhosa e arrogante e não suportava que alguém a superasse em beleza (GRIMM; GRIMM, 1989[1812-1822], p.48, grifos nossos).

[...] Era uma **dama belíssima**, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela (GRIMM; GRIMM, 2010[1812-1822], p.129, grifos nossos).

[...] A rainha era **a mais bela mulher do país** e muito orgulhosa de sua beleza (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.247, grifos nossos).

Na crônica milloriana, por sua vez, o tom do narrador é mais agressivo. A beleza da personagem dá lugar a sua má índole. O narrador inicia o relato, manifestando seu olhar de desprezo projetado sobre ela: “Era uma vez uma rainha **má** que tinha uma enteada que era muito boa” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifo nosso). No mesmo parágrafo, ela é apontada ainda como “uma **desgraçada hedonista, com um superego maior do que a nossa**

inflação de três dígitos” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifos nossos). O “nós” inclusivo – “eu + vós” (BENVENISTE, 2005[1966], p.257), na comparação “com um superego **maior do que a nossa** inflação de três dígitos” [grifos nossos], aponta para um cenário econômico bem conhecido do narrador e do leitor brasileiro: a perda de poder aquisitivo da população e os baixos rendimentos da caderneta de poupança, além das medidas frustradas dos governantes, demonstrando o descumprimento de promessas realizadas pelos então “revolucionários”, defensores da intervenção militar, por ocasião do golpe de 1964: “[...] os revolucionários prometiam liquidar a inflação, a subversão e a corrupção [...]” (VEJA, n. 615, 1980, p.80). Já em junho de 1980, os índices inflacionários haviam alcançados patamares nunca vistos na história do país:

Na verdade, o número 100 não é muito maior que os 94,7% registrados em maio [do mesmo ano], mas é visto como descalabro da política econômica posta em prática desde 1964, que acenava com a promessa de prosperidade e, naquela época, principalmente, de estabilidade (VEJA, n. 615, 1980, p.80).

No descompasso entre a promessa e a execução das medidas necessárias para alcançar as metas desejadas, o “superego” do governo se mantém inabalado:

“O governo está plenamente consciente”, confessa o ministro [da Fazenda] Ernane Galvêas, “de que terá que conviver com taxas de inflação de 105% ou 110%. Depois elas começarão a cair.” Conformado, o ministro [do Planejamento] Delfim Netto reconhece: “Quando vier esse 100 vou ter muita amolação, mais isso passa” (VEJA, n. 615, 1980, p.80).

Os esforços para a manutenção no poder, a qualquer custo, são empenhados também no âmbito político. A rainha vê, em Branca de Neve, uma ameaça para sua supremacia e decide contratar um sequestrador profissional para dar cabo da jovem. Por acaso, não era essa a prática adotada pelos homens do poder no período de ditadura militar? Cidadãos brasileiros, cujos corpos jamais foram encontrados, desapareceram, e, ainda hoje, famílias buscam o reconhecimento público de que seus entes queridos foram

torturados e mortos por fazerem oposição ao então governo ditatorial. Na crônica, o espelho adverte a rainha sobre Branca de Neve: “Toma cuidado, rainha, ou você não emplaca **1643**” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifo nosso).

Nessa afirmação, o espelho parece estabelecer uma comparação entre o reinado de Luís XIV (1643-1715) na França, o mais longo da história europeia, e o Regime Militar instaurado no Brasil. Caracterizado pelo absolutismo monárquico, o “Rei- Sol” detinha todo o controle do Estado, amparado pelas forças militares do exército por ele mesmo reorganizado e equipado. Da perspectiva do espelho, a rainha precisava neutralizar a força de seus opositores, caso quisesse perpetuar-se no poder.

Mais adiante, a crueldade de Sua Majestade é ratificada na voz do narrador, referindo-se a ela como “perseguidora”, em: “O tempo foi passando, ela [a rainha] foi envelhecendo e acabou desistindo [de perseguir Branca de Neve] no dia em que o rei disse que, ou ela parava com aquela perseguição – ela a **perseguidora** –, ou ele promovia eleições diretas no reino” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifos nossos).

De fato, a revogação do AI-5, a anistia, a abolição da censura, no Brasil do início da década de 1980, acenavam para o fim da prática da perseguição política e da tortura, o que, de fato, não aconteceu imediatamente. Prova disso foi o ataque à bomba no evento de comemoração ao Dia do Trabalho, em 1º de maio de 1981, no Riocentro. O ataque foi articulado por forças militares contrárias à abertura, de modo que parecesse uma empreitada de militantes de esquerda opositora ao governo ditatorial. Com isso, um endurecimento do governo seria justificável para a população.

No mesmo período, buscavam-se articulações, visando às eleições para governador e presidente por voto direto. As eleições diretas para governador foram restabelecidas pela Emenda Constitucional n. 15, de 19 de novembro de 1980⁴³, tornando possível a eleição de governadores estaduais por voto direto e secreto, dois anos mais tarde, em 1982. Em 1985, as eleições presidenciais ainda aconteceriam por voto indireto, pela indicação do Colégio

⁴³ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc_antecedente1988/emc15-80.htm>. Acesso em: 12 jul. 2015.

Eleitoral, e o primeiro presidente eleito por voto direto, Fernando Collor de Mello, só viria em 1990, com a promulgação da Constituição de 1988⁴⁴.

Nesse contexto de guerra política, o rei da crônica milloriana era uma força opositora aos desmandos da rainha, mas, em momento algum, mostrou-se complacente com Branca de Neve. A jovem é objeto de cobiça do rei, tal como informa o espelho depois do desaparecimento dela:

A rainha [...] voltava ao espelho: “Como ” é que é, ô chato de galochas, e agora – existe ainda mulher-objeto mais apetecível do que eu?” “É só você olhar o último número do Playboy, respondeu o espelho, “no qual o seu marido está vidrado ali na poltrona e vai descobrir que foi passada pra trasíssimo!” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980).

No relato do espelho, o rei já havia investido na jovem: “tua enteada tá uma cocadona, e eu, se não fosse espelho, trocava três de você por uma dela. Aliás, o teu marido já fez proposta bem melhor que essa” (FERNANDES, 1980, p. 15), de modo que o comprometimento do rei não era com o bem-estar da jovem oprimida, mas com o seu próprio. De alguma forma, ele queria tirar vantagens da situação de Branca de Neve.

O narrador, por sua vez, parece tecer crítica às articulações realizadas por políticos de oposição (o rei) com os governantes, da situação (a rainha), na abertura política no país. Como moeda de troca, o afrouxamento das medidas austeras empreendidas pelo governo militar garantiria o adiamento das “eleições diretas no reino” (FERNANDES, 1980, p. 15).

Na perpetuação da rainha no poder, outro elemento teve papel fundamental: o espelho mágico, com suas peculiaridades midiáticas. Foi associado a “uma televisão primitiva” [...]. (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980), dependendo de uma concessão para se manter em funcionamento. Não por acaso, antes de responder à indagação narcisista da rainha, ele questiona sobre uma eventual punição, caso fosse sincero:

⁴⁴ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 12 jul.2015.

[A rainha] um dia perguntou: “Diz aí, batuta, tem alguém no mundo mais gostosa do que a mamãe aqui?” O espelho, antes de responder, contraperguntou: “Olha lá, ô cara, é pra dizer mesmo ou você quer apenas uma resposta tipo puxa-saco, de espelho yes-man modelo Brasília?” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980).

A rainha oferece garantias de que ele “pode dizer o que pensa mesmo que eu não retiro o meu **patrocínio** [...]” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifo nosso). O espelho coloca diante dela suas dificuldades, em “minha **concessão** é a título precário, você sabe” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980, grifo nosso), mas resolve revelar-lhe a superioridade de Branca de Neve sobre Sua Majestade.

A credibilidade da rainha depositada sobre o espelho é refutada pelo narrador, que tece severas críticas sobre as distorções das informações dele advindas: “[o espelho] falava, previa, informava, aconselhava. Não eram bons os seus conselhos, nem as informações sempre corretas, nem previsões confiáveis – eu creio até que o espelho era uma televisão primitiva, mas já com os mesmos defeitos [...]” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980).

De fato, em tempos de ditadura militar, o país experimentou um grande incentivo ao desenvolvimento dos bens culturais, o que, de modo algum, implicava na liberdade de expressão.

Durante o período de 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 1994, p.115).

Com a intervenção do Estado totalitário e necessidade de sobrevivência no mercado, os empresários da cultura e o governo passaram a ter interesses comuns. Mesmo

incomodados com a censura para os negócios da indústria cultural, os empresários se submeteram e pagaram o preço pelo incentivo do desenvolvimento brasileiro ao polo militar (ORTIZ, 1994).

O incentivo às emissoras de rádio e televisão se consolidou com o Decreto-Lei n.480, de 28 de fevereiro de 1969, substituído pelo Decreto-Lei n. 1293, de 13 de dezembro de 1973⁴⁵, que regulamentava a isenção de impostos de importação de equipamentos e peças destinados à instalação e à manutenção das emissoras, desde que importados diretamente pelas concessionárias. A partir dos anos 70, houve também um significativo crescimento no volume de recursos aplicados pelo governo nas emissoras com propagandas de empresas estatais, tais como, Banco do Brasil, Petrobrás, Correio, Caixa Econômica Federal e propagandas institucionais dos próprios ministérios. Muitas das campanhas publicitárias enalteciam o regime (LEAL FILHO, 2004).

Por essa razão, o espelho da crônica milloriana tinha mais voz que a personagem “Branca”, a quem nunca foi dada a palavra. Essa voz estava a serviço do poder repressor que se consolidou, ou, então, seria também calada. Nesse aspecto, a ilustração [Fig.4.48] ratifica a perspectiva impressa pelo cronista no texto verbal.

Alguns traços da rainha, em primeiro plano, preenchem a moldura do espelho, parcialmente escondida atrás do rosto da personagem, e o espelho se torna quase uma extensão dela. Mesmo depois de muito tempo a serviço da detentora do poder, o espelho foi por ela quebrado, por atentar contra seus interesses e, por essa razão, a moral do texto adverte para o fato de que “refletir diante das oligarquias é muito perigoso” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980).

O ato de “refletir” torna-se bivocal (BAKHTIN, 2005[1963]), referindo-se à atitude do espelho, que se deixou “ver ou transparecer; exprimir(-se), revelar(-se)” algo contrário aos interesses dominantes, ao mesmo tempo em que era um alerta para os riscos de “meditar, pensar muito” (HOUAISS, 2009, p.1631) sobre as forças repressoras empenhada em silenciar os dominados, tal como acontecera com “Branca”.

⁴⁵ Informação disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De1293.htm#art4>. Acesso em 12 abr. 2015.

A moral do texto ratifica o olhar cético do cronista: “refletir diante das oligarquias é muito perigoso” (VEJA, n. 640, p.15, 10 dez. 1980), prevendo que a oligarquia do reino ditatorial continuaria a se perpetuar. A escolha lexical do cronista, por si só, já se configura como voz dissonante. O termo “oligarquia”, como “preponderância de um pequeno grupo no poder” (HOUISS, 2009, p.1384) demonstra a refuta de Millôr diante da realidade constatada, tanto que, anos mais tarde, na campanha eleitoral de 1986, o uso do termo viria a ser obrigatório nos discursos dos parlamentares de esquerda para atacar o governo (VEJA, n.934, 1986, p.38).

Na refuta aos acontecimentos de seu tempo, o cronista responde ainda, de modo subversivo ao conto, com gírias e coloquialismos de sua época. A rainha é a “mamãe”, “apetecível” e “gostosa”, tornando-se, finalmente, “um bagoço de doer”. Branca de Neve é “boa”, uma “cocadona” e transforma-se em um “bagulho” de tanto “dar pros Anão”. Nesse sentido, nem o espelho escapa: é “batuta” inicialmente, depois passa à condição de “chato de galochas” e finalmente chega ao estado de “meu velho”. Pela linguagem, o cronista dá um tom zombeteiro ao conto da tradição oral.

2.2 Vovozinha Vermelha na *IstoÉ*

A crônica milloriana que rememora o conto Chapeuzinho Vermelho ganhou as páginas da *IstoÉ* na seção “Millôr” de 30 de maio de 1984. Como na *Veja*, a seção ocupa duas páginas inteiras e é a segunda no todo de variedades do periódico, como mostra o índice, ordenado por número de páginas: “Em cartaz”, “Millôr”, “A semana do Castello”, “Brasil”, “Opiniões”, “Tecnologia”, “Ciência e saúde”, “Esporte”, “Ambiente”, “Religião”, “Cultura”, “Mundo”, “Economia” “Livros”, “Entrevista” e “Henfil”.

Nessa edição, a seção “Economia” traz a reportagem de capa. Intitulada como “Contas externas: os devedores se aprumam”, a capa faz referência ao esforço empenhado pelos países da América Latina endividados, frente aos EUA e banqueiros. A imagem é composta pelo desenho de um magnata: homem branco, robusto e de grande porte, vestindo fraque e chapéu em cor predominantemente azul, com detalhe em vermelho, e

com charuto aceso na mão direita. De frente para ele, quatro homens de pequeno porte, vestindo terno deformado e com remendos, estão apurados sobre os ombros uns dos outros, para ganhar estatura. No topo da página, em letras menores, a chamada para o caderno de “Esportes” traz os dizeres “Sócrates vai embora” [do Brasil para a Itália] junto à foto do jogador. Abaixo da chamada, vem o nome da revista, grafado em vermelho e caixa alta.

Nas páginas 12 e 13, a seção “Millôr” tem o título marcado por letras em tons de verde, amarelo e marrom alaranjado. Entre as duas letras “L” do nome do jornalista, vem a caricatura de Millôr falando ao telefone: “Alô, telefonista: me dá um Golfo Pérsico!” (*ISTOÉ*, n. 388, p.12, 30 mai. 1984) e, ao lado, circunscrito por dois traços e fundo amarelo, vem o enunciado irônico “Última conclusão revolucionária: ‘os brasileiros não estão preparados pra ser brasileiros’” (*ISTOÉ*, n. 388, p.12, 30 mai. 1984), em referência aos militares no poder, que se intitulavam “revolucionários” e eram contrários ao voto direto para presidente.

Abaixo do título da seção, na coluna da esquerda, o autor discorre ironicamente sobre o absurdo de algumas crenças no Brasil, em um parágrafo intitulado de “Fé”. Sem dar nomes, refere-se a homens do poder brasileiro que, por exemplo, faziam acreditar que “veneno só mata inimigo, que a gravidade faz a inflação baixar e que, além dos aviões de carreira, não há mais nada no ar” (*ISTOÉ*, n. 388, p.12, 30 mai. 1984). O pensador termina o texto afirmando ainda que “Claro, acreditam também, sinceramente, no Colégio Eleitoral”, que, na época, articulava-se para as eleições indiretas para presidente (*ISTOÉ*, n. 388, p.12, 30 mai. 1984).

Nas colunas central e da direita, Millôr faz a divulgação do que ele nomeia como “Os 10 livros mais vendidos do mês”, divididos em duas colunas com cinco itens cada: uma coluna é a da ficção; a outra, da não-ficção. Na lista dos livros ficcionais, o primeiro seria a obra intitulada *O pensamento vivo de João Figueiredo*, então presidente do Brasil. Na coluna da não-ficção o destaque foi para a obra *O pensamento vivo de Newton Cruz*, general do exército brasileiro e chefe da Agência Central do SNI (Serviço Nacional de Informações) entre 1977 e 1983, atuando em Brasília. No final da lista, vem um aviso ao leitor, destacado em

negrito e fundo amarelo: “Quando você começa já está terminando” (*ISTOÉ*, n. 388, p.12, 30 mai. 1984).

Ocupando a outra metade da página, está o desenho de um homem em pé, ao lado de uma árvore e à beira do que se assemelha a um riacho. De perfil, ele olha para baixo, onde a água parece correr em meio a pedras e trechos a seco, com terra à vista. A vegetação cobre a terra ao fundo da paisagem. O olhar do homem está direcionado a algo que não se vê, tanto pela insignificância de seu tamanho, como pelo borrado da caneta hidrocor. Do nada que se vê, emerge um balão de fala com os seguintes dizeres: “Não vai doer nada” (*ISTOÉ*, n. 388, p.12, 30 mai. 1984). No vazio do espaço superior esquerdo, está a síntese do desenho, marcada pelo título: “As vozes inaudíveis do Universo” (*ISTOÉ*, n. 388, p.12, 30 mai. 1984).

Na página seguinte, ocupando todo o espaço, está a crônica Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim) sob a rubrica de “Fábulas fabulosas”. Título e subtítulo aparecem em caixa alta: o título vem na primeira linha, nas cores preta e vermelha; e o subtítulo, entre parênteses, vem grafado em preto na linha abaixo. O texto em prosa está disposto em quatro parágrafos distribuídos ao longo de três colunas. Ao final na narrativa, vem a moral do texto em fonte maior e negrito nas cores preta e azul, ocupando todo o pé da página.

Entre o título e a narrativa, nos limites de um retângulo, há o desenho de um casal que dá as costas para leitor e tem, a sua frente, o lobo repousando sobre uma cama coberta por manta. De frente para o leitor, o animal tem olhos vermelhos arregalados e a boca aberta com dentes e língua à mostra. Ao lado da cama, uma velha desdentada e com cabelos esvoaçados está em pé e ri, procurando cobrir sua nudez com um tecido.

2.2.1 Retrato verbo-visual das personagens no discurso parodístico do cronista

Chapeuzinho Vermelho, advinda do folclore europeu, assume novas configurações nas mãos de Millôr. A ver pelo título, há uma troca de protagonista. Na crônica milloriana, a personagem dá lugar à Vovozinha Vermelha, cujo único familiar conhecido era a neta Chapeuzinho Turquesa.

Em Perrault e nos Grimm, o apelido da menina fora atribuído pela avó:

A boa velhinha mandou fazer para ela um **chapeuzinho vermelho**, e esse chapéu assentou tão bem que a menina passou a ser chamada de **Chapeuzinho Vermelho** (PERRAULT, 1994 [1697], p.51, grifos nossos).

Esta boa senhora mandou fazer para a menina um **capuz vermelho**. Ele lhe assentava tão bem que por toda parte aonde ia a chamavam de **Chapeuzinho Vermelho** (PERRAULT, 2010 [1697], p.77, grifos nossos).

Certa vez, ela [a avó] deu-lhe de presente **um capuzinho de veludo vermelho**, e porque este lhe ficava tão bem, e a menina não queria mais usar outra coisa, ficou se chamando **Chapeuzinho Vermelho** (GRIMM; GRIMM, 1989 [1812-1822], p.144, grifos nossos).

Certa ocasião ganhou dela [da avó] **um pequeno capuz de veludo vermelho**. Assentava-lhe tão bem que a menina queria usá-lo o tempo todo, e por isso passou a ser chamada de **Chapeuzinho Vermelho** (GRIMM; GRIMM, 2010 [1812-1822], p.145).

Um dia, **a avó** deu a ela **um chapeuzinho de veludo vermelho**, e a menina gostou tanto que nunca mais quis usar outro, e por isso foi apelidada de **Chapeuzinho Vermelho** (GRIMM; GRIMM, 2012 [1812-1822], p.137, grifos nossos).

Já, em Millôr, o empréstimo do nome da menina para a avó acontece sob pretextos aparentemente mais nobres, por razões políticas, logo esvaziadas no comentário do cronista:

Vovozinha **Vermelha**, assim chamada porque, quando moça, se disfarçava de velhinha pra dar cobertura aos subversivos do **PCB**, agora continuava sendo chamada assim porque em sua horta só plantava tomates (**vermelhos**), pimentões (**encarnados**), caquis (**fucsinos**), beterrabas (**sangues-de-boi**) e cenouras (**carmesins**) (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984, grifos nossos).

O comentário sobre o nome da moça, então travestida de velhinha, aponta para o período de repressão social vivenciado no Brasil após o golpe militar de 1964, quando o PCB (Partido Comunista Brasileiro), cuja cor predominante é o vermelho, passou a fazer, na clandestinidade, oposição aos desmandos do governo ditatorial. Essa situação, entretanto, começou a mudar com o processo de abertura política no país no início da década de 1980. Em 14 de dezembro de 1983,⁴⁶ foi sancionada a Nova Lei de Segurança Nacional nº 7.170.

⁴⁶ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7170.htm>. Acesso em 16 mar. 2015.

Nela, o artigo 35 revogava a Lei de mesma natureza, de nº 6.620, de 17 de dezembro de 1978⁴⁷, cujo artigo 40 havia tornado ilegal a tentativa de organização ou reorganização,

de fato ou de direito, ainda que sob falso nome ou forma simulada, partido político ou associação dissolvida por força de disposição legal ou decisão judicial, ou que exerça suas atividades prejudiciais ou perigosas à Segurança Nacional, ou fazê-la funcionar, nas mesmas condições, quando legalmente suspensos (BRASIL, 1978).

De fato, em janeiro de 1984, em seu VII Congresso, o PCB pôde buscar a legalização. Situação bem diferente da ocorrida no ano de 1982, quando o encontro do partido foi interrompido pela Polícia Federal e diversos integrantes foram presos (*IstoÉ*, n.373, 1984, p.26). Diante da perspectiva de legalização do partido, parecia não restar outra alternativa à vovozinha “macróbia” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984) da crônica milloriana, senão a vida monótona do cuidado da horta toda avermelhada.

O caráter subversivo da cor vermelha, atrelado ao nome da avó, é também enfraquecido por conta da relação de parentesco que a personagem mantém com a neta: “De família, ao que se sabia, **Vovozinha Vermelha** tinha apenas **Chapeuzinho Turquesa**, uma neta que sempre lhe trazia uma cesta de pães, mel natural, arroz integral e outras macrobióticas” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984, grifos nossos). Enquanto, historicamente, a cor vermelha tem sido utilizada pelos partidos de esquerda desde a Revolução Russa – o vermelho era a cor da extinta União Soviética –, o azul é a cor típica de partidos da direita desde a Revolução Francesa, junto com o branco (FERREIRA, 2010).⁴⁸

Nesse aspecto, a palavra do cronista é bivocal (BAKHTIN, 2005[1963]), destrona as personagens do conto, ao mesmo tempo em que trava polêmica com o cenário político brasileiro do período de redemocratização. Entre as contradições refutadas pelo cronista, parece estar, por exemplo, o posicionamento do PCB, que, defendendo uma “Frente Democrática”, deu seu apoio ao governo de José Sarney (TAFFARELLO, 2009), então filiado

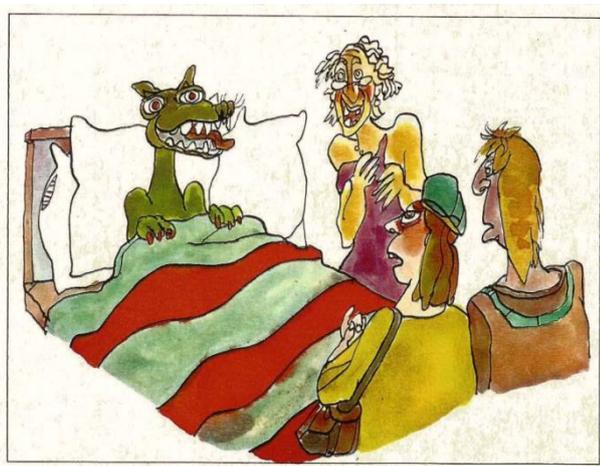
⁴⁷ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6620.htm>. Acesso em 16 mar. 2015.

⁴⁸ Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/a-cor-e-a-capacidade-de-fixacao-de-propostas/>>. Acesso em 17 mar. 2015.

ao PDS (Partido Democrático Social, a antiga ARENA – Aliança Renovadora Nacional), partido político brasileiro criado após o Golpe de Estado de 1964 para dar sustentação política ao governo militar.

Na mesma direção, Millôr destrona as personagens apresentadas pela caricatura que faz delas. Na ilustração, que aparece entre o título e a narrativa propriamente dita, as formas, os traços e o conteúdo que emolduram as personagens, desconstroem tanto Chapeuzinho quanto a Vovozinha. Nem o lobo escapa ao cronista:

Fig.4.50: Vovozinha Vermelha (e o lobo não não mau assim), de Millôr Fernandes



Fonte: *IstoÉ* (n.388, p.13, 30 mai. 1984).

A personagem da vovozinha destoa do título. A Vovozinha não é Vermelha, nem a Chapeuzinho é Turquesa. Aliás, a vovozinha nem vestida está, cobre parte de seu corpo com um tecido arroxeadado. A Chapeuzinho já é adulta e parece simpatizar com o estilo *hippie*. É despojada, veste blusa solta, sem detalhes nas costas, meio esverdeada, e uma boina, usa bolsa tipo tiracolo. Seus cabelos são curtos, ao estilo *dread*.

As personagens ocupam campos distintos do desenho. A Vovozinha e o Lobo estão no plano superior e, de frente para o leitor, Chapeuzinho e seu acompanhante se encontram no plano inferior, de costas para quem lê. Há uma linha diagonal imaginária entre os dois pares que, agregada aos campos ocupados pelas personagens, sugere situação de instabilidade (DONDIS, 1997): o jovem casal está em desvantagem. Além disso, o leitor é

convidado a adentrar ao desenho a partir do ângulo de visão da Chapeuzinho, mas é a Vovozinha quem tem a vista privilegiada. No olhar para a neta, ela pode contemplar o leitor e seu olhar transpõe os limites do enquadramento. Na composição do desenho, o cronista estiliza o texto verbal, já que a primazia da menina da tradição oral dá lugar à Vovozinha.

Os traços são rudimentares, quase um rascunho, e o inacabamento da imagem se dá ainda por conta das cores a guache borradas, que ultrapassam as linhas do desenho. O desenho de Millôr lembra os trabalhos do artista plástico romeno radicado nos Estados Unidos a partir de 1942, Saul Steinberg. Caracteriza-se por uma “perfeita deformação”, pelo grotesco, o traço exagerado e “impregnado de feiura” (CORDOVANI, 1997, p.56).

Entre as personagens, Vovozinha Vermelha está longe do estereótipo de boa velhinha. Ela tem uma calvície moderada que a aproxima da imagem masculina, seu nariz é protuberante e caído pela força do tempo e a boca desdentada. De tão magra, seus ossos ganham destaque em meio às linhas do corpo. A velhinha usa óculos.

Na mesma direção, as formas de Chapeuzinho não fazem referência à bela menina conhecida na tradição. A jovem tem o maxilar superior projetado pra frente, olhos esbugalhados e o nariz bem saliente. Seu acompanhante não fica atrás. O nariz ganha em tamanho e robustez e o lábio inferior é bem avantajado. Nesse contexto, o lobo também é caricato. A boca entreaberta com a língua à mostra e os olhos arregalados e avermelhados ratificam a imagem do jovem “chegado a um alucinógeno” (ISTOÉ, n. 388, p.13, 30 mai. 1984).

Para parodiar o conto Chapeuzinho Vermelho, o cronista coloca em cena personagens que parecem ter vivenciado o movimento *hippie* brasileiro, no terreno fértil da praia de Ipanema, a partir da década de 1970. Segundo Castro (1999), foi no então Píer dessa praia (ponto em frente à rua Farne de Amoedo), entre 1970 e 1973, que o local se tornou a praia *hippie*. Nos anos seguintes, as ideias e costumes emergentes do Píer se espalhariam para diferentes pontos do lugar, ganhando projeção nacional.

O Píer era um local de atitude: vestiam-se, sob o sol de quarenta graus, saias longas com o umbigo de fora, batas indianas, calças *saint-tropez*, macacões, ponchos. Não se depilavam as axilas, saudavam-se com beijos na boca, tudo como parte do movimento de

contracultura. “As conversas eram sobre mapa astral, **macrobiótica**, orientalismos, comunidades alternativas, a ‘nova era’, o disco do Cream, a peça *Hair* ou o último reparte de **cannabis** [...]” (CASTRO, 1999, p.298, grifos nossos). O uso do ácido (LSD) também era difundido entre os frequentadores da praia e “muito da droga que se disseminaria por Ipanema nos anos seguintes formou ali seu primeiro mercado” (CASTRO, 1999). Acreditava-se que os alucinógenos ajudavam na compreensão da realidade ao mesmo tempo em que eram uma forma de contestação à moral e aos padrões culturais burgueses difundidos na sociedade brasileira (QUEIROZ, 2011).

No âmbito verbal, as personagens de Chapeuzinho e Vovozinha são construídas por opostos. Enquanto a avó parece ter sofrido a ação do tempo, é “macróbia”, a Chapeuzinho, dada a alimentos macrobióticos (“pães”, “mel natural”, “arroz integral”), mostra-se no frescor de sua juventude. Do jogo entre as palavras *macrobiótica* (conjunto de prescrições dietéticas) e *macróbia* (pessoa muito velha) emergem o humor e a ironia (SAMPAIO, 2006), de modo que nem a vovozinha descrita pelo cronista está tão envelhecida, contentando-se apenas com alimentos vegetarianos e com a vida no cultivo de sua horta, nem a Chapeuzinho é tão estrita com sua alimentação, a ponto de contentar-se com vegetais. Nesse jogo, a ambivalência enunciativa aponta para a erotização das personagens: uma jovem que, diferente da inocência latente no conto, tem hábitos “carnívoros”, vive trocando de parceiros sexuais.

Em Millôr, Chapeuzinho já está crescida, disputa, de certa forma, parceiros sexuais com a Vovozinha Vermelha. Antes de procurar pela avó, o “Lobo não tão mau assim” (ISTOÉ, n. 388, p.13, 30 mai. 1984) reconhece a Chapeuzinho Turquesa de encontros anteriores:

Um dia, quando ai por ali assim, Chapeuzinho Turquesa – acompanhada por Fagundes – encontrou o lobo que lhe disse: “Olá, tou te conhecendo? Não dançamos juntos no Vereda Tropical?” “Sem essa”, sacou Chapeuzinho. “Eu não frequento o Vereda, não moro em Niterói e este aqui é o Ambrósio, campeão de Gin-Do-Ku-Fu e minha transa atual.” O lobo se fez de desentendido e disse: “Então tá bem, vou tentar a tua vó” (ISTOÉ, n. 388, p.13, 30 mai. 1984).

O lobo desiste da investida depois de perceber que a jovem simula não o conhecer e que o encontro de ambos fora apenas episódico, sem consequências nem continuidade. Além disso, a palavra de Chapeuzinho para o lobo não pode ser tomada como verdade, afinal, ela mente sobre o nome do parceiro da vez – Fagundes dá lugar ao Ambrósio.

A possibilidade de um encontro anterior entre o Lobo e a Chapeuzinho ganha reforço no comentário da vovó sobre os vários “guapos acompanhantes” da jovem: “uma hora era Frederico, outra Teodoro, outra Manfredo, outra Gervásio” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984). Na mesma direção, está o comentário do Lobo quando o jovem casal chega à casa da avó depois dos gritos de socorro:

O casal correu e, quando entrou no quarto da Vovozinha Vermelha, lá estava o lobo, deitado na cama confortável: “Alô, garotada, olha só que orelhas enormes eu tenho. Orelhas de burro! Sabem por quê? Passei a vida comendo **garotinhas** e só agora descobri que caldo de galinha velha etcétera e tal e coisa...” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984, grifo nosso).

A avó, por sua vez, nutre certa inveja pela neta: “Isso é que é juventude, pensava ela, e não a porcaria que deixei pra trás” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984). Nesse aspecto, o lobo, que, no conto, é o antagonista com função de causar dano à menina e sua família (PROPP, 2006), na crônica, ele tem seus atributos relativizados no subtítulo “e o lobo não tão mau assim” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984). O termo de valor adverbial “assim” aponta para o conhecimento partilhado entre locutor e interlocutor sobre a precedência dos fatos a serem relatados. Ao longo da tradição, a personagem ganhou o estatuto de “mau” por devorar a menina de capuz vermelho. Na crônica, entretanto, a selvageria da fera é atenuada. A Vovozinha Vermelha alerta ironicamente a “netinha” “ingenuosa” de que não há risco de morte, uma vez que “espécie *Canis Lupus* há várias gerações abandonou a via oral” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984). O ato de devoração agora é outro, é sexual; e o devorador, também.

No ápice do prazer com o lobo, a velhinha de “qualidades não-dietéticas” é quem leva a fera ao grito por socorro: “disse o lobo, ‘Quem gritou por socorro fui eu!’” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984). O narrador, por sua vez, ironiza o suposto sucesso da experiência

vivida entre ambos, afirmando, na moral do texto, que “o melhor afrodisíaco ainda é a carência prolongada” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984).

A inatividade sexual da velhinha pode ter sido a razão da explosão de sensações no envolvimento entre os dois. Na visão irônica do narrador, ao mesmo tempo em que o lobo foi um benfeitor, “não tão mau assim” (*ISTOÉ*, n. 388, p.13, 30 mai. 1984), ele também teve sua boa *performance* medida em função da parceria. Se a parceira tivesse sido outra, possivelmente o resultado seria diferente. Pode-se inferir, nesse sentido, que ele tenha agradado a velhinha, já que não consegue o mesmo resultado com as “garotinhas”.

A experiência sexual vivenciada pela Vovozinha Vermelha, associada principalmente à sensação prazer, reflete a cisão entre o sexo e sua função primária, a reprodutiva. Além disso, o sexo desvinculado da reprodução aparece sob o rótulo da “qualidade de vida”, a ser alcançada também na terceira idade. A questão da sexualidade se desloca do eixo moderno da autopreservação da espécie, cujo estado ideal a ser atingido é a perfeição, para o eixo da não fixidez, da liberdade de manobra, da aptidão para abraçar e absorver novas oportunidades para o prazer (BAUMAN, 2011).

Dessa perspectiva, a aproximação entre personagens de universos tão distintos no olhar do humor crítico: as advindas da tradição oral, com papéis sociais definidos; e as contemporâneas, com atitudes subversivas, faz com que todas elas sejam destronadas. As personagens *hippies*, que instrumentalizam a paródia à Chapeuzinho Vermelho, à vovozinha e ao lobo, tornam-se objeto de riso nas mãos do cronista. Desse jogo de opostos, emerge a ironia no texto: teria mesmo sido a Chapeuzinho Vermelho dos contos maravilhosos tão doce e ingênua? E a vovó, era a indefesa velhinha adoentada, à espera de uma visita da neta? Ficam dúvidas também no contexto contemporâneo: se a Chapeuzinho Turquesa *hippie* tinha realmente o espírito contestador; ou, se a vovó, engajada com as forças de resistência no período de ditadura militar, não tinha mais nada a dizer ou fazer por estar com a validade vencida. O lobo, por sua vez, que, no conto, é o algoz selvagem, tornou-se o grande benfeitor sexual da velha.

Assim, a construção das personagens em paródia ao texto da tradição oral e a relação direta estabelecida entre a Vovozinha Vermelha e a Chapeuzinho Turquesa com o cenário

político brasileiro esvaziam a efetividade do posicionamento político dos movimentos de contestação no período de abertura. Muitos deles, que se autodeclaravam rebeldes e subversores, surgiram ou ganharam projeção nacional em praias cariocas – como é o caso do movimento de contracultura –, opondo-se ao consumismo desenfreado. Nesse contexto, a Vozinha Vermelha abandona suas convicções políticas de esquerda para viver uma vida despolidizada. Chapeuzinho Turquesa é sua única sucessora direta e, apesar de todo estereótipo *hippie*, tem lastros com a classe burguesa, a começar pelo nome que leva.

2.3 Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto na *IstoÉ*

A história de Os Três porquinhos e o Lobo Bruto, de Millôr Fernandes, saiu na edição n. 513 da *IstoÉ* de 22 de outubro de 1986, em meio a outras seções: “Em cartaz”, “Millôr”, “Linha direta”, “Brasil”, “Especial”, “Geral”, “Cultura”, “Com a palavra”, “Mundo”, “Economia”, “Indicadores”, “Gente em cartaz”, “Entrevista”, “Do caderno H”, “Livros” e “Happy days”.

Na seção “Brasil”, vem a reportagem de capa sobre o envolvimento do então Secretário do Ministério da Agricultura José Magno Pato em uma série de irregularidades na importação de hormônios e vinhos finos. Sobre um fundo vermelho e abaixo do nome da revista em preto, a capa traz a cópia de dois documentos de importação, ocupando todo o lado esquerdo da página. O primeiro deles é uma solicitação ao secretário do ministério para apor o carimbo de registro do produto, objeto de importação; e o segundo, mais abaixo, é uma guia de importação com os dados do produto. Sobreposto a ambos, um carimbo de “exclusivo” enfatiza o caráter inédito da notícia. Do lado direito, abaixo do nome da revista, há a manchete em amarelo: “importações sob suspeita” e, seguida a ela, os tópicos da abordagem em fonte branca, dispostos um abaixo do outro: “Carne com aftosa”, “hormônio ilegal” e “Corrupção no vinho”. Ainda no topo da página, em linhas diagonais, estão as chamadas para outras notícias: “Quércia lidera” [as pesquisas eleitorais em São Paulo] e “Cruzado mais fraco”, referindo-se à desvalorização da moeda brasileira para incentivar as exportações.

Em meio ao conteúdo de atualidades da revista, a seção “Millôr” ocupa as páginas 14 e 15, e o título da seção vem nos mesmos moldes da publicação anteriormente descrita, com a intervenção do artista solicitando à telefonista o Golfo Pérsico. Ao lado do título, estão os dizeres “A gente nunca é derrotado lealmente” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986), circunscritos por traços em azul. Na coluna central, abaixo do título, vem a crônica Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos), sob a rubrica de “Fábulas fabulosas”, ocupando toda a página.

Na página seguinte, o jornalista apresenta dois poemas nomeados de “Dois poemeus de última hora”. O primeiro deles – “Antecipamos 2000” – dialoga com o enunciado que o antecede: “No ano 2000 todo mundo será famoso durante 15 minutos” (*ISTOÉ*, n. 513, p.15, 1986). Trata-se de uma citação do representante da *pop art* Andy Warhol (1928-1987), apresentado por Millôr como o “pintor de latas de sopa” (*ISTOÉ*, n. 513, p.15, 1986). Enquanto, em Warhol, o acontecimento refere-se a um tempo “no futuro”; em Millôr, o fato ganha data marcada: “no ano 2000”. A citação aparece sob o título *Le jour de gloire c’est arrivée*.

Em “Antecipamos o ano 2000”, o jornalista faz críticas às celebridades instantâneas da televisão, representantes dos diversos âmbitos da sociedade: “doutores, padres, artistas” (*ISTOÉ*, n. 513, p.15, 1986), que buscam “a glória prêt-à-porter” (*ISTOÉ*, n. 513, p.15, 1986), o sucesso enlatado, pronto para uso. Na coluna da direita, o segundo poema é intitulado “Dúvida demográfica”. Nele, o autor questiona sobre a coexistência de elementos tão distintos do universo em um mesmo ecossistema.

Lobo abaixo, ocupando dois terços da página, um homem em pé, em trajes de nobreza, desenhado sem cabeça e de perfil, está de frente para um espelho de corpo inteiro. Entre ambos, o enunciado “Este país está sendo governado por um gigantesco tour-de-farsa” (*ISTOÉ*, n. 513, p.15, 1986), sublinhado em caixa alta e em vermelho. A charge expressa a indignação do autor frente à falta de comando e ao descompasso entre os que estavam na linha de frente e as reais necessidades do país. Começavam a circular os ares da democracia, depois de um longo período de ditadura militar. O comando era do então

presidente José Sarney, vice-presidente de Tancredo Neves, que adoeceu e veio a falecer antes da posse, em 1985, após eleição indireta realizada pelo Colégio Eleitoral.

No âmbito econômico, vivenciava-se a tentativa de conter a inflação com implantação do Plano Cruzado, entre fevereiro e março de 1986. Entre outras medidas, o plano contemplou a troca de moeda de Cruzeiro para Cruzado, o congelamento de preços de bens e serviços e o congelamento de salários, incluindo o salário mínimo.⁴⁹ Como o congelamento não previu as peculiaridades dos produtos sazonais, houve um desequilíbrio de preços e o desabastecimento de produtos em entressafra. Conseqüentemente, passou-se a cobrar ágil para a compra daqueles produtos em escassez, como foi o caso da carne e do leite, tanto que, em última instância, o governo desapropriou a carne bovina de frigoríficos, obrigando pecuaristas a abastecer o mercado e, assim, garantindo a carne na mesa do consumidor. A medida foi nomeada “Operação boi gordo” e foi reportagem de capa das revistas *IstoÉ* e *Veja* de 15 de outubro de 1986 (*IstoÉ*, n. 512, 1986; *Veja*, n. 945, 1986).

Em meio às contradições do país no âmbito político-econômico, as personagens millorianas estão mergulhadas na angústia das ambiguidades da vida. A crônica verbo-visual traz o título “Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto” com letras desenhadas em cores primárias e secundárias alternadas (amarelo, verde, laranja, azul, vermelho) que disputam espaço com a imagem dos três porquinhos robustos e o lobo. O subtítulo “nossos velhos conhecidos” aparece entre parênteses, abaixo da imagem dos três porcos, dispostos de frente para o leitor, um atrás do outro, tomando todo o lado esquerdo e a área central do desenho. Ao lado deles, está o lobo, com as patas traseiras suspensas, como que descendo pela lateral direita da página.

Abaixo do desenho, vem o texto em prosa. A narrativa é contada em três parágrafos e, ao final dela, está a moral do texto, grafada em caixa alta e letras em azul. A palavra “moral” aparece isolada em um box e seu conteúdo está expresso na linha debaixo. Entre a moral e a narrativa, estão duas notas de rodapé: uma explicando o significado do atributo

⁴⁹ Conforme Decreto-lei nº 2.283, de 27 de fevereiro de 1986, revogado pelo Decreto-lei nº 2.284, de 10 de março de 1986. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2284.htm>. Acesso em 15 jul.2015.

“bruto”, em “Lobo Bruto”; a outra questionando o emprego do pronome “ambos”, em referência aos “três porquinhos”.

2.3.1 Retrato verbo-visual das personagens nos comentários ambivalentes do cronista

A crônica Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos) foi a última a ser publicada entre as três analisadas neste trabalho. Sob as lentes de Millôr, a história é marcada, basicamente, pela ambiguidade, que se manifesta em dois âmbitos imbricados: na descrição que o narrador faz das personagens e no modo como ele conduz os relatos. Dentre os artifícios empregados, as marcas de oralidade e o desenho quase infantil dão às imprecisões do conteúdo o estatuto de trivial:

Os três porquinhos eram pessoas de muito boa família e ambos tinham herdado dos pais [...] um talento **deste tamanho**. (ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986, grifos nossos);

[...]

Joaquim [...] era um espanto nas contas de somar e multiplicar, **até indo** à feira fazer as compras sozinho. (ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986, grifos nossos);

[...]

Mas **o negócio é que** – não é assim mesmo, sempre? – Pedro gostava mesmo era de cozinhar e todo dia estragava pelo menos um quilo de macarrão e duas dúzias de ovos [...]. (ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986, grifos nossos);

[...]

Daí que um Lobo Bruto, que ia passando um dia, comeu os três [...].(ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986, grifos nossos).

No plano discursivo, as ambiguidades vivenciadas são reveladoras das contradições da alma humana e, para isso, o narrador toma, em síntese, o relato do folclore europeu: “Era uma vez **Três Porquinhos** e um **Lobo Bruto**. [...] Daí que um **Lobo Bruto**, que ia passando um dia, comeu os **três** [...]” (ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986, grifos nossos). A partir da síntese, tece comentários em que predominam as incoerências entre a suposta aptidão das

personagens e o que elas realmente fazem ou têm prazer em fazer. Nos comentários do narrador, acentuam-se as diferenças entre a narrativa do folclore inglês e a crônica milloriana. Na versão inglesa do conto (JACOBS, 1890), por exemplo, a partida dos porquinhos da casa mãe acontece pela situação de pobreza vivenciada:

Havia uma velha porca que tinha três porquinhos, e como não tinha o bastante para sustentá-los, mandou-os partir em busca da sorte. (JACOBS, 2010 [1890], p.264). *There was an old sow with three little pigs, and as she had not enough to keep them, she sent them out to seek their fortune.* (JACOBS, 1993 [1890], p.73)

Já, na crônica, os pequenos animais são de família abastada e não precisam sair de casa em busca de seu sustento: “Era uma vez Três Porquinhos e um Lobo Bruto. Os Três porquinhos eram **pessoas de muito boa família** e ambos tinham herdado dos **pais, donos do Porcão**, um **talento** deste tamanho” (ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986, grifos nossos).

Os porquinhos ganham estatuto humano e não vivenciam o trabalho como forma de subsistência. Eles são de família abastada e têm suas origens na cidade do Rio de Janeiro. Seus pais são dos “donos do *Porcão* [grifo no autor]”, possivelmente em referência à principal loja de uma das maiores redes de supermercados do país na década de 1980, Casas da Banha, que, localizada na Avenida Brasil, no bairro da Penha, entrara em crise em 1986, por conta dos congelamentos de preço do Plano Cruzado. O mascote da rede era um porco, apresentado no letreiro.⁵⁰ Ironicamente, na crônica, os filhos herdaram o “talento deste tamanho” dos pais. Com seu talento, entretanto, os pais não teriam conseguido evitar a falência dos negócios.

As Casas da Banha acabaram ganhando espaço na memória coletiva carioca. O supermercado patrocinou, por longo período, o programa Cassino do Chacrinha, inclusive com distribuição de bacalhau e pepino ao público pelo velho guerreiro. É também lembrado na música, na paródia de mesmo nome ao *jingle Casas da Banha*, de Rogério Sylab, e nas

⁵⁰ Depois de anos de decadência, foi decretada a falência da empresa em 1999. Segundo Bumachar, então advogado das Casas da Banha, a crise na empresa teria começado no ano de 86 [ano da publicação da crônica], com os planos do Cruzado I e Cruzado II e “o absurdo congelamento de preços” decretados na época (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 1999). Disponível em: <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/152073/juiz-decreta-falencia-das-casas-da-banha>>. Acesso em 27 mar. 2015.

músicas *Tu és o MDC da minha vida*, de Raul Seixas, e *Flat-Cemitério-Apartamento*, dos Titãs (KRAUSS, 2012).⁵¹

O mascote do porco teria dado também origem ao nome da rede de Churrascaria Porcão, então vizinha das Casas da Banha. Fundada em 1975, com o nome de Churrascaria Riograndense, o restaurante teve seu letreiro destruído por conta de um vendaval. Antes que o letreiro fosse recolocado, o estabelecimento ganhou alcunha de Porcão e o nome tornou-se oficial.⁵²

Voltando à crônica, entre os três filhos, Pedro é o mais velho, apresentado como um excelente pintor, “um verdadeiro Beethoven” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986), em referência ao mestre da música clássica alemã que viveu entre 1770 e 1827. No fundo, Pedro gostava de cozinhar, mas lhe faltavam habilidades: “todo dia estragava pelo menos um quilo de macarrão e duas dúzias de ovos tentando fazer uma bacalhoadá” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986). O do meio é Joaquim, “um espanto nas contas de somar e multiplicar” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986). O narrador não deixa de revelar a aptidão da personagem para ir à feira sozinho fazer compras, apesar de sua inclinação a questões de Moralidade, que o levava a perseguir meretrizes e travestis. E o último, Ananás, cujo nome é, por si só, insolúvelmente problemático, um “abacaxi”, dominava a arte da mágica, colocando os dois irmãos “no bolso”, mas detestava o que fazia, empenhava-se em descobrir a “*epistemologia da realidade cotidiana*” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986).

A aptidão das personagens é colocada em xeque na voz do narrador. Os elementos de comparação que descrevem seus atributos passam pelo crivo do narrador, de modo que, não correspondem necessariamente ao que elas realmente são, mas ao olhar projetado sobre elas. Para dar dimensão do talento de Pedro para a pintura, ele é comparado a Beethoven, que se consagrou como músico, e não como pintor. Já a aptidão de Joaquim para as contas consiste em sua capacidade de fazer operações simples – somar e multiplicar – e a negociar produtos triviais, sem o auxílio de um terceiro. Além disso, o narrador faz questão de registrar a inclinação da personagem por Moralidade: sob o pretexto de

⁵¹Disponível em: <<http://flashfatos.blogspot.com.br/2012/10/casas-da-banha-rede-que-marcou-epoca.html>>. Acesso em 27 mar. 2015.

⁵² Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/estabelecimentos/restaurantes/porcao-barra-385.aspx>>. Acesso em 26 mar.2015.

compromisso com a moral, com os “bons costumes” (HOUAISS, 2009, p.1316), a personagem dedica seu tempo à perseguição de meretrizes e travestis. Nas palavras do narrador, Joaquim “era **doido** por Moralidade” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986, grifo nosso). A “paixão” e o “entusiasmo exagerado” (HOUAISS, 2009, p. 706) de Joaquim soam, na voz zombeteira do narrador, como uma tentativa de justificar socialmente a constante proximidade dele com os marginalizados. Por último, entre os irmãos, Ananás é mágico e, mesmo com a expertise na arte de ludibriar, não desiste de tentar compreender o sentido daquilo que a vida tem de mais simples, a realidade cotidiana. Porém, sua busca não está centrada na vida empírica, acontece pelo viés teórico-científico, epistemológico.

A referência ao lobo, por sua vez, aparece na primeira linha do parágrafo inicial e no último parágrafo do texto, associada ao qualificador “bruto”. O qualificador, que já havia aparecido no título, é acrescentado ao substantivo “Lobo” com o acréscimo de nota de rodapé: bruto “no sentido de inculto, não lapidado” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986). O acréscimo “e o Lobo Bruto” ao título “Três Porquinhos” é uma variação da caracterização do “lobo mau”, difundida ao longo da tradição, mas que não estava no registro do folclorista inglês Jacobs (1890). No relato inglês, a ênfase do título estava nos três animais antropomorfizados: A história dos três porquinhos (JACOBS, 2010 [1890]) / *The story of the three little pigs* (JACOBS, 1993 [1890]). Ao que parece, o qualificador “mau” foi um acréscimo posterior, já sob o olhar valorativo da modernidade, em especial, a partir do curta-metragem “The Big Bad Wolf” (1934), da Walt Disney Prod. Ltda:

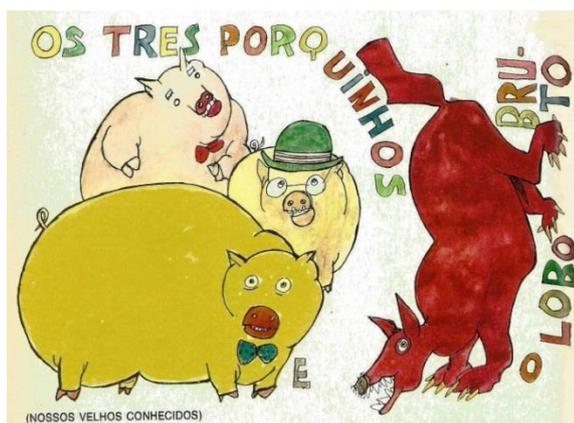
Fig.4.51: *The Big Bad Wolf*, de Walt Disney Prod. Ltda (1934)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=p8vVAvceTyQ>

Em Millôr, a índole (“mau”) do animal é deixada de lado, e a sua falta de civilidade e de conhecimentos entram em foco (“Bruto”). A brutalidade da fera está também marcada na ilustração que aparece antes da narrativa (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986):

Fig.4.52: Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos), de Millôr Fernandes



Fonte: *IstoÉ* (n.513, p.14, 22 out. 1986)

No lado esquerdo, estão os três porquinhos agrupados, um atrás do outro, de forma que possam ser vistos como se estivessem posando para uma foto. Seus acessórios, de modo algum, remetem ao espaço da floresta ou das aldeias primitivas: dois deles usam gravata e outro, chapéu e óculos. Dois sorriem, mas os olhos arregalados contradizem a expressão do riso alegre. Essa contradição é uma assinatura do cronista: o desenho milloriano remete, muitas vezes, ao caos. Nem sempre engraçadas, suas figuras são “agônicas”, ora pela expressão facial, boca e olhos enormes, ora pela manifestação de sua indiferença ou impotência para lidar com a realidade, dando as costas para o leitor. “O resultado, na maioria das vezes, é patético” (CORDOVANI, 1997, p.56).

De modo mais agressivo se mostra o lobo. Desenhado em vermelho-sangue, com unhas afiadas, dentes à mostra e olhos arregalados, ele desce pela lateral direita da página, invadindo o espaço dos três porquinhos. Em sua descida, o animal invade também o título do texto e o desarticula. As palavras se desconectam umas das outras e as que ficam em seu caminho são pisoteadas pelo animal, passando a ocupar também a lateral direita da mesma página.

A brutalidade do lobo se revela ainda no motivo fútil, ou melhor, na aparente ausência de motivo para comer os porquinhos: “Daí que um Lobo Bruto, que ia passando um dia, comeu os três [...]” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986), sem, sequer, toma conhecimento do que acabara de degustar.

Não por acaso, a moral do texto adverte para a inutilidade de “atirar pedras aos lobos” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986). Essa moral recupera o evangelho segundo Mateus, em que Jesus estaria orientando, no Sermão do Monte, a multidão que lhe segue quanto ao caminho de uma vida justa. Dentre as admoestações, ele teria alertado para a necessidade de discernimento sobre as questões espirituais, as quais não deveriam ser desperdiçadas com aqueles que as tratassem levianamente: “Não deis aos cães o que é santo, nem lanceis ante os porcos as vossas pérolas, para que não as pisem com os pés e, voltando-se, vos dilacerem” (MATEUS, 7,6).

Nesse contexto, os descrentes do evangelho eram considerados porcos e cães e, assim como os porcos do texto bíblico estavam alienados sobre o valor das preciosidades que lhe eram atiradas, o lobo da crônica milloriana se manteve ignorante ao valor dos porquinhos degustados. Se, no texto bíblico, os tolos são os porcos; no texto milloriano, os lobos assumem esse papel, e os porquinhos recém-devorados são as pérolas atiradas às feras. Nesse caso, a palavra “pérola” se torna ambivalente. O que era sinônimo de preciosidade pode ser também considerado ironicamente como sinônimo de idiotice,⁵³ e, nesse sentido, os porquinhos ganham também o estatuto de “tolos”.

No âmbito da narração, as ambiguidades começam já na relação que se estabelece entre o subtítulo e a apresentação das personagens no primeiro parágrafo do texto. No subtítulo entre parênteses “(nossos velhos conhecidos)”, o “nós” inclusivo (BENVENISTE, 2005[1966], p.257) que está implícito no pronome possessivo “nossos”, faz pressupor que os fatos a serem relatados são conhecidos do leitor. No entanto, no início do texto, o leitor se apercebe de que as personagens não são aquelas da longa tradição. Agora elas estão muito mais perto da realidade contemporânea, são filhas dos “donos do *Porcão*” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986).

⁵³ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/pérola>>. Acesso em 15 jul.2015.

No primeiro parágrafo, o narrador questiona o uso da palavra “ambos” recuperando o sujeito da oração anterior (os três porquinhos), em: “[Os três porquinhos] ambos tinham herdado dos pais, donos do *Porcão*, um talento deste tamanho” (ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986). No entanto, a nota de rodapé não é esclarecedora. Trata-se de uma metalinguagem indagando sobre o que acabara de ser narrado: “Três é *ambos*?” (ISTOÉ, n.513, p. 14, 22 out. 1986), e a resposta à suposta ambiguidade cometida pelo narrador fica a cargo do leitor.

Nesse sentido, a contradição é a marca da existência dos três irmãos e, na mesma direção, a morte é apenas mais uma das aparentes incoerências experimentadas por eles, já que, diferentemente dos porquinhos do folclore inglês, as personagens da crônica milloriana não deram causa concreta para isso. No fluxo de sua existência, eles foram surpreendidos, em determinado momento, pela atitude brutal e sem propósito, de alguém que passava e lhes ceifou a vida: o Lobo. Este, por sua vez, passou pela vida dos porquinhos sem ser afetado, mesmo depois do ato de devorar os pequenos animais. Para os porquinhos, entretanto, não havia solução. Não fosse pelas garras do lobo, o negócio da família – seja o supermercado, seja a churrascaria – já os colocava em situação de risco, na mesa do consumidor.

Dessa perspectiva, a vida dos três irmãos – Pedro, Joaquim e Ananás – parece ser mais complexa do que a que teria sido vivenciada pelos animais da versão do folclore europeu. Em Jacobs (1890), a tarefa dos três porquinhos, convocando à necessidade do trabalho em detrimento do prazer, estava relacionada a questões identitárias, já que, na modernidade,

o problema da identidade para a maioria dos homens e das mulheres consistia na necessidade de adquirir suas definições sociais [...]. A tarefa precisava ser encarada estabelecendo-se um alvo – um modelo de identidade desejada –, e então, ao longo da vida, aferrando-se obstinadamente ao itinerário determinado pelo estabelecimento do alvo (BAUMAN, 2008, p.289).

Sob os ares da contemporaneidade, não há necessariamente mais casas para construir, nem Lobo que as queira destruir. O inimigo vem de onde menos se espera. Os filhos também não precisam trabalhar com os pais, como seria de se esperar, na gestão de

seu próprio negócio. Em suma, não há papéis sociais definidos a serem desempenhados. O indivíduo está à mercê de si mesmo, lançado à própria sorte.

As novas personagens não escapam do crivo do narrador, que nelas constata o descompasso entre as aptidões, os desejos e as ações humanas. Sem respostas a dar, apenas faz uma pergunta retórica diante da realidade constatada: “não é assim mesmo, sempre?” (*ISTOÉ*, n.513, p. 14, 22 out. 1986). De certo modo, o descompasso entre o “ser” e o “agir” das personagens está materializado na confusão do narrador, que, de forma ambígua e pouco esclarecedora, descreve os heróis que vê diante de si. A ambiguidade do narrador, por sua vez, torna-se o pilar do discurso ambivalente do cronista sobre as angústias e contradições da alma humana na contemporaneidade. Não por acaso, o próprio Millôr havia constatado em outro momento: “o homem é um animal inviável”.⁵⁴

- **Considerações parciais**

A análise das três crônicas millorianas, ordenadas cronologicamente, permite flagrar, sob as lentes do cronista, algumas transformações vivenciadas no Brasil da década de 1980. Em dois periódicos de cunho informativo, a *Veja* e a *IstoÉ*, abre-se um espaço para o jornalista-humorista carioca Millôr Fernandes construir semanalmente um mosaico verbo-visual abarcando questões políticas, sociais ou existenciais do homem de seu tempo, sob o viés do humor crítico e polêmico. Uma das peças do mosaico corresponde às centenas de crônicas publicadas em datas aleatórias e ao longo dos anos, sob a rubrica de “Fábulas fabulosas”. O cronista dedica algumas delas para dialogar metaforicamente com seu tempo, recontando narrativas que, advindas da tradição oral, ganharam projeção mundial a partir da recolha de material realizada por folcloristas europeus na Idade Moderna. Três dessas crônicas foram selecionadas para análise.

Em cada um dos textos, muda-se o enquadramento do cronista e o olhar valorativo que projeta sobre o retrato construído. Na crônica de 1980 – *Branca de Neve e os Sete Anão* –, o olhar polêmico do cronista se volta para a realidade repressora de um Brasil que ainda

⁵⁴ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/frases/frases_01.htm>. Acesso em 17 jul.2015.

respira os ares da ditadura militar. O silenciamento de Branca de Neve como mulher e cidadã comum, em oposição aos termos disfóricos atribuídos à rainha “perseguidora”, refratam a indignação e pessimismo do autor-criador contemporâneo, diante de um Brasil que, mergulhado em desmandos e em injustiça social, mostra-se inerte diante da realidade que se apresenta. Nesse contexto, a indignação do cronista se estende à imprensa – em especial – à televisão, que teve um papel fundamental na perpetuação do sistema ditatorial.

Na crônica de 1984 – Vovozinha Vermelha e o lobo não tão mau assim –, Millôr parte do cenário das praias cariocas, em especial, a Ipanema da década de 1970, difusora de costumes e de movimentos socioculturais espalhados por todo o país nas décadas seguintes. O olhar parodístico do cronista esvazia – pela caricatura e descrição das personagens por opostos – a eficácia do papel desempenhado por movimentos subversivos no processo de abertura do país. Simultaneamente, o cronista desconstrói os estereótipos de “boa menina” e de “boa velhinha”, advindos da leitura do conto Chapeuzinho Vermelho em tempos modernos. Na mesma direção, o alerta diante da sedução masculina é esvaziado na crônica: Chapeuzinho está agora em fase adulta, desfrutando de sua sexualidade com diversos parceiros, sem enfrentar as consequências desastrosas apresentadas pelos folcloristas europeus. Vovozinha também vivencia o prazer do sexo, e o lobo passa a ser seu grande aliado nessa experiência.

Finalmente, na crônica de 1986 – Os Três Porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos) –, os tempos de repressão e tortura começam a ficar para trás. Sob os ares de democracia que se aproxima e em meio a conflitos políticos e dificuldades econômicas enfrentadas no período de abertura, o cronista consegue aproximar o foco, buscando alcançar as questões mais íntimas da alma humana, como que em uma macrofotografia. Volta seu olhar para questões interiores do homem contemporâneo. Para isso, instaura um narrador aparentemente confuso, que descreve as personagens de modo contraditório e irônico, e se vê obrigado, em certo momento, a indagar a si próprio e ao leitor sobre seu ato de narrar. Desse modo, a imagem capturada não é nítida e harmônica, caracteriza-se pela ambivalência, fazendo emergir a imprecisão diante daquilo que se vê. Em síntese, a insolubilidade dos conflitos existenciais experienciados na alma humana está refratada no dizer do cronista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação foi guiada pela hipótese de que, no diálogo entre tiras e crônicas com contos maravilhosos, o olhar valorativo do autor-criador, orientado por seu tempo, está voltado tanto para o leitor quanto para um tempo diverso do seu. Dessa perspectiva, os textos de humor da esfera periodística, que foram produzidos entre o final do século XX e início do XXI recuperando contos maravilhosos da tradição oral difundidos entre os séculos XVII e XIX, expressam simultaneamente aspectos da visão de mundo contemporânea e um modo de olhar para a tradição. Eles são formas de produção cultural da contemporaneidade, cuidando de manter viva a memória dos contos.

Nessa direção, o objetivo da pesquisa foi o de refletir sobre os entrecruzamentos discursivos, materializados em manifestações artísticas provenientes de temporalidades distintas: as tiras de Fernando Gonsales (2004-2011) e as crônicas de Millôr Fernandes (1980, 1984, 1986) que se apropriam e ressignificam os contos maravilhosos – Chapeuzinho Vermelho (PERRAULT, 1697; GRIMM & GRIMM, 1812-1822), Branca de Neve (GRIMM; GRIMM, 1812-1822) e A história dos três porquinhos (JACOBS, 1890). Desse entrecruzamento, embates de vozes se instauram nos textos, revelando avaliações do sujeito-autor e do sujeito-contemplador previsto, em resposta político-social ao tempo em que cada texto se inscreve.

Iniciamos o percurso com a apresentação do aporte teórico (capítulo I), que ilumina a leitura e interpretação do *corpus*. Tratamos da concepção filosófica de arquitetônica, que emerge dos estudos de Bakhtin e o Círculo, a partir dos escritos produzidos por Bakhtin na década de 1920. Mostramos como as articulações de sentido decorrem de uma organização de aspectos do objeto estético, da ordem do conteúdo, material e forma, realizada por centro de valores, isto é, construída na relação autor-criador, herói e autor-contemplador. Mostramos ainda que a noção bakhtiniana de arquitetônica vai refletir nas proposições realizadas em períodos posteriores pelo Círculo, estabelecendo relações dialógicas conceituais.

Nessa rede conceitual, interessou-nos tratar das categorias de espaço e tempo (BAKHTIN, 1937-1938; 1973), que nos permitiram refletir sobre a difusão dos contos

maravilhosos os séculos XVII e XIX, como resposta à sua época, trazendo vestígios de tempos arcaicos. Essas categorias também nos auxiliaram na reflexão sobre o lugar ocupado e o papel desempenhado pelos textos de humor em periódicos contemporâneos, cujo objetivo primeiro é informar sobre atualidades com pretensão à imparcialidade. Na análise, as categorias de espaço e tempo permitem interpretar o deslocamento espaço-temporal a que são submetidas as narrativas da tradição oral quando elas passam a compor textos de humor da esfera periodística.

No capítulo II, tratamos da abordagem das “tiras” como um dos gêneros da linguagem quadrinística, tomando como ponto de partida a comunidade crítica dos estudos dos quadrinhos. Recuperamos as origens das tiras pelo resgate da trajetória das histórias em quadrinhos (HQs), procurando mostrar as transformações de conteúdo, de material e de forma dos textos, ao longo do tempo, por uma demanda de suas esferas de produção, recepção e circulação. Procuramos mostrar também como o processo de criação das tiras do cartunista Fernando Gonsales repercute na materialidade da obra criada. Além disso, apresentamos alguns artifícios – da ordem da representação do espaço e tempo e do ponto de vista – de que dispõe o artista para imprimir seu posicionamento axiológico nas narrativas gráficas.

Percurso semelhante foi realizado nos estudos das crônicas millorianas. Apresentamos uma síntese da trajetória artística de Millôr Fernandes, da diversidade e complexidade de sua obra multifacetada, consolidada ao longo dos anos. Posteriormente, discorreremos sobre o processo de desconstrução dos contos maravilhosos pelos gêneros intercalados. Na seção dos periódicos voltada a assuntos “não-sérios”, o humorista se propõe a apresentar contos maravilhosos revestidos de fábula, para refletir e polemizar seu tempo, transformando-os em crônicas. Na desconstrução dos gêneros, Millôr desconstrói também os discursos de idealização, de caráter dogmático, advindos de leituras feitas dos contos maravilhosos na modernidade, como se mostrará na análise. Tanto nas tiras quanto nas crônicas, ressaltamos uma relativa independência dos humoristas, junto aos periódicos em que publicaram, e o embate de vozes travado nos textos contra todo o tipo de convencionalismo.

Em seguida, no capítulo III, explicitamos o processo de enquadramento do objeto de pesquisa, sob as lentes bakhtinianas, e os procedimentos metodológicos adotados na investigação. No levantamento de tiras e crônicas, tomamos como ponto de partida as esferas de produção dos textos, jornal paulistano e revistas semanais, bem conhecidos do cidadão comum brasileiro. Chamou-nos a atenção a quantidade de narrativas da tradição oral tematizadas, ou de elementos delas, nas tiras de humor de Fernando Gonsales e nas “Fábulas fabulosas” de Millôr, sendo que, nos dois casos, os textos selecionados para a análise comparativa foram publicados em datas aleatórias no todo do repertório cultural dos humoristas. Ao final da pesquisa, foram selecionadas cinquenta e quatro tiras de Gonsales (2004-2011) e três crônicas millorianas (1980, 1984, 1986).

A composição do *corpus* se caracterizou por eixo temático: Chapeuzinho Vermelho (PERRAULT, 1697; GRIMM; GRIMM, 1812-1822), Banca de Neve (GRIMM; GRIMM, 1812-1822) e A história dos três porquinhos (JACOBS, 1890). E o diálogo com os contos, por sua vez, foi estabelecido por meio da comparação entre traduções para o português. Quando o trabalho comparativo ficou inviabilizado, o texto na língua original foi convocado.

Na segunda parte do capítulo, estabelecemos as categorias de espaço, tempo e centro valorativo. Essas categorias nos permitem interpretar de que modo se instauram as autorias, no momento da criação do objeto estético, pelo autor-criador, e no momento em que autor-contemplador atualiza o objeto criado. Dentro dessas categorias, nossa proposta foi trabalhar por eixo temático de narrativa – Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos –, observando as formas de presença de cada conto nas tiras e nas crônicas. Para identificar os movimentos de aproximação e de distanciamento entre os textos selecionados, marcas imagético-verbais de tempo e de espaço, relacionadas às personagens e aos objetos mágicos, foram elencadas para análise.

Passamos, então, no capítulo IV, a estabelecer as relações dialógicas entre as tiras e crônicas e os contos maravilhosos. O trabalho foi dividido em duas etapas – análise das tiras e análise das crônicas –, subdividas por narrativas: Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A história dos três porquinhos. Essa estrutura acontece em razão das diferenças nas características dos textos de humor e em suas esferas de circulação. Em ambos os casos,

circunscrevemos, inicialmente, as esferas em que os textos contemporâneos foram produzidos e circularam. No momento seguinte, analisados os elementos de aproximação tira-conto e crônica-conto, para discorrermos sobre os distanciamentos que há entre os textos de temporalidades distintas. Esse movimento é marcado pela mudança de gênero, orientado pelas esferas, e pelas formas de apropriação e de ressignificação das narrativas tomadas de empréstimo pelo cartunista e pelo cronista.

Nas tiras, as formas de presença de cada conto acontecem no âmbito imagético-verbal, pelos estereótipos das personagens apresentadas no espaço-tempo que elas ocupam. O cartunista se vale de diferentes tamanhos de quadros para desacelerar o relato em que fragmentos dos contos são representados, buscando conquistar a adesão do leitor. Os planos pictóricos (de aproximação e de distanciamento) e ângulos de visão (ponto de vista) são também artifícios usados nesse sentido.

Simultaneamente ao movimento de retomada dos contos, Fernando Gonsales esvazia a palavra tomada de empréstimo, no traço e na forma das personagens e na forma composicional das tiras de humor – (S) situação inicial; (D) desvio do curso da ação; (F) desfecho inesperado –, que se caracteriza como uma piada imagético-visual, estruturada geralmente em três ou quatro quadros. O esvaziamento também acontece no plano do conteúdo: as “belas” personagens dos contos maravilhosos passam a ser caracterizadas pela “feiura”, por traços inacabados e distorcidos, por vícios, fragilidades. Desse esvaziamento, emergem discursos advindos da visão de mundo contemporânea, em que a ideia de identidade bem delineada, idealizada, é abandonada. Não há um papel social pré-definido a ser cumprido, nem uma meta de vida a ser alcançada pelas personagens. Há um imperativo à flexibilidade e ao movimento. Na mesma direção, as relações humanas e o sexo são fluidos. Os compromissos perenes se tornam descartáveis, e os encontros tendem a ser episódicos, sem qualquer previsão de futuro. O “outro” adquire estatuto de produto a ser consumido, assim como a vida é.

Já, nas crônicas, Millôr Fernandes retrata e refrata as transformações político-sociais do Brasil da década de 1980, em diferentes planos pictóricos, ou seja, mudando o enquadramento do retrato construído. Na crônica de 1980, o humorista fala como quem

conhece o Rio de Janeiro, as praias cariocas, mas volta seu olhar para o cenário nacional, polemizando o governo ditatorial instaurado no país. A polêmica se instaura pelo silenciamento de Branca de Neve, a quem nunca é dada a palavra, em oposição aos termos disfóricos utilizados para descrever a rainha, que, instituída no poder, pratica desmandos e injustiças contra a jovem. O rei, por sua vez, aparentemente na condição de oposição, pouco faz para reverter o cenário. Apenas inibe alguns atos de crueldade contra Branca de Neve.

Na crônica de 1984, Millôr toma, em foco mais aproximado, as praias cariocas, especialmente a Praia de Ipanema, parodiando movimentos que ali surgiram com a proposta de subversão à cultura e aos costumes burgueses e às condutas políticas ditatoriais. Da perspectiva do cronista, movimentos como o *hippie* e o da contracultura se mostraram, efetivamente, pouco significativos na mudança do cenário político do período de abertura no país. Exemplo disso é Chapeuzinho Turquesa, cuja cor representa os partidos de direita. A jovem é descendente direta da Vovozinha Vermelha, que, por sua vez, abandonara há muito seu engajamento político, no auxílio dos partidos de esquerda, opositores ao sistema ditatorial. Para ambas, o melhor da vida parecia ser a troca de parceiros e o sexo livre.

No texto de 1986, por sua vez, o cronista aproxima o foco do animal-homem, buscando vasculhar sua alma. Nessa aproximação, as personagens se tornam conhecidas pelo discurso do narrador, que os apresenta por ambiguidades, contrariedades. São caracterizadas pelo descompasso entre suas habilidades e aquilo que fazem ou gostariam de fazer. A incoerência que acomete a vida das personagens se materializa no modo confuso como o narrador conduz os relatos, convocando, inclusive, o leitor para auxiliá-lo na construção da narrativa. A confusão em que vivem e morrem os porquinhos passa pelo crivo impreciso do narrador, que, nesse aspecto, iguala-se a eles. Na leitura do texto, fica a dúvida se as personagens representadas correspondem ao que fora descrito, ou se a descrição é produto do olhar confuso projetado sobre elas. Trata-se de uma estratégia discursiva do cronista para tematizar os diversos âmbitos das incoerências que permeiam a insolúvel existência humana.

Em seu conjunto, a análise dos textos confirmou a hipótese levantada inicialmente. Cartunista e cronista desconstroem, por paródia e ironia, a identidade bem delineada das

personagens dos contos e, conseqüentemente, a concepção do tempo mítico que rege suas ações. Simultaneamente, os autores contemporâneos se voltam para seu tempo. Das “velhas” personagens das narrativas da tradição oral, surgem outras que, não esquecem seu passado, mas passam a agir de acordo com valores dos tempos contemporâneos. Elas ficam liberadas das provas que ratificam sua idoneidade e trazem, no corpo e na alma, as marcas da vida. Envelhecem, sem alcançar um ideal, preservando suas deformidades e vicissitudes. Mais do que isso, o herói contemporâneo dos quadrinhos e crônicas não tem um ideal a ser alcançado. Ele está fragmentado.

No entrecruzamento dos diferentes gêneros da esfera periodística, flagra-se um processo de aceleração do tempo estático das narrativas da tradição oral, que, difundidas entre os séculos XVII e XIX, serviram aos discursos da vida idealizada. Nesse aspecto, os veículos em que os textos de humor circularam já apontam para isso. Tal como o nome indica, os periódicos se caracterizam pela brevidade e sua validade tende a durar até a edição do jornal do dia seguinte ou da revista da próxima semana. Junto com eles, pode expirar-se também a validade dos textos neles publicados.

No entanto, de acordo com as especificidades de cada gênero, cartunista e cronista disseram aquilo que o conteúdo enformado de seus textos – em palavras, traços e cores –, orientado pela esfera, permitiu-lhes dizer. Nas tiras e nas crônicas, a sensação de movimento, por exemplo, assume configurações distintas. Nas crônicas, Millôr constrói, em diferentes perspectivas, um retrato panorâmico de momentos da realidade político-social da década de 1980 e as angústias que transitam pela alma humana, valendo-se do subterfúgio dos contos transformados em “Fábulas fabulosas”. As personagens millorianas não são indiferentes ao espaço que ocupam; ao contrário, elas têm os pés “ao-rés-do-chão” e os olhos bem abertos diante da realidade que as cerca. Nesse aspecto, o diálogo aparentemente descomprometido do cronista com sua época se concretiza por metáforas, que, revestidas da leveza do humor e riso, são reveladoras de situações e realidades, não raras vezes, ácidas e desconcertantes.

Nas tiras de humor, um retrato da visão de mundo contemporânea é construído a partir de fragmentos montados em peças, tal qual um quebra-cabeça. A própria constituição

do gênero favorece nesse sentido: os textos se materializam em fragmentos de eventos encapsulados em quadros segmentados, separados por hiatos, que demandam um processo de compreensão ativa do leitor, para a inferência da passagem do tempo do relato e dos acontecimentos omitidos entre um quadro e outro. Nesse aspecto, o que ficou fora dos quadros é tão significativo quanto o evento encapsulado.

Trata-se de uma relação contratual entre cartunista e leitor. O cartunista conta com as vivências do leitor, com seus conhecimentos prévios e memórias partilhadas. Não à toa, a tematização dos contos maravilhosos nas tiras de Fernando Gonsales é constantemente atravessada pelos discursos advindos da versão Disney, que circulou em desenhos de animação, especialmente na década de 1930, transformando as narrativas recolhidas do folclore europeu. Dos desenhos de animação, as personagens foram para os quadrinhos, difundindo-se em todo o Ocidente. Dessa perspectiva, o leitor das tiras parece estar muito mais familiarizado com a narrativa disneyana do que, propriamente, com a fonte primária dos contos.

Na mesma direção, a síntese imagético-visual constitutiva das tiras de humor, que fragmenta o texto e acelera seu processo de leitura, atende ao gosto do leitor contemporâneo, acostumado a um mundo que valoriza o tempo real e a comunicação mediada por imagens capturadas em retângulos – em *smartphones*, *tablets*, *notebooks*, por exemplo. Embora essas imagens apresentem fragmentos da realidade, em razão da própria limitação da tela, permitem a sensação de presença simultânea em diferentes situações de comunicação, em espaços distintos. Acreditamos que essa valorização é reveladora de aspectos do homem contemporâneo fragmentado. Essa questão, entretanto, fica para futuras investigações.

REFERÊNCIAS

A BIBLIA VIDA NOVA. Russel P. Shedd (Ed resp). Trad. em português por João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

AGRICOLA, Nestor Persio Alvim. Da mercadorização do corpo feminino: um estudo sobre a imagem fotográfica da mulher nua. *Sociedade e cultura*, Goiânia, v. 14, n.1, p.163-171, jan-jun 2011. DOI: 10.5216/sec.v14i1.15690.

AMORIM, Marília. Memória do objeto: uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 8-22, 1-2009.

ANDRADE, Mário de. Advertência. In: _____. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins, 1963, p.9-10.

ANGELI. Chiclete com Banana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev. 1983, Ilustrada, p.32.

AQUINO, Elmar Rosa de. A referenciação indireta nas fábulas fabulosas. *Cadernos do CNLF*, v.XVII, n.6, p.198-212, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE EDITORES DE REVISTAS. Disponível em: <<http://aner.org.br/dados-de-mercado/circulacao>>. Acesso em 31 jul. 2014.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil>>. Acesso em 28 jul.2014.

AULETE DIGITAL. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/chiqueiro>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

BAJTIN, Mijail M. *Hacia uma filosofia del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Trad. del russo de Tatiana Bubnova. Rubí (Barcelona): Antrophos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997[1920-1924].

_____. Autor y héroe em la actividad estética. In: *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Trad. del russo de Tatiana Bubnova. Rubí (Barcelona): Antrophos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997[1924-1927], p.82-105.

BAKHTIN, Mikhail. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: *Art and answerability: early philosophical essays by M. M. Bakhtin*. Transl. and notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990[1924-1927], p.4-256.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Trad. do russo por Autora Fornoni Bernardini et al. 4ªed. São Paulo: UNESP, 1998[1923-1924], p.13-70.

_____. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica. In: *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998[1937-1938], p.211-362.

_____. Observações finais. In: Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998[1973], p.349 -362.

_____. Arte e responsabilidade. In: *Estética da criação verbal*. Trad. do russo por Paulo Bezerra. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1919], p.XXXIII-XXXIV.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad. do russo por Paulo Bezerra. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1924-1927], p.3-194.

_____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad. do russo por Paulo Bezerra. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1952-1953], p.261-306.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. direta do russo por Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005[1963].

_____. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. In: *The Dialogic Imagination: four essays by M. M. Bakhtin*. Transl. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2008 [1937-1938], p.84-258.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008[1965].

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010[1920-1924].

_____. *Para uma filosofia do ato*. Tradução para fins acadêmicos e didáticos, não publicada, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, da edição americana *Towards a Philosophy of the act*. Transl. and notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993.

_____. O heterodiscurso no romance. In: *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015[1930-1936], p.79-122.

_____; VOLOCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. 11ª ed. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004[1929].

BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. 1 reimpr. Barcelona: Paidós, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Trad. José Grade. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Vida em fragmentos: sobre ética pós-moderna*. Trad. Alexandre Verneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENVENISTE, Émile. *O vocábulo das instituições indo-européias*. Trad. Denise Bottmann. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995[1969].

_____. *Problemas de linguística geral I*. 5.ed. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. Campinas: Pontes, 2005[1966].

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: a gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

_____; CAMPOS, Maria Inês Batista. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: Contexto, 2009, p.15-30.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.293, de 13 de dezembro de 1973. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1293.htm#art4>. Acesso em 12 abr. 2015.

_____. Lei nº 6.620, de 17 de dezembro de 1978. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6620.htm>. Acesso em 16 mar. 2015.

_____. Emenda Constitucional nº 15, de 19 de novembro de 1980. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc15-80.htm>. Acesso em: 12 jul. 2015.

_____. Lei nº 7.170, de 14 de dezembro de 1983. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7170.htm>. Acesso em 16 mar. 2015.

_____. Decreto-lei nº 2.284, de 10 de março de 1986. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2284.htm>. Acesso em 15 jul.2015.

_____. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 12 jul.2015.

BUBNOVA, Tatiana. Prefacio de la traductora. In: BAJTIN, Mijail M. *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Trad. del ruso de Tatiana Bubnova. Rubí (Barcelona): Antrophos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997, p.XIII-XXII.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.15, julho 2003.

CAGNIN, Antonio Luiz Cagnin. Os quadrinhos. São Paulo: Ática, 1975.

CAMPOS, Maria Inês Batista. Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas. In: BRAIT, Beth. (org). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*, São Paulo: Contexto, 2009, p.113-150.

_____. *A construção da identidade nacional nas crônicas da Revista do Brasil*. São Paulo: Olho d'Água: Fapesp, 2011.

_____. Macunaíma nos olhos do outro. In: ZANDWAIS, Ana (org.). *História das ideias: diálogos entre linguagem, cultura e história*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2012, p.244-262.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: _____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Unicamp, 1992, p.13-22.

CARVALHO, Renata Zuolo. *Contos de fadas: um percurso histórico-literário das imagens da mulher*. 2009. 136p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH – USP, 2009.

CASTELÃO, Erica Simões; SANTOS, Robérico Celso Gomes dos. Níquel Náusea: a narrativa dos HQ's como documento histórico. In: GRAPHICA 2007 - VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design - XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2007, Curitiba, Paraná. GRAPHICA 2007 – ANAIS 2007. Disponível em: <<http://www.exatas.ufpr.br/portal/degraf/graphica2007mo/>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIRNE, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa: FUNARTE, 1990.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004[1984].

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo*. 3.ed.ref.ampl. São Paulo: Quirón, 1985.

_____. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. 2.ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

COLEONE, Eduardo. *Millôr Fernandes: análise do estilo de um escritor sem estilo através de suas fábulas fabulosas*. 2008. 63p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2008.

CORDOVANI, Glória Maria. *Millôr Fernandes: uma voz de resistência*. 1997. 192p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1997.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. São Paulo: Graal, 2011.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. A Fábula. In: _____ (org). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, p.21-28.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. Juiz decreta falência das Casas da Banha. Economia, 28 abr. 1999, Disponível em: <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/152073/juiz-decreta-falencia-das-casas-da-banha>>. Acesso em 27 mar. 2015.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999[1985].

_____. *Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. 2.ed. rev.ampl. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2008[1996].

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p.95-111.

_____. Um posfácio meio impertinente. In: BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p.147-158.

_____. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. In: *Círculo – Rodas de conversas bakhtinianas*. 2010. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/44596372/ESTETICA-Bakhtin-Carlos-Faraco>>. Acesso em 8 jul. 2013.

FERNANDES, Millôr. Humor. *Veja*, São Paulo: Abril, n.13, p.42-43, 4 dez. 1968.

_____. _____, n. 279, p.14-15, 9 jan. 1974.

_____. Millôr. _____, n.640, p.14-15, 10 dez. 1980.

_____. Branca de Neve e os Sete Anão. _____, n.640, p.15, 10 dez. 1980.

_____. Millôr. _____, n. 744, p.22-23, 8 dez. 1982.

_____. _____. *IstoÉ*. São Paulo: Três, n.388, p.12-13, 30 mai. 1984.

_____. Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim). _____, n.388, p.13, 30 mai. 1984.

_____. Millôr. _____, n.513, p.14-15, 22 out. 1986.

_____. Os três porquinhos e o lobo bruto (nossos velhos conhecidos). _____, n.513, p.14, 22 out. 1986.

_____. [Programa Roda Viva]. São Paulo, 3 abr. 1989. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/201/entrevistados/millor_fernandes_1989.htm>. Acesso em: 31 jul.2014.

_____. *Tempo e contratempo*: Millôr. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1998.

_____. *A entrevista*: Millôr Fernandes fala à revista Oitenta. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

FERREIRA, David Telles. A cor e a capacidade de fixação de propostas. Feitos & desfeitos. *Observatório da imprensa*, n. 605, 31 ago. 2010. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitos/a-cor-e-a-capacidade-de-fixacao-de-propostas/>>. Acesso em: 17 mar.2015.

FIORN, José Luiz. Millôr e a destruição da fábula. *Alfa*. São Paulo, n. 30/31, p.85-94, 1986-1987.

_____. *Astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2ª ed. São Paulo: Ática. 2005.

FOLHA DE S. PAULO. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/institucional/>>. Acesso em 28 jul.2014.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura*: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999.

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENTE-IG. Todas as capas da Palyboy: reveja as mulheres mais desejadas. 23 ago. 2011, Gente. Disponível em: <<http://gente.ig.com.br/todas-as-capas-da-playboy-reveja-as-mulheres-mais-desejadas/n1597173655240.html>>. Acesso em 10 abr. 2015.

GIRON, Luís Antonio. Esopo à brasileira. *Época*, p.107, 17 jun. 2003.

GOLDENBERG, Mirian; RAMOS, Marcelo Silva. A civilização das formas: o corpo como valor. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.19-40.

GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 set. 1985, Primeiro Caderno, p. 85.

_____. *Níquel Náusea em: Mickey é a vovozinha*. São Paulo: Circo-Sampa, 1991.

_____. *Níquel Náusea: com mil demônios*. São Paulo: Devir, 2002.

_____. *Níquel Náusea: vá pentear macacos*. São Paulo: Devir, 2004.

_____. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2005, Ilustrada, p.E7.

_____. _____. _____, 12 jun. 2010. _____, p.E17.

_____. *Níquel Náusea: um tigre, dois tigres, três tigres*. São Paulo: Devir, 2009.

_____. *Níquel Náusea: a vaca foi pro brejo atrás do carro na frente dos bois*. São Paulo: Devir, 2010.

_____. *Debate com Fernando Gonsales: evento comemorativo aos 10 anos da Gibiteca do SESI*. São Paulo: Centro Cultural do SESI Vila Leopoldina, 23 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.sesisp.org.br/cultura/programacao-especial-10-anos-da-gibiteca.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

GRANATIC, Branca. Os recursos humorísticos na obra de Millôr Fernandes. 1987. Dissertação (Mestre em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1987.

GRILLO, Sheila V. de Carvalho. Esfera e campo. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.133-160.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Branca de Neve. Prefácio. In: *Contos e lendas dos irmãos Grimm*. v.1. Trad. de Isíade M Bonini. Ilustrações de Ramirez. São Paulo: Edigraf, s.d.[1819], p.5-12.

_____; _____. In: *Contos de Grimm*. Tradução do alemão por Tatiana Belinky; Ilustração Janusz Grabiński. São Paulo: Paulinas, 1989, p.48-61.

_____; _____. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Grimm*. Tradução do alemão por Tatiana Belinky; Ilustração Janusz Grabiński. São Paulo: Paulinas, 1989, p.144-149.

_____; _____. Branca de Neve. In: *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.129-144.

_____; _____. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.145-152.

_____; _____. Branca de Neve. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução do alemão por Christine Röhrig; Ilustração J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p.247-256.

_____; _____. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução do alemão por Christine Röhrig; Ilustração J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p.137-140.

GRUPO ABRIL. Disponível em: <<http://grupoabril.com.br>>. Acesso em: 30 jul.2014.

GUIA DOS QUADRINHOS. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/branca-de-neve/7487>>. Acesso em: 2 jan.2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IANNONE, Leila Rentroia; IANNONE, Roberto Antonio. *O mundo das histórias em quadrinhos*. Il. Marcio Perassollo. São Paulo: Moderna, 1994.

ISTOÉ. O “Partidão” sai à luz. São Paulo: Três, n.373, p.26, 15 dez. 1984.

JACOBS, Joseph. The story of the three little pigs. In: *English Fairy Tales*. New York, London, Toronto: Alfred A. Knopf, 1993, p.73-76.

_____. A história dos três porquinhos. In: *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.264-269.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. 2.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

KRAUSS, Felipe. Casas da Banha: a rede que marcou época. In: *FLASH FATOS*, 27 out. 2012. Disponível em: <<http://flashfatos.blogspot.com.br/2012/10/casas-da-banha-rede-que-marcou-epoca.html>>. Acesso em 27 mar. 2015.

LAJOLO, Maria; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2006.

LAURIA, Renata Cardoso. O papel dos nomes na (des)construção das fábulas. 2008. 145p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, UFF, 2008.

LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LEAL FILHO, Laurindo. Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura. *Revista USP*, São Paulo, n.61, p. 40-47, março/maio, 2004.

LIMA, Alceu Dias. A forma da fábula. *Significação*. Araraquara, v.4, p.61-80, 1984.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MACHADO, Cassiano Elek Machado. Millôr: Esopo do Rio. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2003, Ilustrada, p.E3.

MACHADO, Irene. *Literatura e redação*. São Paulo: Scipione, 1994.

_____. O cronotopo. In: *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995, p.241-283.

_____. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010, p.203-234 (*Série Bakhtin: Inclassificável*, v.1).

MAGALHÃES, Henrique. *Humor em pílulas: a força criativa das tiras brasileiras*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2006.

MAURÍCIO DE SOUSA PRODUÇÕES LTDA. *Turma da Mônica*. Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/bidu/>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

MAZINHO. Fernando Gonsales: conheça o criador do Níquel Náusea. In: *Mania de Gibi*. 14 ago. 2013. Disponível em: <<http://blogmaniadegibi.com/2013/08/fernando-gonsales/>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievic. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica e a uma poética sociológica*. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012[1928].

MICHAELIS. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/ingles-portugues/comic%20_436202.html>. Acesso em 10 mai. 2013.

MILLÔR ONLINE. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/frases/frases_01.htm>. Acesso em 17 jul.2015.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. O cronótopo. In: *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008[1990], p.383-450.

MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. Porto Alegre: L & PM, 1986.

NIQUEL NÁUSEA. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/niquel/index.shtml>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

ORTIGA, Otília Carreirão. *O riso e o risível em Millôr Fernandes: o cômico, o satírico e o humor*. 1992. 276p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1992.

ORTIZ, Renato. O mercado de bens simbólicos. In: *A moderna tradição brasileira*. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.113-148.

O GLOBO. Disponível em:
<<http://rioshow.oglobo.globo.com/estabelecimentos/restaurantes/porcao-barra-385.aspx>>. Acesso em 26 mar.2015.

PAGADIGORRIA, Marta Maria. *Recursos de presença nas crônicas de Millôr Fernandes*. 2006. 100 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2006.

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Introdução P. J. Stahl; Ilustrações Gustave Doré. 4.ed. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Villa Rica, 1994, p.51-55.

_____. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.77-82.

_____. Le Petit Chaperon Rouge. In: *Les contes de Perrault*. Paris: Storylab Editions. 31 mar. 2011. E-BOOK.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.

PILAGALLO, Oscar. *História da imprensa paulista: jornalismo e poder de d. Pedro I a Dilma*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p.9-38.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abilio, Paulo Bezerra. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002[1946].

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Do russo de Jasna Paravich Sarhan. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006[1928].

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *Enfim, um escritor sem estilo: o jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes*. 2011. 288p. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

RAMOS, Paulo Eduardo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. Tira ou tirinha?: um gênero com nome relativamente estável. *Estudos linguísticos*, São Paulo, n.42, v.3, p.1281-1291, set-dez 2013. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/42/el42_v3_set-dez_26_v2.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4.ed. Coimbra: Almerinda, 1994.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. *História do jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.

SAMPAIO, Maria Helena Mendonça. *Digressões avaliativas do enunciador nas fábulas de Millôr Fernandes: uma questão de estilo*. 2006. 93p. Dissertação. (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2006.

SANTOS, Roberto Elísio dos; MERLO, Maria Cristina. José Mindlin e O Tico-tico. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (orgs). *O Tico-Tico: 100 anos*. Vinhedo: Opera Graphica, 2005, p.21-28.

SCARDUELI, Paulo. A história das revistas contada por quem as fez. In: LOPES, Dirceu Fernandes; COELHO SOBRINHO, José; PROENÇA, José Luiz (orgs.). *A evolução do jornalismo em São Paulo*. São Paulo: EDICON; ECA-USP, 1996, p.27-37.

SERAFINI, Breno Camargo. *Millôres dias virão?* 2012. 207p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/56029>.

SILVA, Adriana Pucci Penteado de Faria e Silva. *Retratos dialógicos da clínica: um olhar discursivo sobre relatórios de atendimento psicopedagógico*. 2010. 197p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2010.

_____. É já citação: análise dialógica de uma obra de Cerith Wyn Evans. In: *2ª JIED- Jornada Internacional de Estudos do Discurso e 1º EIID - Encontro Internacional da Imagem em Discurso*, 2012, Maringá, Paraná. 2º JIED - ANAIS 2012, 2012. p.1-12. Disponível em: <anais.jiedimagem.com.br>. Acesso em: 6 jul. 2013.

SILVA, Diamantino da. *Quadrinhos para quadrados*. Porto Alegre: Bels, 1976.

SMOLDEREN, Thierry. *The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay*. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2014[2000].

SOBRAL, Adail. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p.103-122.

SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. France: Editions Gallimard, 1968.

SOUSA, Manuel Avezela de. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro:Thex, 2003.

SOUSA, Mauricio. *Bidu. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jan. 1960, p.7, Segundo Caderno. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

SOUZA, Elaine Hernandez de. *A atividade artística em “A cigarra e as formigas”*. 2008. 159p. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2008.

SOUZA, Geraldo Tadeu de. *Introdução à teoria do enunciado concreto do Círculo de Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

TAFFARELLO, Paulo Moraes. *A crise orgânica do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o declínio do “socialismo real”*. 2009. 127p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2009.

VEJA. *A fera ganhou os 100%*. São Paulo: Abril, n. 615, 18 jun. 1980. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

_____. *Pressão alta: está previsto um aumento de 8% para outubro*. São Paulo: Abril, n.635, p.118, 5 nov. 1980. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

_____. *Tropa de choque na rua: terminada a temporada de ofertas, o governo arma no Congresso um time...* São Paulo: Abril, n.636, p.20, 12 nov. 1980. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

_____. *A guerra pela TV: na caça aos votos de 15 de novembro os partidos se articulam...* São Paulo: Abril, n.934, p.36-38, 30 jul. 1986. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. 1985. 184f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) –

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

_____. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (Org.). *A história em quadrinhos no Brasil: análise, evolução e mercado*. São Paulo: Laços, 2011, p.13-56.

WALT DISNEY PROD. LTD. *Three Little Pigs*, 1933. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M_QpsigrVaM>. Acesso em 26 mar. 2015.

_____. *The Big Bad Wolf*, 1934. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p8vVAvceTyQ>>. Acesso em: 26 mar. 2015.

_____. *Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>>. Acesso em 26 mar. 2015.

_____. *Branca de Neve e os sete anões: clássicos Disney em quadrinhos*. São Paulo: Abril Jovem, n. 11, nov. 1990.

ZANDWAIS, Ana. *Bakhtin/Voloshinov: condições de produção de Marxismo e filosofia da linguagem*. In: BRAIT, Beth. (Org.). In: *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: Contexto, 2009, p.97-116.

Tiras selecionadas⁵⁵

GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2004. Ilustrada, p.E17.

_____. _____, 6 jul. 2004. _____, p.E7.

_____. _____, 3 mar. 2005. _____, p.E15.

_____. _____, 29 jul. 2005. _____, p.E15.

_____. _____, 7 out. 2005. _____, p.E17.

_____. _____, 8 out. 2005. _____, p.E13.

_____. _____, 27 nov. 2005. _____, p.E13.

_____. _____, 22 jan. 2006. _____, p.E11.

_____. _____, 8 set. 2006. _____, p.E13.

⁵⁵ Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br>>.

_____._____._____, 29 out. 2006. _____, p.E11.

_____._____._____, 25 mar. 2007. _____, p.E11.

_____._____._____, 16 ago. 2007. _____, p.E11.

_____._____._____, 16 set. 2007. _____, p.E11.

_____._____._____, 30 set. 2007. _____, p.E13.

_____._____._____, 3 out. 2007. _____, p.E9.

_____._____._____, 12 dez. 2007. _____, p.E11.

_____._____._____, 16 mai. 2008. _____, p.E15.

_____._____._____, 22 jun. 2008. _____, p.E11.

_____._____._____, 26 jul. 2008. _____, p.E12.

_____._____._____, 14 set. 2008. _____, p.E11.

_____._____._____, 8 out. 2008. _____, p.E13.

_____._____._____, 20 nov. 2008. _____, p.E11.

_____._____._____, 7 dez. 2008. _____, p.E11.

_____._____._____, 19 fev. 2009. _____, p.E11.

_____._____._____, 31 mai. 2009. _____, p.E11.

_____._____._____, 28 jun. 2009. _____, p.E9.

_____._____._____, 8 ago. 2009. _____, p.E15.

_____._____._____, 19 ago. 2009. _____, p.E13.

_____._____._____, 5 set. 2009. _____, p.E13.

_____._____._____, 26 set. 2009. _____, p.E17.

_____._____._____, 5 nov. 2009. _____, p.E14.

_____._____._____, 6 nov. 2009. _____, p.E13.

_____._____._____, 21 nov. 2009. _____, p.E13.

_____._____._____, 30 dez. 2009. _____, p.E9.
_____._____._____, 3 jan. 2010, _____, p.E7.
_____._____._____, 15 jan. 2010. _____, p.E15.
_____._____._____, 2 fev. 2010. _____, p.E7.
_____._____._____, 28 fev. 2010. _____, p.E9.
_____._____._____, 18 abr. 2010. _____, p.E11.
_____._____._____, 11 jun. 2010. _____, p.E15.
_____._____._____, 4 jul. 2010. _____, p.E7.
_____._____._____, 12 jul. 2010. _____, p.E9.
_____._____._____, 23 ago. 2010. _____, p.E9.
_____._____._____, 18 dez. 2010. _____, p.E19.
_____._____._____, 29 dez. 2010. _____, p.E9.
_____._____._____, 22 jan. 2011. _____, p.E15.
_____._____._____, 6 mar. 2011. _____, p.E5.
_____._____._____, 12 mar. 2011. _____, p.E15.
_____._____._____, 15 mar. 2011. _____, p.E10.
_____._____._____, 5 jun. 2011. _____, p.E9.
_____._____._____, 11 jun. 2011. _____, p.E15.
_____._____._____, 13 jul. 2011. _____, p.E15.
_____._____._____, 22 jul. 2011. _____, p.E13.
_____._____._____, 29 jul. 2011. _____, p.E15.

ANEXOS

Chapeuzinho Vermelho

Níquel Náusea (2004-2011), de Fernando Gonsales	272
Vovozinha Vermelha (e o lobo não tão mau assim), de Millôr Fernandes (1984)	279
Chapeuzinho Vermelho, de Perrault (1697), na tradução de Regina Regis Junqueira (1994)	280
Chapeuzinho Vermelho, de Perrault (1697), na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges (2010)	281
Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm (1812-1822), na tradução de Tatiana Belinky (1989)	283
Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm (1812-1822), na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges (2010)	286
Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm (1812-1822), na tradução de Christiane Röhrig (2012)	289

Branca de Neve

Níquel Náusea (2004-2011), de Fernando Gonsales	291
Branca de Neve e os Sete Anão, de Millôr Fernandes (1980)	296
Branca de Neve, dos Grimm (1812-1822), na tradução de Tatiana Belinky (1989)	297
Branca de Neve, dos Grimm (1812-1822), na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges (2010)	303
Branca de Neve, dos Grimm (1812-1822), na tradução de Christiane Röhrig (2012)	309

A história dos três porquinhos

Níquel Náusea (2004-2011), de Fernando Gonsales	314
Os três porquinhos e o Lobo Bruto (nossos velhos conhecidos), de Millôr Fernandes (1986)	318
A história dos três porquinhos, de Joseph Jacobs (1890), na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges (2010)	319
<i>The story of the three little pigs</i> , de Joseph Jacobs (1993[1890])	321

Chapeuzinho Vermelho, de Fernando Gonsales

[2]⁵⁶



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 jul. 2004, Ilustrada, p.E7.

[4]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2005, Ilustrada, p.E15.

[5]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 2005, Ilustrada, p.E17.

⁵⁶ A numeração das tiras segue a ordem de levantamento do *corpus*, conforme Quadro 2 do Capítulo III desta tese.

[14]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 2007, Ilustrada, p.E13.

[15]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 2007, Ilustrada, p.E9.

[16]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez. 2007, Ilustrada, p.E11.

[17]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 mai. 2008, Ilustrada, p.E15.

[18]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jun. 2008, Ilustrada, p.E11.

[20]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 2008, Ilustrada, p.E11.

[24]



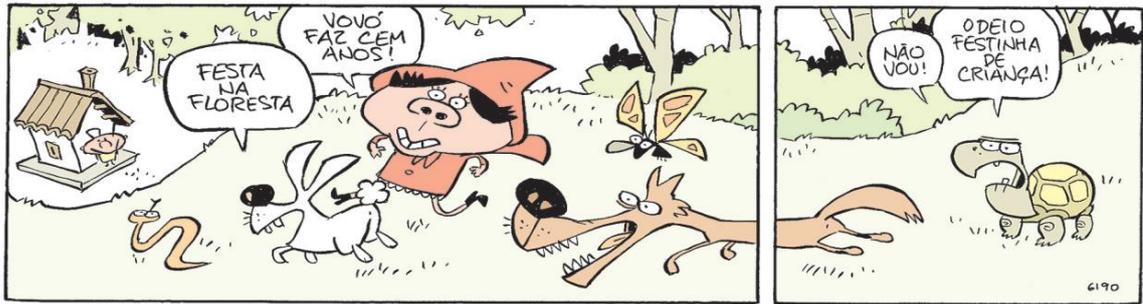
GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 2009, Ilustrada, p.E11.

[27]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 2009, Ilustrada, p.E15.

[33]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 2009, Ilustrada, p.E13.

[36]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 jan. 2010. Ilustrada. p.E15.

[38]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2010, Ilustrada, p.E9.

[39]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 abr. 2010, Ilustrada, p.E11.

[40]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 2010, Ilustrada, p.E15.

[41]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jul. 2010, Ilustrada, p.E7.

[43]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 2010, Ilustrada, p.E9.

[45]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 2010, Ilustrada, p.E9.

[48]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 mar. 2011, Ilustrada, p.E15.

[51]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 2011, Ilustrada, p.E15.

[52]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2011, Ilustrada, p.E15.

[53]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 2011, Ilustrada, p.E13.

[54]

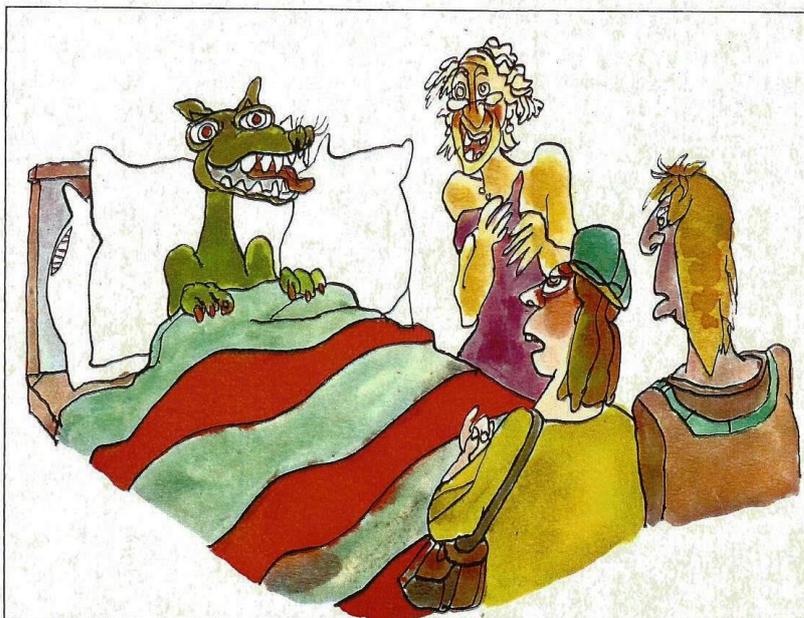


GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2011, Ilustrada, p.E15.

FÁBULAS FABULOSAS

VOVOZINHA VERMELHA

(E O LOBO NÃO TÃO MAU ASSIM)



Vovozinha Vermelha era uma vovozinha que vivia cuidando de sua horta, sem se importar com a maleicência natural do mundo. Vovozinha Vermelha, assim chamada porque, quando moça, se disfarçava de velhinha pra dar cobertura a subversivos do PCB, agora continuava sendo chamada assim porque em sua horta só plantava tomates (vermelhos), pimentões (encarnados), caquis (fucsinos), beterrabas (sanges-de-boi) e cenouras (carmesins). Na verdade, a essa altura do mundialito, ela detestava política, a cor vermelha e horta, mas o que é que havia de fazer na idade proecta em que estava, quando o apelo da vida noturna e das orgias sexuais já estava tão longe?

De família, ao que se saiba, Vovozinha Vermelha tinha apenas Chapeuzinho Turquesa, uma neta que sempre lhe trazia uma cesta de pães, mel natural, arroz integral e outras macrobióticas. A macróbia agradecia à netinha, ao mesmo tempo que lhe invejava os guapos acompanhantes – uma

hora era Frederico, outra Teodoro, outra Manfredo, outra Gervásio. “Isso é que é juventude”, pensava ela, “e não a porcaria que deixei pra trás!”

Um dia, quando ia por ali assim, Chapeuzinho Turquesa – acompanhada por Fagundes – encontrou um lobo que lhe disse: “Olá, tou te conhecendo? Não dançamos juntos no Vereda Tropical?” “Sem essa”, sacou Chapeuzinho. “Eu não frequento o Vereda, não moro em Niterói e este aqui é o Ambrósio, campeão de Gin-Do-Ku-Fu e minha transa atual.” O lobo se fez de desentendido e disse: “Então tá bem, vou tentar a tua vó”. “Vai com Deus, a paz e o livramento”, respondeu Chapeuzinho. “E, se achar um buraco, cai dentro.” E, quando o lobo se afastava correndo, ela disse pro companheiro: “Lobo falando! Parece alucinado!” E o Gin-Do-Ku-Fu respondeu: “Alucinado não. Chegado a um alucinógeno”. E continuaram a caminhar.

Quando iam se aproximando do Condomínio Fechado da vó começaram a

ouvir gritos terríveis: “Socorro! Socorro! Me acudam! Estão me violentando!” O casal correu e, quando entrou no quarto da Vovozinha Vermelha, lá estava o lobo, deitado na cama confortável: “Alô, garotada, olha só que orelhas enormes eu tenho. Orelhas de burro! Sabem por quê? Passei a vida comendo garotinhas e só agora descobri que caldo de galinha velha etcétera e tal e coisa...” Nesse momento a Vovozinha Vermelha ia saindo do banheiro e Chapeuzinho perguntou, espantada: “Uá, Vovozinha, eu pensei que o lobo tinha comido a senhora!” Ao que a velha gargalhou: “Oh, netinha, como sois ingenuosa! A espécie *Canis Lupus* há várias gerações que abandonou a via oral. E esse daí, especialmente, soube reconhecer as minhas qualidades não-dietéticas”. “Lamentável o comportamento das velhas gerações”, Chapeuzinho criticou ao ouvido do companheiro. E pra vó: “Mas, então, por que a senhora gritou por socorro?” “Socorro?”, disse o lobo. “Quem gritou por socorro fui eu!”

MORAL

O MELHOR AFRODISÍACO
AINDA É A CARÊNCIA PROLONGADA

ISTOÉ 30/5/1984

13

⁵⁷ IstoÉ. São Paulo: Três, n.388, p.13, 30 mai. 1984.

Chapeuzinho Vermelho, de Perrault⁵⁸

Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda. A boa velhinha mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho, e esse chapéu lhe assentou tão bem que a menina passou a ser chamada por todo mundo de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia sua mãe, tendo feito alguns bolos, disse-lhe: “Vá ver como está passando a sua avó, pois fiquei sabendo que ela está um pouco adoentada. Leve-lhe um bolo e este potezinho de manteiga”. Chapeuzinho Vermelho partiu logo para a casa da avó, que morava numa aldeia vizinha. Ao atravessar a floresta, ela encontrou o Sr. Lobo, que ficou louco de vontade de comê-la; não ousou fazer isso, porém, por causa da presença de alguns lenhadores na floresta. Perguntou a ela aonde ia, e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um logo, respondeu: “Vou à casa da minha avó para levar-lhe um bolo e um potezinho de manteiga que mamãe mandou”. “Ela mora muito longe?”, quis saber o Lobo. “Mora, sim!”, falou Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho que se avista lá longe, muito longe, na primeira casa da aldeia”. “Muito bem”, disse o Lobo, “eu também vou visitá-la. Eu sigo por este caminho aqui, e você por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro”.

O Lobo saiu correndo a toda velocidade pelo caminho mais curto, enquanto a menina seguia pelo caminho mais longo, distraíndo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer um buquê com as florezinhas que ia encontrando.

O Lobo não levou muito tempo para chegar à casa da avó. Ele bate: toc, toc. “Quem é?”, pergunta a avó. “É a sua neta, Chapeuzinho Vermelho”, falou o Lobo disfarçando a voz. “Trouxe para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que minha mãe mandou”. A boa avozinha, que estava acamada porque não se sentia muito bem, gritou-lhe: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. O Lobo fez isso e a porta se abriu. Ele lançou-se sobre a boa mulher e a devorou num segundo, pois fazia mais de três dias que não comia. Em seguida, fechou a porta e se deitou na cama da avó, à espera de Chapeuzinho Vermelho. Passando algum tempo ela bateu à porta: toc, toc. “Quem é?” Chapeuzinho Vermelho, ao ouvir a voz grossa do Lobo, ficou com medo a princípio, mas supondo que a avó estivesse rouca, respondeu: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho, que traz para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que mamãe mandou”. O Lobo gritou-lhe, adoçando um pouco a voz: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. Chapeuzinho Vermelho fez isso e a porta se abriu.

O Lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se sob as cobertas: “Ponha o bolo e o potezinho de manteiga sobre a arca e venha deitar aqui comigo”. Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada ao ver como a avó estava esquisita em seu traje de dormir. Disse a ela: “Vovó, como são grandes os seus braços!” “É para melhor te abraçar, minha filha!” “Vovó, como são grandes as suas pernas!” “É para poder correr melhor, minha netinha!” “Vovó, como são grandes as suas orelhas!” “É para ouvir melhor, netinha!” “Vovó, como são grandes os seus olhos!” “É para ver melhor, netinha!” “Vovó, como são grandes os seus dentes!” “É para te comer!” E assim dizendo, o malvado lobo atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.

⁵⁸ *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Introdução P. J. Stahl; Ilustrações Gustave Doré. 4.ed. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Villa Rica, 1994, p.51-55.

Chapeuzinho Vermelho, de Perrault⁵⁹

Era uma vez uma pequena aldeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda. Esta boa senhora mandou fazer para a menina um pequeno capuz vermelho. Ele lhe assentava tão bem que por toda parte aonde ia a chamavam Chapeuzinho Vermelho.

Um dia sua mãe, que assara uns bolinhos, lhe disse: “Vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga.”

Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar por um bosque, encontrou o compadre lobo, que teve muita vontade de comê-la, mas não se atreveu, por causa dos lenhadores que estavam na floresta. Ele lhe perguntou para onde ia. A pobre menina, que não sabia que era perigoso parar e dar ouvidos a um lobo, respondeu:

“Vou visitar minha avó e levar para ela um bolinho com um potinho de manteiga que minha mãe está mandando.”

“Sua avó mora muito longe?” perguntou o lobo.

“Ah! Mora sim”, respondeu Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho lá longe, bem longe, na primeira casa da aldeia.”

“Ótimo!” disse o lobo. “Vou visitá-la também. Vou por este caminho aqui e você vai por aquele caminho ali. E vamos ver quem chega primeiro.”

O lobo pôs-se a correr o mais que podia pelo caminho mais curto, e a menina seguiu pelo caminho mais longo, entretendo-se em catar castanhas, correr atrás das borboletas e fazer buquês com as flores que encontrava. O lobo não demorou muito para chegar à casa da avó. Bateu: Toc, toc, toc.

“Quem está aí?”

“É sua neta, Chapeuzinho Vermelho”, disse o lobo, disfarçando a voz. “Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.”

A boa avó, que estava de cama por andar adoentada, gritou: “Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá.”

O lobo puxou a lingueta e a porta se abriu. Jogou-se sobre a boa mulher e a devorou num piscar de olhos, pois fazia três dias que não comia. Depois fechou a porta e foi se deitar na cama da avó, à espera de Chapeuzinho Vermelho, que pouco tempo depois bateu à porta. Toc, toc, toc.

“Quem está aí?”

Ouvindo a voz grossa do lobo, Chapeuzinho Vermelho primeiro teve medo, mas, pensando que a avó estava gripada, respondeu:

“É sua neta, Chapeuzinho Vermelho. Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.”

O lobo gritou de volta, adoçando um pouco a voz: “Puxe a lingueta e o ferrolho se abrirá.”

⁵⁹ *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.77-82.

Chapeuzinho Vermelho puxou a lingueta e a porta se abriu. O lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se na cama debaixo das cobertas:

“Ponha o bolo e o potinho de manteiga em cima da arca, e venha se deitar comigo.”

Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola. Disse a ela:

“Minha avó, que braços grandes você tem!”

“É para abraçar você melhor, minha neta.”

“Minha avó, que pernas grandes você tem!”

“É para correr melhor, minha filha.”

“Minha avó, que orelhas grandes você tem!”

“É para escutar melhor, minha filha.”

“Minha avó, que olhos grandes você tem!”

“É para enxergar você melhor, minha filha.”

“Minha avó, que dentes grandes você tem!”

“É para comer você.”

E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu.

MORAL

*Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar.
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
São, entre todos, os mais perigosos.*

Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm⁶⁰

Era uma vez uma meninazinha mimosa, que todo o mundo amava assim que a via, mas mais que todos a amava a sua avó. Ela não sabia mais o que dar a essa criança. Certa vez, ela deu-lhe de presente um capuzinho de veludo vermelho, e porque este lhe ficava tão bem, e a menina não queria mais usar outra coisa, ficou se chamando Chapeuzinho Vermelho.

Certo dia, sua mãe lhe disse:

– Vem cá, Chapeuzinho Vermelho; aqui tens um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho, leva isto para a vovó; ela está doente e fraca e se fortificará com isto. Sai antes que comece a esquentar, e quando saíres, anda direitinha e comportada e não saias do caminho, senão podes cair e quebrar o vidro e a vovó ficará sem nada. E quando chegares lá, não esqueças de dizer bom dia, e não fiques espiando por todos os cantos.

– Vou fazer tudo como se deve, – disse Chapeuzinho Vermelho à mãe, dando-lhe a mão como promessa.

A avó, porém, morava lá fora na floresta, a meia hora da aldeia. E quando Chapeuzinho Vermelho entrou na floresta, encontrou-se com o lobo. Mas Chapeuzinho Vermelho não sabia que fera malvada era aquela, e não teve medo dele.

– Bom dia, Chapeuzinho Vermelho, – disse ele.

– Muito obrigada, lobo.

– Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?

– Para a casa da vovó.

– E o que trazes aí debaixo do avental?

– Bolo e vinho. Foi assado ontem, e a vovó fraca e doente vai saboreá-lo e se fortificar com o vinho.

– Chapeuzinho Vermelho, onde mora a tua avó?

– Mais um bom quarto de hora adiante no mato, debaixo dos três grandes carvalhos, lá fica a sua casa; embaixo ficam as moitas de avelã, decerto já sabes isso, – disse Chapeuzinho Vermelho.

O lobo pensou consigo mesmo: "Esta coisinha nova e tenra, ela e um bom bocado que será ainda mais saboroso do que a velha. Tenho de ser muito esperto, para apanhar as duas".

Então ele ficou andando ao lado de Chapeuzinho Vermelho e logo falou:

– Chapeuzinho Vermelho, olha só para as lindas flores que crescem aqui em volta! Por que não olhas para os lados? Acho que nem ouves o mavioso canto dos passarinhos! Andas em frente como se fosses para a escola, e no entanto é tão alegre lá no meio do mato.

Chapeuzinho Vermelho arregalou os olhos, e quando viu os raios de sol dançando de lá para cá por entre as árvores, e como tudo estava tão cheio de flores, pensou: "Se eu levar um raminho de flores frescas para a vovó, ela ficará contente; ainda é tão cedo, que chegarei lá no tempo certo".

⁶⁰ *Contos de Grimm*. Tradução do alemão por Tatiana Belinky; Ilustração Janusz Grabiński. São Paulo: Paulinas, 1989, p.144-149.

Então ela saiu do caminho e correu para o mato, à procura de flores. E quando apanhava uma, parecia-lhe que mais adiante havia outra mais bonita, e ela corria para colhê-la e se embrenhava cada vez mais pela floresta adentro.

O lobo, porém, foi direto para a casa da avó e bateu na porta.

– Quem está aí fora?

– É Chapeuzinho Vermelho, que te traz bolo e vinho, abre!

– Aperta a maçaneta, – disse a vovó, – eu estou muito fraca e não posso me levantar.

O lobo apertou a maçaneta, a porta se abriu, e ele foi, sem dizer uma palavra, direto para a cama da vovó e engoliu-a. Depois, ele se vestiu com a roupa dela, pôs a sua touca na cabeça, deitou-se na cama e puxou o cortinado.

Chapeuzinho Vermelho, porém, correu atrás das flores, e quando juntou tantas que não podia carregar mais, lembrou-se da vovó e se pôs a caminho da sua casa. Admirou-se ao encontrar a porta aberta, e quando entrou, percebeu alguma coisa tão estranha lá dentro, que pensou: “Ai, meu Deus, sinto-me tão assustada, eu que sempre gosto tanto de visitar a vovó!” E ela gritou:

– Bom dia!

Mas não recebeu resposta. Então ela se aproximou da cama e abriu as cortinas. Lá estava a vovó deitada, com a touca bem afundada na cabeça, e um aspecto muito esquisito.

– Aí, vovó, que orelhas grandes que você tem!

– É para te ouvir melhor!

– Aí, vovó, que olhos grandes que você tem!

– É para te enxergar melhor!

– Aí, vovó, que mãos grandes que você tem!

– É para te agarrar melhor.

– Aí, vovó, que bocarra enorme que você tem!

– É para te devorar melhor.

– E nem bem o lobo disse isso, deu um pulo da cama e engoliu a pobre Chapeuzinho Vermelho.

Quando o lobo satisfez a sua vontade, deitou-se de novo na cama, adormeceu e começou a roncar muito alto. O caçador passou perto da casa e pensou: “Como a velha está roncando hoje! Preciso ver se não lhe falta alguma coisa”. Então ele entrou na casa, e quando olhou para a cama viu que o lobo dormia nela.

– É aqui que eu te encontro, velho malfeitor, – disse ele, – há muito tempo que estou à tua procura.

Aí ele quis apontar a espingarda, mas lembrou-se de que o lobo podia ter devorado a vovó, e que ela ainda poderia ser salva. Por isso, ele não atirou, mas pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. E quando deu algumas tesouradas, viu logo o vermelho do chapeuzinho, e mais um par de tesouradas, e a menina saltou para fora e gritou:

– Ai, como eu fiquei assustada, como estava escuro lá dentro da barriga do lobo!

E aí também a velha avó saiu para fora ainda viva, mal conseguindo respirar. Mas Chapeuzinho Vermelho trouxe depressa umas grandes pedras, com as quais encheu a barriga do lobo. Quando ele acordou, quis fugir correndo, mas as pedras eram tão pesadas, que ele não pôde se levantar e caiu morto.

Então os três ficaram contentíssimos. O caçador arrancou a pele do lobo e levou-a para casa, a vovó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho Vermelho trouxera, e logo melhorou, mas Chapeuzinho Vermelho pensou: "Nunca mais eu sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir fazer isso".

Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm⁶¹

Era uma vez uma menininha encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam. E, entre todos, quem mais a amava era sua avó, que estava sempre lhe dando presentes. Certa ocasião ganhou dela um pequeno capuz de veludo vermelho. Assentava-lhe tão bem que a menina queria usá-lo o tempo todo, e por isso passou a ser chamada de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia, a mãe da menina lhe disse: “Chapeuzinho Vermelho, aqui estão alguns bolinhos e uma garrafa de vinho. Leve-os para sua avó. Ela está doente, sentindo-se fraquinha, e estas coisas vão revigorá-la. Trate de sair agora mesmo, antes que o sol fique quente demais, e quanto estiver na floresta olhe para a frente como uma boa menina e não se desvie do caminho. Senão, pode cair e quebrar a garrafa, e não sobrá nada para a avó. E quanto entrar, não se esqueça de dizer bom-dia e não fique bisbilhotando pelos cantos da casa.”

“Farei tudo que está dizendo”, Chapeuzinho Vermelho prometeu à mãe.

Sua avó morava lá no meio da mata, a mais ou menos uma hora de caminhada da aldeia. Mal pisara na floresta, Chapeuzinho Vermelho topou com o lobo. Como não tinha a menor ideia do animal malvado que ele era, não teve um pingo de medo.

“Bom dia, Chapeuzinho Vermelho”, disse o lobo.

“Bom dia, senhor Lobo”, ela respondeu.

“Aonde está indo tão cedo de manhã, Chapeuzinho Vermelho?”

“À casa da vovó.”

“O que é isso debaixo do seu avental?”

“Uns bolinhos e uma garrafa de vinho. Assamos ontem e a vovó, que está doente e fraquinha, precisa de alguma coisa para animá-la”, ela respondeu:

“Onde fica a casa da sua avó, Chapeuzinho?”

“Fica a um bom quarto de hora de caminhada mata adentro, bem debaixo dos três carvalhos grandes. O senhor deve saber onde é pelas aveleiras que crescem em volta”, disse Chapeuzinho Vermelho.

O lobo pensou com seus botões: “Esta coisinha nova e tenra vai dar um petisco e tanto! Vai ser ainda mais suculenta que a velha. Se tu fores realmente matreiro, vais papar as duas.”

O lobo caminhou ao lado de Chapeuzinho Vermelho por algum tempo. Depois disse: “Chapeuzinho, notou que há lindas flores por toda parte? Por que não para e olha um pouco para elas? Acho que nem ouviu como os passarinhos estão cantando lindamente. Está se comportando como se estivesse indo para a escola, quando é tudo tão divertido aqui no bosque.”

Chapeuzinho Vermelho abriu bem os olhos e notou como os raios de sol dançavam nas árvores. Viu flores bonitas por todos os cantos e pensou: “Se eu levar um buquê fresquinho, a vovó ficará radiante. Ainda é cedo, tenho tempo de sobra para chegar lá, com certeza.”

⁶¹ *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.145-152.

Chapeuzinho Vermelho deixou a trilha e correu para dentro do bosque à procura de flores. Mal colhia uma aqui, avistava outra ainda mais bonita acolá, e ia atrás dela. Assim, foi se embrenhando cada vez mais na mata.

O lobo correu direto para a casa da avó de Chapeuzinho e bateu à porta.

“Quem é?”

“Chapeuzinho Vermelho. Trouxe uns bolinhos e vinho. Abra a porta.”

“É só levantar o ferrolho”, gritou a avó. “Estou fraca demais para sair da cama.”

O lobo levantou o ferrolho e a porta se escancarou. Sem dizer uma palavra, foi direto até a cama da avó e a devorou inteirinha. Depois, vestiu as roupas dela, enfiou sua touca na cabeça, deitou-se na cama e puxou as cortinas.

Enquanto isso Chapeuzinho Vermelho corria de um lado para outro à cata de flores. Quanto tinha tantas nos braços que não podia carregar mais, lembrou-se de repente de sua avó e voltou para a trilha que levava à casa dela. Ficou surpresa ao encontrar a porta aberta e, ao entrar na casa, teve uma sensação tão estranha que pensou: “Puxa! Sempre me sinto tão alegre quando estou na casa da vovó, mas hoje estou me sentindo aflita.”

Chapeuzinho Vermelho gritou um olá, mas não houve resposta. Foi então até a cama e abriu as cortinas. Lá estava sua avó, deitada, com a touca puxada para cima do rosto. Parecia muito esquisita.

“Ó avó, que orelhas grandes você tem!”

“É para melhor te escutar!”

“Ó avó, que olhos grandes você tem!”

“É para melhor te enxergar!”

“Ó avó, que mãos grandes você tem!”

“É para melhor te agarrar!”

“Ó avó, que boca grande, assustadora, você tem!”

“É para melhor te comer!”

Assim que pronunciou estas últimas palavras, o lobo saltou fora da cama e devorou a coitada da Chapeuzinho Vermelho.

Saciado o seu apetite, o lobo deitou-se de costas na cama, adormeceu e começou a roncar muito alto. Um caçador que por acaso ia passando junto à casa pensou: “Como essa velha está roncando alto! Melhor ir ver se há algum problema.” Entrou na casa e, ao chegar junto à cama, percebeu que havia um lobo deitado nela.

“Finalmente te encontrei, seu velhaco”, disse. “Faz muito tempo que ando à sua procura.”

Sacou a espingarda e já estava fazendo pontaria quando atinou que o lobo devia ter comido a avó e que, assim, ele ainda poderia salvá-la. Em vez de atirar, pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Depois de algumas tesouradas, avistou um gorro vermelho. Mais algumas, e a menina pulou fora, gritando: “Ah, eu estava tão apavorada! Como estava escuro na barriga do lobo.”

Embora mal pudesse respirar, a idosa vovó também conseguiu sair da barriga. Mais que depressa Chapeuzinho Vermelho catou umas pedras grandes e encheu a barriga do lobo com elas. Quando acordou, o lobo tentou sair correndo, mas as pedras eram tão pesadas que suas pernas bambearam e ele caiu morto.

Chapeuzinho Vermelho, sua avó e o caçador ficaram radiantes. O caçador esfolou o lobo e levou a pele para casa. A avó comeu os bolinhos, tomou o vinho que a neta lhe levava,

e recuperou a saúde. Chapeuzinho Vermelho disse consigo: “Nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir.”

Há uma história sobre outra vez em que Chapeuzinho Vermelho encontrou um lobo quando ia para casa da avó, levando-lhe uns bolinhos. O lobo tentou fazê-la desviar-se da trilha, mas Chapeuzinho Vermelho estava alerta e seguiu em frente. Contou à avó que encontrara um lobo e que ele a cumprimentara. Mas tinha olhado para ela de um jeito tão mau que “se não estivéssemos num descampado, teria me devorado inteira”.

“Pois bem”, disse a avó. “Basta trancar a porta e ele não poderá entrar.”

Alguns instantes depois o lobo bateu à porta e gritou: “Abra a porta, vovó. É Chapeuzinho Vermelho, vim lhe trazer uns bolinhos.”

As duas não abriram a boca e se recusaram a atender a porta. Então o espertalhão rodeou a casa algumas vezes e pulou para cima do telhado. Estava planejando esperar até que Chapeuzinho Vermelho fosse para casa. Pretendia rastejar atrás dela e devorá-la na escuridão. Mas a avó descobriu suas intenções. Havia um grande cocho de pedra na frente da casa. A avó disse à menina: “Pegue este balde, Chapeuzinho Vermelho. Ontem cozinhei umas salsichas. Jogue a água da fervura no cocho.”

Chapeuzinho Vermelho levou vários baldes d’água ao cocho, até deixá-lo completamente cheio. O cheiro daquelas salsichas chegou até as narinas do lobo. Ele esticou tanto o pescoço para farejar e olhar em volta que perdeu o equilíbrio e começou a escorregar telhado abaixo. Caiu bem dentro do cocho e se afogou. Chapeuzinho Vermelho voltou para casa alegremente e ninguém lhe fez mal algum.

Chapeuzinho Vermelho, dos Grimm⁶²

Era uma vez uma menina que era querida por todos – bastava olhar para ela para gostar dela. Mas quem mais a amava era sua avó, que fazia tudo para lhe agradar. Um dia, a avó deu a ela um chapeuzinho de veludo vermelho, e a menina gostou tanto que nunca mais quis usar outro, e por isso foi apelidada de Chapeuzinho Vermelho. Certa vez, a mãe disse a ela: “Pegue esta fatia de bolo e a garrafa de vinho e leve até a casa da vovó, que está fraca e doente. Ela vai gostar. Seja boazinha e mande lembranças a ela. Ande direitinho e não desvie do caminho, senão vai cair e quebrar a garrafa e sua avó ficará sem nada”.

Chapeuzinho prometeu fazer tudo como a mãe mandou. Acontece que a avó morava na floresta, a meia hora de distância do vilarejo. Ao chegar à floresta, Chapeuzinho encontrou o lobo, mas não tinha ideia de que se tratava de um animal perigoso e não teve medo. “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho.” “Bom dia, lobo!” “Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?” “Para a casa da minha avó.” “O que está levando em seu avental?” “A vovó está doente e fraca, então vou levar para ela um bolo que fizemos ontem e vinho. Isso deve deixá-la mais forte.” “Chapeuzinho, onde mora a sua avó?” “A uns quinze minutos daqui. A casa fica embaixo dos três carvalhos, e em volta há arbustos, você logo vai reconhecer”, respondeu Chapeuzinho. O lobo pensou: “Esse é um delicioso bocado para mim. O que você vai fazer para consegui-lo?”. Então, disse para Chapeuzinho: “Olhe aqui, Chapeuzinho, você não viu as lindas flores que existem na floresta. Por que não dá uma olhada por aí? Acho que você nem está ouvindo o lindo canto dos passarinhos. Está andando como se estivesse na vila indo para a escola. É tão divertido passear pela floresta”.

Chapeuzinho levantou os olhos e, quando viu os raios de sol atravessando as árvores e as lindas flores que cresciam por todo lado, pensou: “E se eu levasse um ramalhete de flores para minha avó? Ela ia gostar muito e ainda é cedo, não vai demorar”. Assim, entrou na floresta e se pôs a colher flores. E, sempre que colhia uma, logo via outra mais bonita logo adiante, e assim, de flor em flor, foi entrando cada vez mais fundo na mata. O lobo, por sua vez, correu diretamente para a casa da avó e bateu na porta. “Quem é?” “Chapeuzinho Vermelho. Estou trazendo bolo e vinho para você. Abra a porta.” “É só virar a maçaneta”, respondeu a avó, “estou tão fraca que não consigo levantar.” O lobo girou a maçaneta e a porta se abriu. Então ele entrou, foi direto até a cama e devorou a avó. Depois vestiu as roupas dela, colocou a touca na cabeça, deitou-se na cama e fechou o cortinado.

Chapeuzinho andou por muito tempo colhendo flores e só parou quando não cabia mais nenhuma em suas mãos. Depois foi para a casa da avó. Estranhou que a porta estivesse aberta e quando entrou achou tudo tão esquisito que pensou: “Ai, meu Deus, por que estou com essa sensação estranha de medo? Eu sempre gosto tanto de estar na casa da vovó”. Então foi até a cama, abriu o cortinado e lá estava a avó com a touca enfiada na cabeça, cobrindo o rosto, com um aspecto estranho. “Oi, vovó! Mas que orelhas grandes você tem!” “É para te ouvir melhor.” “Vovó, mas que olhos grandes você tem!” “É para te ver melhor.” “Vovó, mas que mãos grandes você tem.” É para te agarrar melhor!” “Mas, vovó, que

⁶² *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução do alemão por Christine Röhrig; Ilustração J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p.137-140.

terrível boca enorme é essa?” “É para te comer melhor.” E com isso lobo saltou da cama, pulou sobre a pobre Chapeuzinho e a engoliu.

Depois de ter saciado o apetite, o lobo voltou para a cama, adormeceu e começou a roncar, fazendo um barulho fenomenal. Um caçador, que naquele momento estava passando em frente à casa, ouviu o barulho e pensou: “Como pode uma velhinha roncar desse jeito? Melhor verificar”. Então ele entrou na casa e, ao chegar à cama, deparou-se com o lobo, a quem procurava havia tempo. Ele deve ter comido a avó, pensou, e talvez ainda seja possível salvá-la, por isso é melhor não atirar. Então, buscou a tesoura e cortou a barriga do lobo. Assim que deu os primeiros cortes, avistou o chapeuzinho vermelho brilhando, e depois de mais uns cortes a menina saltou para fora dizendo: “Nossa, que susto. Estava tão escuro na barriga do lobo”. Logo depois, a avó também saiu com vida. Chapeuzinho correu para buscar pedras bem pesadas, que eles colocaram na barriga do lobo, e, quando ele acordou e quis ir embora, as pedras pesaram tanto que acabou caindo morto.

Os três ficaram muito felizes. O caçador tirou a pele do lobo, a avó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho levava e Chapeuzinho Vermelho, que estava feliz por ter escapado, prometeu a si mesma: “De agora em diante, não vou mais sair do caminho nem entrar na floresta sozinha, quando a minha mãe não deixar”.

Também se conta que, quando Chapeuzinho Vermelho foi novamente levar bolo para a avó, outro lobo falou com ela e tentou fazer com que se desviasse do caminho. Mas Chapeuzinho Vermelho se cuidou, seguiu seu caminho sem se desviar e contou à avó que havia encontrado um lobo, que ele a havia cumprimentado, mas que olhara para ela com olhos malvados. “Se eu não estivesse na estrada aberta, ele teria me devorado.” “Venha”, disse a avó, “vamos trancar a casa para que ele não possa entrar.” Não demorou para que o lobo chegasse e batesse na porta, chamando: “Abra, vovó, é Chapeuzinho Vermelho, eu trouxe bolo”. As duas ficaram bem quietas e não abriram a porta. Enfurecido, o lobo rondou a casa muitas vezes e finalmente saltou no telhado, pensando em esperar até que Chapeuzinho Vermelho voltasse para casa à noite para devorá-la na escuridão. Mas a avó percebeu a intenção dele. Diante da casa, havia um grande cocho de pedra e ela disse à neta: “Vá buscar o balde, Chapeuzinho Vermelho. Ontem cozinhei salsichas. Jogue a água na qual eu cozinhei as salsichas no cocho”. A menina carregou a água até encher o cocho. O lobo sentiu o cheiro de salsicha e espichou tanto o pescoço atrás do cocho que perdeu o equilíbrio, começou a escorregar do telhado e acabou caindo no cocho e se afogando. Chapeuzinho Vermelho voltou alegre e confiante para casa.

Branca de Neve, de Fernando Gonsales

[1]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2004. Ilustrada. p.E17.

[8]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jan. 2006. Ilustrada. p.E11.

[10]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 2006. Ilustrada. p.E11.

[11]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 mar. 2007. Ilustrada. p.E11.

[12]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 ago. 2007. Ilustrada. p.E11.

[13]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 2007. Ilustrada. p.E11.

[22]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 2008. Ilustrada. p.E11.

[29]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 2009. Ilustrada. p.E13.

[31]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2009. Ilustrada. p.E14.

[32]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 2009. Ilustrada. p.E13.

[34]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2009. Ilustrada. p.E9.

[35]



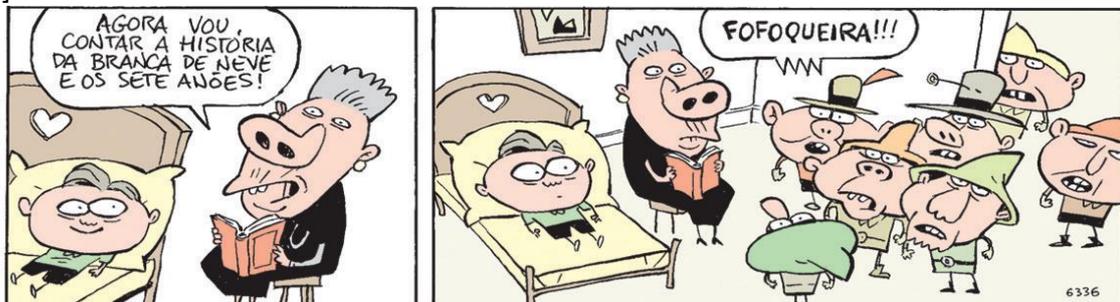
GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 2010, Ilustrada. p.E7.

[37]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 fev. 2010. Ilustrada. p.E7

[42]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 2010, Ilustrada. p.E9.

[44]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2010. Ilustrada. p.E19.

[46]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jan. 2011. Ilustrada. p.E15.

[47]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 mar. 2011. Ilustrada. p.E5.

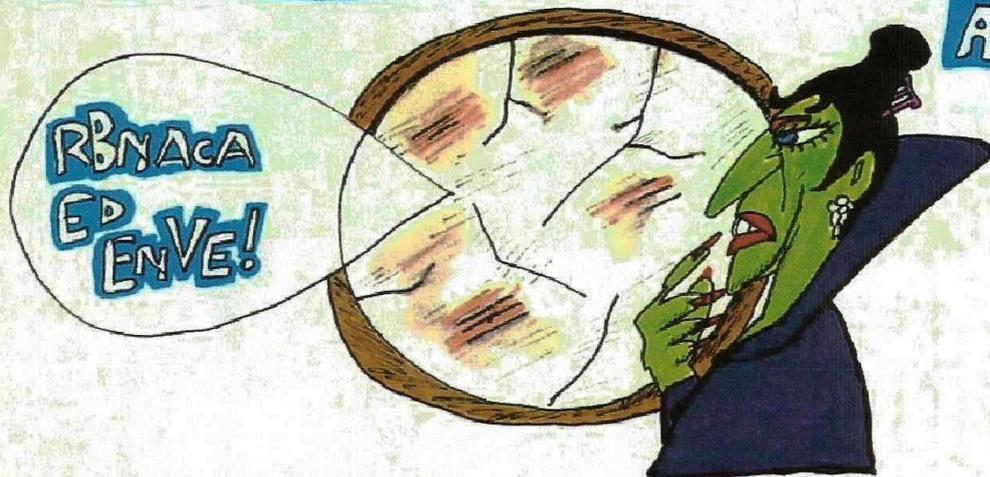
[50]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 2011. Ilustrada. p.E9.

FÁBULAS FABULOSAS

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÃO



Era uma vez uma rainha má que tinha uma enteada que era muito boa. Ela nem reparava nisso, mas o rei cada dia reparava melhor, na medida em que a enteada ia se enteando mais e mais, um seiozinho hoje, outro seiozinho amanhã, uma coxinha ficando mais grossa esta semana, um olhinho brilhando mais no outro mês. A rainha, que não via a enteada botando corpo porque era uma desgraçada hedonista, com um superego maior do que a nossa inflação de três dígitos, possuía um espelho muito raro: ele falava. Falava, previa, informava, aconselhava. Não eram bons conselhos, nem informações sempre corretas, nem previsões confiáveis — eu creio até que o espelho era uma televisão primitiva mas já com os mesmos defeitos —, porém a rainha acreditava. E foi por acreditar que um dia perguntou: “Diz aí, batuta, tem alguém no mundo mais gostosa do que a mamãe aqui?” O espelho, antes de responder, contraperguntou: “Olha lá, ô cara, é pra dizer mesmo ou você quer apenas uma resposta tipo puxa-saco, de espelho yes-man modelo Brasília?” “Não”, respondeu a rainha, “pode dizer o que você pensa mesmo que eu não retiro o meu patrocínio, continuo mandando limpar você todo dia com Bombril.” “Bom”, voltou o espelho, “a minha concessão é a título precário, você sabe. Mas escuta aí: tua enteada, em quem você nem repara porque está cega pela vaidade, passando o dia inteiro se refletindo em mim, tua enteada está que é uma cocadona, e eu, se não fosse espelho, trocava três de você por uma dela. Aliás, o teu marido já fez a ela proposta bem melhor que essa. Toma cuidado, rainha, ou você não emplaca 1643.”

Imediatamente a rainha chamou um seqüestrador profissional pra dar sumiço na enteada que, a essa altura, já era campeã de windsurfê, pois mesmo em dia sem vento tinha uma porção de bonitões que ficavam na praia soprando só pra ela praticar. O seqüestrador levou Branca de Neve pra uma floresta distante, mandou que ela tirasse a roupa pra acertar seu coração melhor, mas, quando Branca ficou nua

e ele viu tanta pureza, preferiu matar um urso que ia passando e vender as fotografias dela pro *Playboy*.

Enquanto o seqüestrador voltava e entregava o coração do urso à rainha, que o achou enorme, “do tamanho da bondade dela”, explicou o seqüestrador, Branca encontrava refúgio fácil, fácil na casa dos famosos Sete Anão, pequeno conjunto musical de analfabetos que moravam mais ou menos por ali assim. Naturalmente eles verificaram primeiro se ela sabia lavar, costurar, pregar botões, cozinhar e ir para cama e, obtendo resposta positiva, deram-lhe um lugar condigno no fundo do quintal.

A rainha, enquanto isso, voltava ao espelho: “Como é que é, ô chato de galochas, e agora — existe ainda mulher-objeto mais apetecível do que eu?” “É só você olhar o último número do *Playboy*”, respondeu o espelho, “no qual o seu marido está vidrado ali na poltrona e vai descobrir que foi passada pra trasfíssimo!”

Bem, a rainha ainda tentou liquidar a Branca com uma maçã envenenada, um pente também envenenado — como é que se envenena um pente? — e até mandou um primo bonitão ver se conquistava a moça, mas nada adiantou. O tempo foi passando, ela foi envelhecendo e acabou desistindo no dia em que o rei disse que, ou ela parava com aquela mania de perseguição — ela a perseguidora —, ou ele promovia eleições diretas no reino. Enquanto isso, como o tempo também passava do outro lado, Branca de Neve já tinha se transformado num bagulho de tanto lavar, passar, cozinhar e dar pros Anão exploradores e machistas.

Mas, pouco antes de morrer, a rainha ainda olhou melancolicamente o espelho cheio de poeira e perguntou: “Ô, meu velho, e agora, como é que é?” E o espelho respondeu: “OhLa AiQu rAhniA, vCoÊ argOa stAc mu baGao-ÇeD OdEr, pRoém STAc miuoT mOLhEr od qUe A BarNAc!”, e ela teve muita dificuldade de entender porque há tempos, de raiva, tinha partido o espelho e ele agora estava todo remendado.

MORAL: Refletir diante das oligarquias é muito perigoso.

VEJA, 10 DE DEZEMBRO, 1980

15

⁶³ VEJA. São Paulo: Abril, n.640, p.15, 10 dez. 1980.

Branca de Neve, dos Grimm⁶⁴

Era uma vez em pleno inverno, os flocos de neve caíam do céu como penas. Uma rainha estava sentada costurando, ao lado de uma janela que tinha esquadrias de negro ébano. E quando ela costurava assim, lançou um olhar para a neve e picou o dedo com a agulha, e três gotas de sangue pingaram na neve. E porque o vermelho do sangue na neve branca ficava tão bonito, ela pensou consigo: "Ah, se eu tivesse uma filha tão alva como a neve, tão rubra como o sangue e tão negra como a madeira da janela!"

Pouco tempo depois ela ganhou uma filhinha, que era tão branca como a neve, tão corada como o sangue e de cabelos tão negros como o ébano da janela, e por isso foi chamada Branca de Neve. E quando a criança nasceu, a rainha morreu.

Um ano depois, o rei tomou outra esposa. Era uma bela mulher, mas orgulhosa e arrogante e não suportava que alguém a superasse em beleza. Ela possuía um espelho maravilhoso. Quando se punha na sua frente e se mirava nele, dizia:

"Espelho, espelho, fala e diz:
quem é a mais bela em todo o país?"

E o espelho respondia:

"Senhora Rainha, vós sois a mais bela".

E ela ficava satisfeita, porque sabia que o espelho só falava a verdade.

Mas Branca de Neve ia crescendo e ficando cada vez mais bonita, e quando estava com sete anos de idade, já era tão linda como o dia claro e mais bela que a própria rainha. E quando um dia a rainha perguntou ao espelho:

"Espelho, espelho, fala e diz:
quem é a mais bela em todo o país?"

o espelho respondeu:

"Senhora Rainha, sois muito linda,
mas Branca de Neve é mais bela ainda".

Então a rainha levou um susto e ficou amarela e verde de inveja. E dessa hora em diante, seu coração se revirava no peito quando ela olhava para Branca de Neve, de tanto ódio que ela sentia pela menina. E a inveja e o orgulho cresciam como ervas daninhas no seu coração, cada vez mais, e ela não tinha mais paz nem sossego, nem de dia nem de noite.

Então ela chamou o caçador e lhe disse:

– Leva a menina para o meio da floresta, não quero tê-la diante dos meus olhos. Tu deverás matá-la e trazer-me seu pulmão e seu fígado como provas.

O caçador obedeceu e levou a menina embora. Mas quando ele puxou o arcabuz e quis varar o inocente coração da Branca de Neve, ela começou a chorar e falou:

– Meu bom caçador, poupa a minha vida! Eu vou entrar na floresta selvagem e não voltarei nunca mais!

E como ela era tão linda, o caçador compadeceu -se e disse:

⁶⁴ *Contos de Grimm*. Tradução do alemão por Tatiana Belinky; Ilustração Janusz Grabiński. São Paulo: Paulinas, 1989, p.48-61.

– Pois corre e foge, pobre criança.

"As feras selvagens te devorarão logo", pensou ele consigo mesmo, mas mesmo assim sentiu como se uma pedra lhe caísse do coração, porque não precisou matar a menina. E como naquele momento passasse por ali, pulando, um veadinho novo, ele o matou, tirou seu pulmão e seu fígado, e levou-os à rainha, como prova. O cozinheiro teve de assá-los com sal, e a malvada mulher comeu-os, pensando que comia o pulmão e o fígado de Branca de Neve.

Agora a pobre criança estava no meio da grande floresta, sozinha e desamparada, e tinha tanto medo, que olhava para todas as folhas nas árvores, sem saber o que fazer. E ela pôs-se a correr, e corria por entre espinheiros e sobre pedras pontiagudas, e as feras selvagens passavam por ela, mas não lhe faziam mal nenhum. Ela correu enquanto seus pés aguentaram, até que começou a entardecer. Aí ela viu uma casinha pequenina, e entrou, para descansar.

Na casinha era tudo pequeno, mas tão gracioso e limpinho que nem dá para contar. Lá estava uma mesinha coberta de branco, com sete pequenos pratos, cada pratinho com a sua colherzinha, e também sete faquinhas e sete garfinhos, e ainda sete tacinhas. Junto à parede estavam sete caminhas, uma ao lado da outra, forradas com lençóis alvos como a neve. E porque Branca de Neve estava com tanta fome e sede, comeu de cada pratinho um pouco de verduras e pão, e bebeu de cada tacinha uma gota de vinho – porque não queria tirar tudo de um só. Depois deitou-se, porque estava tão cansada, numa das caminhas, mas nenhuma serviu, uma era pequena demais, outra comprida demais, até que por fim a sétima ficou boa. E nesta ela ficou deitada, recomendou-se a Deus e adormeceu.

Quando ficou escuro de todo, chegaram os donos da casinha. Eram os sete anões que faziam mineração na montanha. Eles acenderam as suas sete velinhas, e quando a casinha ficou iluminada, perceberam que alguém estivera por ali, porque não estava tudo na perfeita ordem em que eles a deixaram.

O primeiro disse: – Quem sentou-se na minha cadeirinha?

O segundo: – Quem comeu do meu pratinho?

O terceiro: – Quem mordeu o meu pãozinho?

O quarto: – Quem comeu da minha verdurinha?

O quinto: – Quem espetou com o meu garfinho?

O sexto: – Quem bebeu da minha tacinha?

E aí o sétimo olhou em volta e reparou que na sua cama havia um pequeno afundado, e ele disse: – Quem usou a minha caminha?

Os outros vieram correndo e gritaram:

– Na minha também alguém esteve deitado.

Mas quando o sétimo olhou para a sua cama, viu Branca de Neve deitada ali, dormindo. Então ele chamou os outros, que chegaram correndo, gritando de espanto, pegaram as suas sete velinhas e iluminaram Branca de Neve.

– Ai, meu Deus! Ai, meu Deus! – gritaram eles, – que criança mais linda!

E ficaram tão contentes que não a acordaram, mas deixaram-na dormir sossegada. O sétimo, porém, dormiu com os seus companheiros, uma hora com cada um, e aí a noite passou.

Quando amanheceu, Branca de Neve acordou, e tomou um susto quando viu os sete anões. Mas eles foram gentis e perguntaram:

– Como te chamas?

– Eu me chamo Branca de Neve, – respondeu ela.

– E como vieste parar na nossa casa? – continuaram os anões.

Então ela contou-lhes que a sua madrasta mandou matá-la; mas que o caçador poupou-a a vida, e aí ela correu o dia inteiro, até encontrar aquela casinha.

Os anões disseram:

– Se quiseres cuidar da nossa casa, cozinhar, arrumar as camas, lavar, costurar e tricotar, e manter tudo limpo e em ordem, poderás ficar conosco, e não te faltará nada.

– Sim, – disse Branca de Neve, – de todo o coração; – e ficou com eles.

Ela mantinha-lhes a casa em ordem. De manhã os anões saíam para as montanhas e procuravam minérios e ouro, voltavam ao anoitecer, e a comida devia estar pronta para eles. O dia inteiro a menina ficava sozinha. E os bondosos anõezinhos a advertiam e diziam:

Cuidado com a tua madrasta, ela saberá logo que estás aqui. Não deixes ninguém entrar!

A rainha porém, que acreditava ter comido o pulmão e o fígado de Branca de Neve, pensou que era de novo a mais bela, foi ao seu espelho e disse:

"Espelho, espelho, fala e diz:
Quem é a mais bela em todo o país?"

E o espelho respondeu:

"Senhora rainha, sois muito linda,
Mas Branca de Neve, lá na casinha
Dos sete bondosos anõezinhos
É muito e muito mais bela ainda".

Aí ela ficou assustada, porque sabia que o espelho não mentia, e percebeu que o caçador a enganara e que Branca de Neve continuava viva. E aí ela pensou em como acabar com a vida da menina; porque enquanto ela não fosse a mais bela de todo o reino, a inveja não lhe daria paz nem sossego.

Quando finalmente ela inventou alguma coisa, pintou o rosto, vestiu-se como uma velha vendedora ambulante, e ficou completamente irreconhecível. Neste disfarce ela foi por cima das sete montanhas até a casa dos sete anões, bateu na porta e gritou:

– Boas mercadorias à venda!

Branca de Neve espiou pela janela e falou:

– Bom dia, boa mulher, o que tens para vender?

– Mercadoria boa, bonita mercadoria, – respondeu ela, – corpetes de todas as cores, – e mostrou um, todo tecido de seda multicolor. "Esta honesta mulher eu posso deixar entrar", pensou Branca de Neve; destrancou a porta e comprou o bonito corpete.

– Menina, como estás mal arrumada! Vem, eu te arrumo direito.

Branca de Neve, que não desconfiava de nada, colocou-se na frente da mulher e deixou que ela lhe apertasse o corpete novo. Mas a velha apertou-o depressa, e apertou-o com tanta força, que Branca de Neve ficou sem respiração e caiu como morta.

– Agora já foste a mais bela, – disse a rainha malvada, e saiu às pressas.

Pouco depois, na hora do anoitecer, os sete anões voltaram para casa. Mas como se assustaram, quando viram a sua querida Branca de Neve caída no chão, sem se mexer, como

se estivesse morta! Ergueram-na do chão, e quando viram que ela estava apertada demais no corpete, cortaram-no depressa. Aí ela começou a respirar devagarinho, e pouco a pouco voltou a si e reviveu.

Quando os anões souberam o que tinha acontecido, disseram:

– A velha vendedora não era outra senão a malvada rainha. Toma cuidado e não deixes pessoa alguma entrar quando nós não estamos contigo!

Mas a malvada mulher, assim que chegou em casa, postou-se na frente do espelho e perguntou:

"Espelho, espelho, fala e diz:
Quem é a mais bela em todo o país?"

E ele respondeu como antes:

"Senhora rainha, sois muito linda,
Mas Branca de Neve, lá na casinha
Dos sete bondosos anõezinhos,
É muito e muito mais bela ainda".

Quando ela ouviu isso, o sangue ferveu-lhe no coração, de susto, porque sabia agora que Branca de Neve estava viva outra vez.

– Mas agora, – disse ela, – vou inventar uma coisa que dará cabo de ti.

E com artes de feitiçaria, que conhecia bem, a rainha fez um pente envenenado. E então se disfarçou, assumindo o aspecto de outra mulher velha e foi assim, por cima dos sete montes, para a casa dos sete anões; bateu na porta e gritou:

– Boas mercadorias à venda!

Branca de Neve espiou para fora e disse:

– Passe adiante, eu não posso deixar ninguém entrar.

– Mas só olhar te é permitido, decerto, – disse a velha; tirou o pente envenenado e levantou-o para o alto. A menina gostou tanto dele que se deixou enganar e abriu a porta.

E quando elas acertaram a compra, a velha disse:

– Agora eu vou te pentear direitinho.

A pobre Branca de Neve não pensou em nada e deixou a velha penteá-la. Mas nem bem ela pôs o pente nos seus cabelos, o veneno agiu e a moça caiu sem sentidos.

– Pronto, ó modelo de beleza, – resmungou a velha malvada, – agora chegou o teu fim; e foi embora.

Por sorte anoiteceu logo, e os sete anõezinhos voltaram para casa. Quando viram Branca de Neve caída no chão, como morta, desconfiaram logo da madrasta, procuraram e encontraram o pente envenenado. E assim que eles o tiraram, Branca de Neve voltou a si e contou o que acontecera. Então eles a advertiram de novo, para que tivesse cuidado e não abrisse a porta para ninguém.

A rainha, em casa, foi para o espelho e disse:

"Espelho, espelho, fala e diz:
Quem é a mais bela em todo o país?"

E ele respondeu como antes:

"Senhora rainha, sois muito linda,

Mas Branca de Neve, lá na casinha
Dos sete bondosos anõezinhos
É mil vezes mais bela ainda".

Quando ela ouviu a fala do espelho, tremeu de raiva e de ódio.

– Branca de Neve tem de morrer! – gritou ela, – ainda que isto me custe a própria vida!

E fechou-se num quarto secreto e solitário, onde ninguém entrava, e preparou uma maçã venenosa. Por fora era uma fruta bonita, branca, de bochechas vermelhas, de dar água na boca de quem a visse; mas quem comesse um pedaço dela, tinha de morrer.

Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou o rosto e se disfarçou em camponesa. E assim ela foi e passou os sete montes até a casa dos sete anões. Bateu na porta; Branca de Neve pôs a cabeça para fora da janela e disse:

– Eu não posso deixar ninguém entrar, os sete anões me proibiram.

– Para mim está bem, – respondeu a camponesa, – vou acabar me livrando das minhas maçãs! Aqui, quero dar-te uma de presente.

– Não, – disse Branca de Neve, – não posso aceitar nada.

– Tens medo de veneno? – disse a velha; – olha, vou cortar a maçã em duas metades: tu comerás a bochecha vermelha, e eu, a branca. Mas a maçã fora preparada com tanta arte, que só o lado vermelho estava envenenado.

Branca de Neve olhou para a linda maçã, e quando viu que a camponesa comia dela, não conseguiu resistir mais, estendeu a mão e pegou a metade venenosa. Mas mal ela mordeu o primeiro bocado, caiu no chão, morta. A rainha examinou a mocinha com olhos cruéis, soltou uma gargalhada e zombou:

– Branca como a neve, rubra como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não poderão te acordar.

E quando em casa ela perguntou ao espelho:

"Espelho, espelho, fala e diz:
Quem é a mais bela em todo o país?"

o espelho finalmente respondeu:

"Senhora rainha, vós sois a mais bela".

E então seu invejoso coração sossegou, o quanto um coração invejoso pode sossegar.

Quando os anõezinhos chegaram em casa ao anoitecer, encontraram Branca de Neve caída no chão, e não saía alento nenhum da sua boca, porque ela estava morta. Eles a levantaram, procuraram ver se encontravam alguma coisa venenosa, soltaram seu corpete, pentearam seus cabelos, lavaram-na com água e vinho, mas nada adiantou; a querida menina estava morta e continuou morta.

Eles colocaram-na sobre uma maca e sentaram-se ao lado dela e lamentaram-na e choraram durante três dias. Então quiseram enterrá-la, mas ela ainda parecia tão viçosa como uma pessoa viva, e tinha ainda as faces coradas. E eles disseram:

– Não podemos sepultar a menina na terra escura.

E mandaram fazer um caixão de vidro transparente, para se poder ver a menina de todos os lados, colocaram-na dentro e escreveram o seu nome nele, com letras de ouro, e

que ela era uma princesa. Um deles ficava sempre a seu lado, montando guarda ao esquife. E os animais também vieram e choraram por Branca de Neve, primeiro uma coruja, depois um corvo e por fim uma rolinha.

E Branca de Neve ficou muito, muito tempo naquele caixão, e não deteriorou, mas parecia estar dormindo; porque ela continuava branca como a neve, rubra como o sangue e de cabelos negros como ébano.

Aconteceu que um dia um príncipe passeava pela floresta e chegou à casa dos anões, para ali passar a noite. Ele viu o caixão no monte, e dentro a bela Branca de Neve, e leu o que lá estava escrito em letras de ouro. Então ele disse aos anões:

– Entreguem-me o caixão, eu lhes darei o que quiserem por ele.

Mas os anões responderam:

– Não o entregaremos nem por todo o ouro do mundo!

Aí ele disse:

– Então deem-me o caixão de presente, porque eu não posso viver sem ver Branca de Neve! Eu a respeitarei e amarei como o meu bem mais precioso.

E quando ele falou assim, os bons anões sentiram pena dele e deram-lhe o caixão. E o príncipe mandou que seus servos o levassem nos ombros. Aí aconteceu que eles tropeçaram numa raiz, e com a sacudidela, o pedaço de maçã envenenada que Branca de Neve mordera saltou da sua garganta. Logo depois ela abriu os olhos, levantou a tampa do caixão, sentou-se e ficou viva de novo.

– Ai, meu Deus, onde é que eu estou? – exclamou ela.

O príncipe falou, cheio de alegria:

– Tu estás comigo, – e contou o que tinha acontecido. E disse:

– Eu te amo mais que tudo no mundo; vem comigo para o castelo do meu pai, para seres minha esposa.

E Branca de Neve ficou feliz e foi com ele, e o seu casamento foi celebrado com grande pompa e riqueza.

Mas para a festa também foi convidada a malvada madrasta de Branca de Neve. E assim que ela se vestiu com seus lindos trajes, foi para o espelho e disse:

"Espelho, espelho, fala e diz:
Quem é a mais bela deste país?"

E o espelho respondeu:

"Senhora rainha, sois muito linda,
Mas a jovem rainha é muito mais bela ainda".

Então a malvada mulher soltou uma praga, e ficou com tanto medo que não conseguia se conter. Primeiro ela não quis ir à festa de casamento; mas ela não tinha sossego, teve de ir para ver a jovem rainha. E quando ela entrou no salão, reconheceu Branca de Neve, e de susto e medo, ficou lá parada sem poder se mover.

Mas lá já estavam preparadas para ela pantufas de ferro sobre carvões acesos, e elas foram trazidas com tenazes e colocadas diante da malvada mulher. Então ela teve de calçar as pantufas rubras em brasa, e dançar até cair morta no chão.

Branca de Neve, dos Grimm⁶⁵

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de sangue caíram sobre a neve. O vermelho pareceu tão bonito contra a neve branca que ela pensou: “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Pouco tempo depois, deu à luz uma menina que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. A rainha morreu depois do nascimento da criança.

Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher. Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?”
E o espelho sempre respondia:
“Não, minha Rainha, sois de todas a mais bela.”

Então ela ficava feliz, pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade.

Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha. Um dia a rainha perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?”
O espelho respondeu:
“Ó minha Rainha, sois muito bela ainda,
Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda.”

Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz.

Um dia chamou um caçador e disse: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.”

O caçador obedeceu e levou a menina pra a mata, mas no momento exato em que estava puxando sua faca de caça e prestes a mirar seu coração inocente, ela começou a chorar e suplicar: “Misericórdia, meu bom caçador, poupe minha vida. Prometo correr para dentro de mata e nunca mais voltar.”

Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela e disse: “Então vá, fuja, pobre criança!”

“Os animais selvagens não tardarão a devorá-la”, pensou, mas lhe pareceu que seu coração estava aliviado de um grande peso, pois pelo menos não teria de matar a menina. Naquele instante um filhote de javali passou correndo, e o caçador matou-o a estocadas.

⁶⁵ *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.129-144.

Retirou os pulmões e o fígado e os levou para a rainha como prova de que matara a criança. O cozinheiro recebeu instruções de fervê-los na salmoura, e a perversa mulher os comeu, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve.

A pobre menina foi deixada sozinha na vasta floresta. Estava tão assustada que ficou a olhar para cada folha de cada árvore, sem saber o que fazer. Depois começou a correr, passando sobre pedras pontudas e entre espinheiros. De vez em quando, feras passavam por ela, mas não lhe faziam mal. Ela correu enquanto suas pernas aguentaram. Ao cair da noite, avistou uma cabaninha e entrou para descansar. Todas as coisas na casa eram minúsculas, mas tão caprichadas e limpas que não se podia acreditar. Havia uma mesinha, com sete pratinhos sobre uma toalha branca. Sobre cada pratinho havia uma colher; além disso, havia sete faquinhas e garfinhos e sete canequinhas. Contra a parede, sete caminhas lado a lado, todas arrumadas com lençóis brancos como a neve. Branca de Neve estava com tanta fome e com tanta sede que comeu um pouquinho de salada e um bocadinho de pão de cada pratinho e tomou uma gota de vinho de cada canequinha. Não queria tirar tudo de um só. Mais tarde, sentiu-se tão cansada que tentou se deitar numa das camas, mas nenhuma parecia lhe servir. A primeira era comprida demais, a segunda, curta demais, mas a sétima tinha o tamanho certo, e ali ela ficou. Rezou suas orações e adormeceu profundamente.

Era noite fechada lá fora quando os proprietários da cabana retornaram. Eram sete anões que trabalhavam o dia inteiro nas montanhas, garimpando a terra e escavando em busca de minérios. Eles acenderam sete lanterninhas e, quando a cabana se iluminou, viram que alguém passara por ali, pois nem tudo estava como haviam deixado.

O primeiro anão perguntou: “Quem se sentou na minha cadeirinha?”

O segundo perguntou: “Quem comeu do meu pratinho?”

O terceiro perguntou: “Quem comeu o meu pãozinho?”

O quarto perguntou: “Quem comeu minha saladinha?”

O quinto perguntou: “Quem usou o meu garfinho?”

O sexto anão perguntou: “Quem cortou com a minha faquinha?”

E por último o sétimo perguntou: “Quem bebeu da minha canequinha?”

O primeiro anão olhou em volta e viu que seus lençóis estavam amassados e disse: “Quem se deitou na minha caminha?”

Os outros vieram correndo e todos gritavam: “Alguém andou dormindo na minha cama também!”

Quando o sétimo anão olhou para sua caminha, viu Branca de Neve deitada nela, dormindo a sono solto. Gritou para os outros, que foram correndo e ficaram tão assombrados que todos ergueram suas sete lanterninhas para iluminar Branca de Neve.

“Ó céus, ó céus!” todos exclamaram. “Que bela menina!”

Os anões ficaram tão encantados com aquela visão que resolveram não acordá-la e deixá-la continuar dormindo em sua caminha. O sétimo anão dormiu uma hora com cada um dos companheiros, até que a noite chegou ao fim.

De manhã Branca de Neve acordou. Quando viu os anões, ficou amedrontada, mas eles foram amáveis, e perguntaram: “Qual é o seu nome?”

“Meu nome é Branca de Neve”, ela respondeu.

“Como conseguiu chegar a esta casa?” eles quiseram saber.

Branca de Neve contou-lhes como sua madrasta havia tentado matá-la e como o caçador poupou sua vida. Contou que corraera o dia inteiro até chegar à cabana deles.

Os anões lhe disseram: “Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará.”

“Sim, quero ficar, não desejo outra coisa”, Branca de Neve respondeu, e ficou com eles.

Branca de Neve cuidava da casa para os anões. De manhã eles iam para o alto das montanhas em busca de minérios e ouro. Ao cair da noite voltavam, e o jantar estava pronto à sua espera. Como a menina passava os dias sozinha, os anões a advertiram seriamente: “Tome cuidado com sua madrasta. Ela não vai demorar a saber que está aqui. Não deixe ninguém entrar na casa.”

Mas a rainha, acreditando que havia comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve, estava certa de que era novamente a mais bela de todas. Foi até o espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu:

“És sempre bela, minha cara rainha
Mas na colina distante, por sete anões cercada,
Branca de Neve ainda vive e floresce,
E sua beleza jamais foi superada.”

Ao ouvir estas palavras a rainha ficou pasma, pois sabia que o espelho nunca dizia mentira. Compreendeu que o caçador certamente a enganara e que Branca de Neve estava viva. E pôs-se a maquinar uma maneira de se livrar dela. Se não fosse a mais bela de todo o reino, nunca seria capaz de sentir outra coisa senão inveja. Finalmente concebeu um plano. Pintou o rosto e vestiu-se como uma velha vendedora ambulante, tornando-se completamente irreconhecível. Assim disfarçada, viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões. Lá chegando, bateu à porta e anunciou: “Mercadorias bonitas a precinho camarada.”

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Bom dia, minha boa mulher. O que a senhora tem para vender?”

“Coisas boas, coisas bonitas”, ela respondeu. “Cordões multicoloridos para o corpete”, e puxou um cadarço de seda tecido de muitas cores.

“Posso deixar esta boa mulher entrar”, Branca de Neve pensou, e, correndo o ferrolho da porta, comprou o bonito cadarço.

“Oh, minha filha, como você está desarrumada. Venha, deixe que eu arrume o cadarço como convém.”

Branca de Neve não estava nem um pouquinho desconfiada. Postou-se diante da velha e deixou que ela arrumasse o cadarço novo. A velha apertou o cadarço tanto e tão depressa que Branca de Neve ficou sem ar e caiu no chão como se estivesse morta.

“Agora quero ver quem é a mais bela de todas”, disse a velha, afastando-se depressa.

Não muito depois, ao anoitecer, os sete anões voltaram para casa. Quando viram sua amada Branca de Neve estendida no chão, ficaram horrorizados. Como não se mexia, nem um pouquinho, não tiveram dúvida de que estava morta. Ergueram-na e, percebendo que o

cadarço do seu corpete estava apertado demais, cortaram-no em dois. Branca de Neve então começou a respirar, e pouco a pouco voltou à vida. Quando os anões souberam do que tinha acontecido, disseram: “A velha vendedora ambulante não era outra senão a rainha má. Tome cuidado e não deixe ninguém entrar, a menos que estejamos em casa.”

Ao chegar de volta em casa, a rainha foi até o espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu como de costume:

“És sempre bela, minha cara rainha
Mas na colina distante, por sete anões cercada,
Branca de Neve ainda vive e floresce,
E sua beleza jamais foi superada.”

Quando a rainha ouviu essas palavras, o sangue gelou em suas veias. Ficou horrorizada ao saber que Branca de Neve continuava viva. “Mas desta vez”, disse ela, “inventarei alguma coisa para destruí-la.”

Usando toda a bruxaria que conhecia, fabricou um pente envenenado. Depois trocou de roupa e se disfarçou de velha mais uma vez. E novamente viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões, bateu à porta e anunciou: “Mercadorias bonitas e precinho camarada.”

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Vá embora, não posso deixar ninguém entrar.”

“Mas pode ao menos dar uma olhada”, disse a velha, e, pegando um pente envenenado, segurou-o no ar. A menina gostou tanto daquele pente que caiu como um patinho e abriu a porta. Quando chegaram a um acordo sobre o preço, a velha disse: “Agora vou pentear seu cabelo como ele merece.”

A pobre Branca de Neve não desconfiou de nada e deixou a mulher fazer como queria. Mal o pente tocou no seu cabelo, porém, o veneno fez efeito e a menina tombou no chão, sem sentidos.

“Pronto, minha bela”, disse a perversa mulher. “Está liquidada.”

E partiu a toda pressa.

Felizmente, os anões já estavam a caminho de casa, pois já era quase noite. Quando viram Branca de Neve caída no chão como morta, desconfiaram imediatamente da madrasta. Ao examiná-la, descobriram o pente venenoso. Assim que o desembaranharam de seu cabelo, Branca de Neve voltou à vida e lhes contou o que havia acontecido. Mais uma vez eles lhe recomendaram que tivesse cuidado e nunca mais abrisse a porta para ninguém.

Em casa, a rainha se dirigiu ao espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?”

O espelho respondeu como de costume:

“És sempre bela, minha cara rainha
Mas na colina distante, por sete anões cercada,
Branca de Neve ainda vive e floresce,
E sua beleza jamais foi superada.”

Ao ouvir as palavras pronunciadas pelo espelho, a rainha começou a tremer de raiva. “Branca de Neve tem de morrer!” exclamou. “Mesmo que isso custe a minha vida.”

Foi para uma câmara secreta, onde ninguém jamais pisava, e confeccionou uma maçã cheia de veneno. Do lado de fora, era bonita – branca com faces vermelhas –, vê-la era desejá-la. Mas quem lhe desse a menor das mordidas, morreria. Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou o rosto de novo, vestiu-se como uma camponesa e viajou para além das sete colinas até a casa dos anões.

Bateu à porta, e Branca de Neve pôs a cabeça pela janela para dizer: “Não posso deixar ninguém entrar. Os sete anões proibiram.”

“Não faz mal”, a camponesa respondeu. “Logo vou me livrar das minhas maçãs. Tome, dou-lhe esta.”

“Não”, disse Branca de Neve. “Estou proibida de aceitar qualquer coisa.”

“Está com medo de que esteja envenenada?”, perguntou a mulher. “Veja, vou partir a maçã ao meio. Você come a parte vermelha, eu como a branca.”

A maçã foi feita com tanta perícia que só a parte vermelha tinha veneno. Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã e, quando viu a camponesa dar uma mordida, não pôde resistir mais. Enfiou a mão pela janela e pegou a metade envenenada. Assim que mordeu, caiu morta no chão. A rainha contemplou-a com olhos furiosos e explodiu numa gargalhada: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não conseguirão trazê-la de volta à vida!”

Em casa, ela perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
Quem é de todas a mais bela?”

E o espelho respondeu como de costume:

Ele finalmente respondeu:

“Sois vós, minha rainha, do reino a mais bela.”

Finalmente o coração invejoso da rainha ficou em paz (tanto quanto um coração invejoso pode ficar em paz).

Quando os anões voltaram para casa ao cair da noite, encontraram Branca de Neve estendida no chão. Nem um sopro exalava de seus lábios. Estava morta. Ergueram-na e procuraram em volta algo que pudesse ser venenoso. Desataram seu corpete, pentearam seu cabelo, banharam-na com água e vinho, mas foi tudo em vão. A querida menina se fora, e nada podia trazê-la de volta. Depois de colocarem Branca de Neve num caixão, todos os sete se sentaram em volta dele e a velaram. Choraram por três dias. Estavam prontos para enterrá-la, mas ela ainda parecia viva, com bonitas faces vermelhas.

Os anões disseram: “Não podemos enterrá-la na terra escura.” Assim, mandaram fazer um caixão de vidro transparente que permitia ver Branca de Neve de todos os lados. Colocaram-na dentro dele, escreveram seu nome nele com letras douradas e acrescentaram que se tratava da filha de um rei. Levaram o caixão até o topo de uma montanha, e um dos anões ficava sempre junto dele, montando guarda. Animais também foram chorar Branca de Neve, primeiro uma coruja, depois um corvo e por último um pombo.

Branca de Neve ficou no caixão por muito, muito tempo. Mas não se decompôs, e dava a impressão de estar dormindo, pois continuava branca como a neve, vermelha como o sangue, e com os cabelos tão negros como o ébano.

Um dia o filho de um rei atravessava a floresta quando chegou à cabana dos anões. Esperava poder passar a noite ali. Quando subiu no alto da montanha, viu o caixão com a

linda Branca de Neve deitada dentro dele e leu as palavras escritas com letras douradas. Disse então aos anões: “Deixai-me levar este caixão. Eu lhes darei o que quiserem em troca.”

Os anões responderam: “Não o venderíamos nem por todo o ouro do mundo.”

Ele disse: “Deem-me então como um presente, pois não posso viver sem ver Branca de Neve. Vou honrá-la e tratá-la como se fosse a minha amada.”

Ao ouvirem estas palavras, os bons anões se apiedaram e lhe entregaram o caixão. O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve. Ela voltou à vida e exclamou: “Céus, onde estou?”

O príncipe ficou emocionado e disse: “Você vai ficar comigo”, e contou-lhe o que acontecera. “Eu te amo mais que tudo no mundo”, ele disse. “Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva.” Branca de Neve sentiu afeição pelo príncipe, e partiu com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor.

A madrasta perversa de Branca de Neve também foi convidada para a festa de casamento. Vestiu belas roupas, plantou-se diante do espelho e disse:

“Espelho, espelho meu,

Quem é de todas a mais bela?”

“Ó minha rainha, sois muito bela ainda,

Mas a jovem rainha é mil vezes mais linda.”

A malvada mulher lançou uma praga e ficou tão paralisada de medo que não soube o que fazer. Primeiro resolveu não ir à festa de casamento. Como isso não a acalmou nem um pouco, viu-se obrigada a ver a jovem rainha. Quando entrou no castelo, Branca de Neve a reconheceu no mesmo instante. A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre um fogo de carvões. Foram levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve de calçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão.

Branca de Neve, dos Grimm⁶⁶

Num certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de ébano preto. Enquanto estava costurando e levantou o rosto para ver a neve, ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve. Como o vermelho combinava tão bem com o branco, ela pensou: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela”. Pouco tempo depois ela deu à luz uma menina, branca como a neve, vermelha como o sangue e preta como o ébano, e que por isso foi chamada de Branca de Neve.

A rainha era a mais bela mulher do país e muito orgulhosa de sua beleza, e todas as manhãs ela se punha diante de seu espelho e perguntava:

“Espelho, espelho, meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho sempre respondia:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.”

Assim, ela tinha certeza de que não havia no mundo alguém mais bonita do que ela. Mas Branca de Neve foi crescendo, e aos sete anos de idade sua beleza era tamanha que superava até mesmo a da rainha, e quando esta perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho, meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela e pensava que, por sua culpa, não seria mais a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar. Atormentada pela inveja, ela chamou um caçador e disse a ele: “Leve Branca de Neve para longe na floresta e mate-a ali; e, para provar que cumpriu minhas ordens, traga-me seu pulmão e fígado, que eu vou cozinhar no sal e comer”. O caçador levou a menina embora e, quando quis sacar sua faca para matá-la, ela começou a chorar e implorou que a deixasse viver, prometendo que jamais voltaria para casa e se embrenharia ainda mais fundo na floresta. O caçador sentiu pena por ela ser tão bela e pensou: “Os animais selvagens logo irão devorá-la mesmo, e eu me sinto aliviado por não precisar matá-la”. E, como justo naquele instante estava passando por ali um pequeno porco selvagem, ele o matou, tirou dele pulmão e fígado e os apresentou à rainha como prova. A rainha logo os cozinhou no sal e os comeu, pensando estar comendo o pulmão e o fígado de Branca de Neve.

Mas Branca de Neve vagava sozinha pela floresta e passou o dia correndo assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas. Quando estava quase anoitecendo, ela encontrou

⁶⁶ *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução do alemão por Christine Röhrig; Ilustração J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p.247-256.

uma pequena cabana. Ali moravam sete anões, mas eles estavam fora, trabalhando nas montanhas. Branca de Neve resolveu entrar e viu que lá dentro era tudo muito pequeno, mas muito arrumado e limpo: havia uma mesinha com sete pratinhos, sete colherinhas, sete faquinhas e garfinhos, sete copinhos e sete caminhas junto à parede, uma ao lado da outra, bem arrumadas. Como Branca de Neve estava faminta e com muita sede, comeu um pouquinho da verdura e do pão de cada prato e tomou um golinho de vinho de cada uma das tacinhas; e, como estava muito cansada, quis deitar para dormir um pouco. Ela experimentou seis camas, uma depois da outra, mas não conseguiu se ajeitar em nenhuma delas até se deitar na sétima, onde acabou adormecendo.

Quando a noite caiu, os sete anões voltaram do trabalho e, assim que acenderam as sete lamparinas, perceberam que alguém havia entrado na casa deles. Então, o primeiro disse: “Quem é que se sentou na minha cadeirinha?”. O segundo: “Quem é que comeu do meu pratinho?”. O terceiro: “Quem pegou o meu pãozinho?”. O quarto: “Quem comeu da minha verdurinha?”. O quinto: “Quem usou o meu garfinho?”. O sexto: “Quem cortou com a minha faquinha?”. O sétimo: “Quem bebeu da minha tacinha?”. Depois o primeiro olhou ao redor e disse: “Quem pisou na minha caminha?”. O segundo: “Opa, alguém também se deitou na minha!” e, assim foi até o sétimo, que, ao olhar para sua caminha, encontrou Branca de Neve deitada, dormindo. Todos os anões vieram correndo, gritaram surpresos, foram logo buscar as lamparinas e ficaram olhando Branca de Neve. “Meu Deus! Meu Deus!”, exclamaram todos. “Como ela é bonita!” Ficaram muito alegres e deixaram que ela continuasse dormindo na caminha. O sétimo anão dormiu na cama dos companheiros, uma hora em cada cama, e assim a noite logo passou. Quando finalmente Branca de Neve acordou, perguntaram-lhe quem era e como fora parar ali. Ela então contou a eles que sua mãe queria matá-la, mas que o caçador a presenteara com a vida, e como passara o dia correndo até chegar à casa deles. Os anões sentiram muita pena e disseram: “Se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e limpar tudo direitinho, pode morar com a gente que nada lhe faltará. Nós voltamos para casa à noite, então até lá a comida tem de estar pronta, mas passamos o dia escavando ouro na mina e você estará sozinha. Cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar”.

A rainha, porém, pensando ser de novo a mais bela da região, perguntou ao espelho de manhã:

“Espelho, espelho, meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

Mas o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve, atrás das sete montanhas, é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir isso a rainha levou um susto e logo percebeu que havia sido enganada, que o caçador não tinha matado a menina. Como atrás das sete montanhas não havia ninguém além dos sete anões, ela logo deduziu que Branca de Neve tinha sido salva por eles e passou a fazer um novo plano para matá-la, porque não descansaria enquanto o espelho não dissesse que era ela a mais bela de toda a região. Como não confiasse em mais ninguém, resolveu ela mesma se vestir de vendedora ambulante, pintar o rosto para que ninguém a

reconhecesse e ir até a cada dos anões. Ela bateu na porta e chamou: “Abram, abram, sou a velha da mercearia e trago ótima mercadoria”. Branca de Neve olhou pela janela e perguntou: “O que tem aí?”. “Cordões, minha querida”, disse a velha puxando um trançado de seda amarela, vermelha e azul, “quer ficar com este?” “Nossa, quero, sim”, disse Branca de Neve, pensando que ela bem que podia convidar a boa velha para entrar, já que parecia ser tão honesta. Então, decidiu abrir a tramela da porta e adquirir o cordão. “Mas como sua roupa está mal atada”, disse a velha, “deixe-me amarrar melhor.” Branca de Neve se pôs diante da velha, esta pegou o cordão e começou a apertar, apertar e a apertar, tão forte que ela parou de respirar e despencou morta no chão. Em seguida, a velha foi embora, satisfeita.

Pouco tempo depois, anoiteceu e os sete anões voltaram para casa, levando o maior susto ao encontrar sua querida Branca de Neve estirada no chão, como se tivesse morrido. Eles a ergueram e perceberam que seus laços estavam muito apertados, então cortaram o cordão em dois, ela respirou e estava novamente viva. “Não pode ter sido ninguém mais além da rainha que pretendia tirar a sua vida, cuide-se e não deixe ninguém entrar.”

A rainha, porém, perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho, meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita!”

A rainha ficou tão espantada ao saber que Branca de Neve havia sobrevivido que todo o seu sangue correu para o coração. Depois disso, passou o dia e a noite pensando em como dar cabo dela; acabou envenenando um pente e se pôs novamente a caminho, transformada em outra pessoa. Bateu à porta e Branca de Neve logo disse: “Não posso deixar ninguém entrar”. A velha então sacou o pente, e ao vê-lo brilhando, e como se tratava de outra pessoa, Branca de Neve acabou abrindo a porta e comprando o pente. “Venha, deixe-me pentear o seu cabelo”, disse a vendedora, mas, assim que o pente foi fincado em sua cabeça, Branca de Neve caiu morta no chão. “Agora você vai ficar aí deitada”, disse a rainha com o coração aliviado e partiu. Mas os anões chegaram a tempo e, vendo o que havia acontecido, tiraram o pente envenenado do cabelo dela e, no mesmo instante, Branca de Neve abriu os olhos, voltando a viver; ela então prometeu aos anões que nunca mais deixaria um estranho entrar na casa.

A rainha, porém, se pôs diante do espelho e perguntou:

“Espelho, espelho, meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir isso de novo, a rainha tremeu e tiritou de ódio: “Branca de Neve tem de morrer, ainda que me custe a vida!”. Em seguida, foi ao seu aposento secreto onde ninguém podia entrar e preparou uma maçã, muito, mais muito envenenada, que por fora tinha um

aspecto tão apetitoso e avermelhado que quem olhasse logo sentiria muita vontade de comê-la. Depois se vestiu de camponesa, foi à casa dos anões e bateu na porta. Branca de Neve olhou e disse: “Não posso deixar ninguém entrar, os anões proibiram terminantemente”. “Se não quiser, paciência”, disse a camponesa, “não posso forçá-la a fazer isso e vou vender minhas maçãs facilmente em outro lugar, mas tome aqui uma de presente, para você provar”. “Não, também não posso aceitar presente algum, os anões não querem”. “Você deve estar com medo, então vou partir a maçã em dois e comer esta metade e esta outra, vermelhinha, deixo para você.” Ela havia preparado a maçã de tal modo que somente a parte vermelha tinha sido envenenada. Ao ver a própria camponesa comendo da maçã, Branca de Neve não conseguiu resistir, acabou pegando a outra metade pela janela e deu uma mordida; mas, mal estava com um pedaço na boca, caiu morta no chão.

A rainha foi para casa feliz e perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho, meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.”

“Enfim eu tenho paz”, disse ela, “agora que voltei a ser a mulher mais bonita do reino, e esta vez Branca de Neve vai permanecer morta.”

À noite os anõezinhos voltaram da mina e encontraram sua querida Branca de Neve estirada no chão, morta. Eles desataram seus cordões e vasculharam seu cabelo atrás de alguma coisa envenenada, tudo em vão, pois nada que fizeram a trouxe de volta à vida. Eles a deitaram numa maca, sentaram-se, os sete, ao seu redor e choraram, choraram durante três dias, depois pensaram em enterrá-la, mas viram que sua aparência era tão boa, ela nem parecia morta, e que suas faces ainda estavam bem vermelhas. Então mandaram fazer um caixão de vidro, colocaram-na dentro dele de modo que pudessem olhar para ela, depois escreveram nele seu nome e ascendência com letras douradas e todo dia um deles ficava em casa velando-a.

Assim, Branca de Neve passou muito tempo no caixão e não se decompunha; permanecia branca como a neve, vermelha como sangue e, se pudesse abrir os olhinhos, estes certamente seriam tão pretos como ébano, pois ela estava ali como se estivesse dormindo. Um dia, um jovem príncipe passou pela casa dos anões e, querendo pernoitar, entrou na sala. Ao ver Branca de Neve no caixão de vidro, no qual incidia a luz das sete lamparinas dos anões, ele não conseguia se fartar de sua beleza e, ao ler a inscrição em ouro, notou que se tratava da filha de um rei. Pediu que os anões lhe vendessem o caixão com a Branca de Neve, mas eles não aceitaram por ouro nenhum do mundo. Então ele pediu que eles lhe dessem o caixão de presente, porque não queria viver sem olhar para ela, e queria cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada no mundo. Os anõezinhos se comoveram e lhe deram o caixão com Branca de Neve. O príncipe fez com que o caixão fosse levado ao seu castelo e colocado no salão, onde passava o dia sentado sem conseguir desviar o olhar dela; se tivesse de sair e não pudesse olhar para Branca de Neve ele ficava triste, e não conseguia comer nada se o caixão não tivesse do seu lado. Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar para o outro, não estavam nada

satisfeitos, e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: “Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!”, e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez. Então, ela foi até o príncipe, que, de tanta felicidade ao vê-la, nem sabia o que fazer, e alegres os dois sentaram-se à mesa para comer.

O casamento foi acertado para o dia seguinte e a mãe desalmada de Branca de Neve também foi convidada para a festa. Ao procurar o espelho pela manhã e perguntar:

“Espelho, espelho, meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”,

o espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas a jovem rainha é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir tais palavras, a rainha levou um susto e sentiu tanto, mas tanto pavor que não conseguia nem descrevê-lo. Mas, invejosa, não resistiu à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seu pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia para de dançar quando caísse morta.

A História dos três porquinhos, de Fernando Gonsales

[3]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 mar. 2005, Ilustrada,p.E15.

[6]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 out. 2005, Ilustrada,p.E13

[7]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 nov. 2005, Ilustrada,p.E13

[9]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 set. 2006, Ilustrada,p.E13

[19]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 jul. 2008, Ilustrada,p.E12

[21]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 out. 2008, Ilustrada,p.E13

[23]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 dez. 2008, Ilustrada,p.E11

[25]



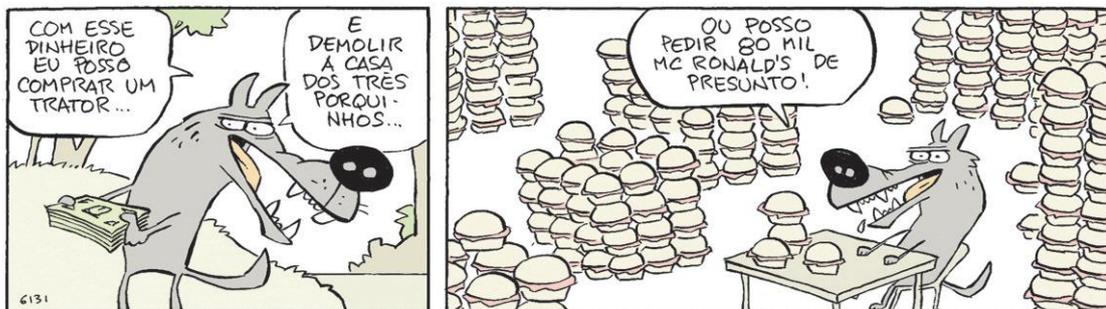
GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 mai. 2009, Ilustrada, p.E11

[26]



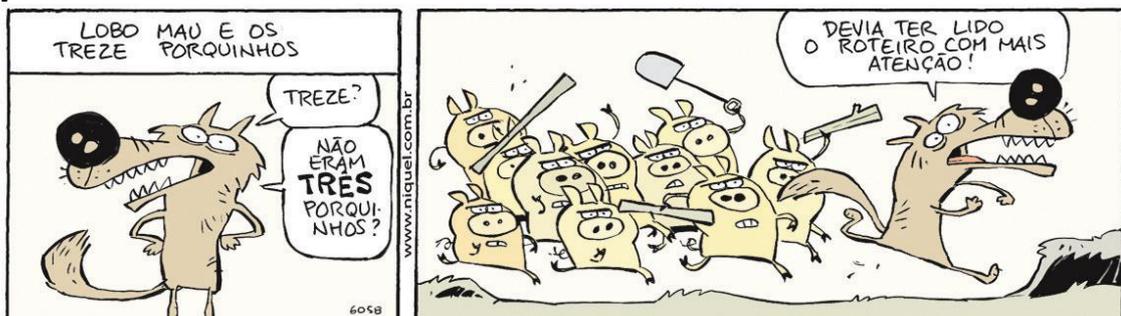
GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 jun. 2009, Ilustrada, p.E9

[28]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 ago. 2009, Ilustrada, p.E13

[30]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 set. 2009, Ilustrada, p.E17

[36]



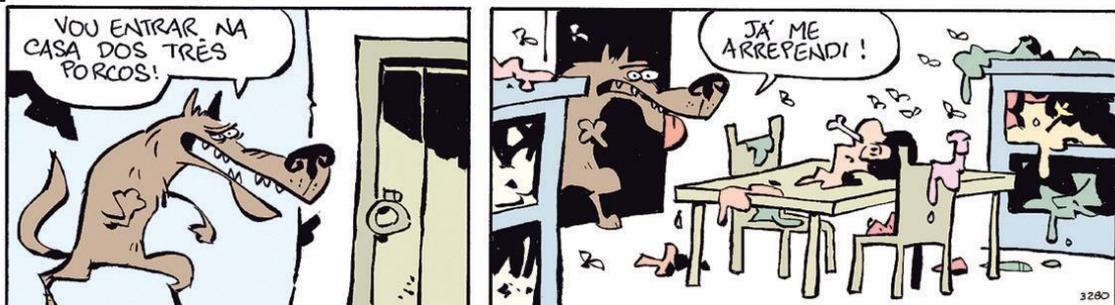
GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 jan. 2010, Ilustrada,p.E15

[48]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 mar. 2011, Ilustrada,p.E15

[49]



GONSALES, Fernando. Níquel Náusea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 mar. 2011, Ilustrada,p.E10.



(NOSSOS VELHOS CONHECIDOS)

Era uma vez Três Porquinhos e um Lobo Bruto (1). Os Três Porquinhos eram pessoas de muito boa família e ambos (2) tinham herdado dos pais, donos do *Porcão*, um talento deste tamanho. Pedro, o mais velho, pintava uma maravilha – um verdadeiro Beethoven. Joaquim, o do meio, era um espanto nas contas de somar e multiplicar, até indo à feira fazer as compras sozinho. E Ananás, o menor, esse botava os outros dois no bolso – e isso não é maneira de dizer – Ananás era um mágico admirável.

Mas o negócio é que – não é assim mesmo, sempre? – Pedro gostava mesmo era de cozinhar e todo dia estra-

gava pelo menos um quilo de macarrão e duas dúzias de ovos tentando fazer uma bacalhoadá; Joaquim vivia perseguindo meretrizes e travestis porque era doido por Moralidade; e Ananás detestava as mágicas que fazia tão bem – queria era descobrir a *epistemologia da realidade cotidiana*.

Daí que um Lobo Bruto, que ia passando um dia, comeu os três e nem percebeu o talento que degustava, nem as incoerências que transitam pela alma cultivada.

(1) No sentido de inculto, não lapidado. (2) Três é *ambos*?

MORAL:

É INÚTIL ATIRAR PÉROLAS AOS LOBOS

ISTOÉ 22/10/1986

⁶⁷ IstoÉ. São Paulo: Três, n.513, p.14, 22 out. 1986.

A história dos três porquinhos, de Joseph Jacobs⁶⁸

Era uma vez, quando os porcos faziam rimas,
Macacos mascavam tabaco,
Galinha cheiravam rapé para ficarem fortes,
E patos faziam quac, quac, quac, Oh!

Havia uma velha porca que tinha três porquinhos, e como não tinha o bastante para sustentá-los, mandou-os partir em busca da sorte. O primeiro que se foi encontrou um homem com um feixe de palha, e disse a ele:

“Por favor, homem, me dê essa palha para eu construir uma casa.”

O homem assim fez, e o porquinho construiu uma casa com ela. Logo veio um lobo, e bateu à porta e disse:

“Porquinho, porquinho, deixe-me entrar.”

Ao que o porquinho respondeu:

“Não, não, pelos fios da minha barba, aqui você não vai pisar.”

A isto o lobo respondeu:

“Então eu vou soprar, e vou bufar, e sua casa rebentar.”

E assim ele soprou, e bufou, e fez a casa ir pelos ares e comeu o porquinho.

O segundo porquinho encontrou um homem com um feixe de tojo e disse:

“Por favor, homem, me dê esse tojo para eu construir uma casa.”

O homem assim fez, e o porco construiu a sua casa. Então apareceu o lobo e disse:

“Porquinho, porquinho, deixe-me entrar.”

“Não, não, pelos fios da minha barba, aqui você não vai pisar.”

“Então eu vou soprar, e vou bufar, e sua casa rebentar.”

E assim ele soprou, e bufou, e bufou, e soprou e finalmente fez a casa ir pelos ares e devorou o porquinho.

O terceiro porquinho encontrou um homem com um fardo de tijolos, e disse:

“Por favor, homem, me dê esses tijolos para eu construir uma casa.”

O homem deu-lhe então os tijolos e ele construiu sua casa com eles. Logo veio o lobo, como tinha feito com os outros porquinhos, e disse:

“Porquinho, porquinho, deixe-me entrar.”

“Não, não, pelos fios da minha barba, aqui você não vai pisar.”

“Então eu vou soprar, e vou bufar, e sua casa rebentar.”

Bem ele soprou, e bufou, e soprou e bufou, e bufou e soprou; mas *não* conseguiu pôr a casa abaixo. Quando descobriu que, por mais que soprasse e bufasse, não conseguiria derrubar a casa, disse:

“Porquinho, sei onde há um belo campo de nabos.”

“Onde?” perguntou o porquinho.

“Oh, nas terras do Sr. Silva, e se tiver pronto amanhã de manhã virei buscá-lo; iremos juntos e colheremos um pouco para o jantar.”

“Muito bem”, disse o porquinho, “estarei pronto. A que horas pretende ir?”

“Oh, às seis horas.”

⁶⁸ *Contos de Fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.264-269.

Bem, o porquinho se levantou às cinco e chegou aos nabos antes de o lobo chegar (ele chegou por volta das seis).

O lobo gritou:

“Porquinho, está pronto?”

O porquinho respondeu: “Pronto? Já fui e já voltei, e tenho uma bela panela cheia para o jantar.”

O lobo ficou muito irritado, mas pensou que conseguiria pegar o porquinho de uma maneira ou de outra. Assim, disse: “Porquinho, sei onde há uma bela macieira.”

“Onde?” perguntou o porquinho.

“Lá no Jardim Feliz”, respondeu o lobo. “E se não me enganar virei buscá-lo amanhã, às cinco horas, para colhermos algumas maçãs.”

Bem, na manhã seguinte o porquinho pulou da cama às quatro horas e foi colher as maçãs, esperando estar de volta antes que o lobo chegasse. Mas o caminho era mais longo, e ele teve de subir na árvore. Assim, bem no instante em que ia descer lá de cima, viu o lobo se aproximar, o que, como você pode supor, o deixou muito apavorado. Ao chegar, o lobo disse:

“Mas como, porquinho! Chegou antes de mim? As maçãs são boas?”

“São ótimas,” disse o porquinho, “vou lhe jogar uma.”

Jogou-a tão longe que, enquanto o lobo foi apanhá-la, o porquinho saltou no chão e correu para casa. No dia seguinte o lobo apareceu de novo e disse ao porquinho:

“Porquinho, há uma feira na aldeia esta tarde. Você vai?”

“Com certeza”, disse o porco, “irei. A que horas estará pronto?”

“Às três”, disse o lobo. Assim o porquinho partiu antes da hora, como de costume, e chegou à feira, e comprou uma desnatadeira, que estava levando para casa quando viu o lobo chegando. Não sabia o que fazer. Assim, entrou na desnatadeira para se esconder e com isso a fez girar, e ela foi rolando morro abaixo com o porco dentro, o que deixou o lobo tão apavorado que ele correu para casa sem ir à feira. Logo o lobo foi à casa do porco e contou-lhe o quanto se assustara com uma coisa redonda enorme que passara por ele, descendo morro abaixo. Então o porquinho disse:

“Ah, então eu o assustei. Eu tinha passado pela feira e comprado uma desnatadeira. Quando vi você, entrei nela, e rolei morro abaixo.”

Desta vez o lobo ficou de fato muito zangado e declarou que *iria* devorar o porquinho, e que entraria pela chaminé para pegá-lo. Quando o porquinho viu o que ele ia fazer, pendurou na lareira o caldeirão cheio d’água e fez um fogo alto. No instante em que o lobo estava descendo, o porquinho destampou a panela e o lobo foi parar lá dentro. Num segundo ele tampou de novo a panela, cozinhou o lobo, comeu-o no jantar, e viveu feliz para sempre.

The story of the three little pigs, de Joseph Jacobs⁶⁹

Once upon a time when pigs spoke rhyme
And monkeys chewed tobacco,
And hens took snuff to make them tough,
And ducks went quack, quack, quack, O!

There was an old sow with three little pigs, and as she had not enough to keep them, she sent them out to seek their fortune. The first that went off met a man with a bundle of straw, and said to him:

‘Please, man, give me that straw to build a house.’

Which the man did, and the little pig built a house with it. Presently came along a wolf, and knocked at the door, and said:

‘Little pig, little pig, let me come in.’

To which the pig answered:

‘No, no, by the hair of my chiny chin chin.’

The wolf then answered to that:

‘Then I’ll huff, and I’ll puff, and I’ll blow your house in.’

So he huffed, and he puffed, and he blew his house in, and ate up the little pig.

The second little pig met a man with a bundle of furze and said:

‘Please, man, give me that furze to build a house.’

Which the man did, and the pig built his house. Then along came the wolf, and said:

‘Little pig, little pig, let me come in.’

‘No, no, by the hair of my chiny chin chin.’

‘Then I’ll huff, and I’ll puff, and I’ll blow your house in.’

So he huffed, and he puffed, and he puffed, and he huffed, and at last he blew the house down, and he ate up the little pig.

The third little pig met a man with a load of bricks, and said:

‘Please, man, give me those bricks to build a house with.’

So the man gave him the bricks, and he built his house with them. So the wolf came, as he did to the other little pigs, and said:

‘Little pig, little pig, let me come in.’

‘No, no, by the hair of my chiny chin chin.’

‘Then I’ll huff, and I’ll puff, and I’ll blow your house in.’

Well, he huffed, and he puffed, and he huffed and he puffed, and he puffed and huffed; but he could *not* get the house down. When he found that he could not, with all his huffing and puffing, blow the house down, he said:

‘Little pig, I know where there is a nice field of turnips.’

‘Where?’ said the little pig.

‘Oh, in Mr Smith’s Home-field, and if you will be ready tomorrow morning I will call for you, and we will go together, and get some for dinner.’

‘Very well’, said the little pig, ‘I will be ready. What time do you mean to go?’

‘Oh, at six o’clock.’

⁶⁹ *English Fairy Tales*. New York, London, Toronto: Alfred A. Knopf, 1993, p.73-76.

Well, the little pig got up at five, and got the turnips before the wolf came (with he did about six), who said:

‘Little pig, are you ready?’

The little pig said: ‘Ready! I have been and come back again, and got a nice potful for dinner.’ The wolf felt very angry at this, but thought that he would be up to the little pig somehow or other, so he said:

‘Little pig, I know where there is a nice apple tree.’

‘Where?’ said the pig.

‘Down at Merry-garden,’ replied the wolf, ‘and if you will not deceive me I will come for you at five o’clock tomorrow and get some apples.’

Well, the little pig bustled up the next morning at four o’clock, and went off for the apples, hoping to get back before the wolf came; but he had further to go, and had to climb the tree, so that just as he was coming down from it, he saw the wolf coming, which, as you may suppose, frightened him very much. When the wolf came up he said:

‘Little pig, what! are you here before me? Are they nice apples?’

‘Yes, very,’ said the little pig. ‘I will throw you down one.’

And he threw it so far, that, while the wolf was gone to pick it up, the little pig jumped down and ran home. The next day the wolf came again, and said to the little pig:

‘Little pig, there is a fair at Shanklin this afternoon, will you go?’

‘Oh yes,’ said the pig, ‘I will go; what time shall you be ready?’

‘At three,’ said the wolf. So the little pig went off before the time as usual, and got to the fair, and bought a butter-churn, which he was going home with, when he saw the wolf coming. Then he could not tell what to do. So he got into the churn to hide, and by so doing turned it round, and it rolled down the hill with the pig in it, which frightened the wolf so much, that he ran home without going to the fair. He went to the little pig’s house, and told him how frightened he had been by a great round thing which came down the hill past him. Then the little pig said:

‘Hah, I frightened you, then. I had been to the fair and bought a butter-churn, and when I saw you, I got into it, and rolled down the hill.’

Then the wolf was very angry indeed, and declared he *would* eat up the little pig, and that he would get down the chimney after him. When the little pig saw what he was about, he hung on the pot full of water, and made up a blazing fire, and, just as the wolf was coming down, took off the cover, and in fell the wolf; so the little pig put on the cover again in an instant, boiled him up, and ate him for supper, and lived happy ever afterwards.