

Barba Azul e Sin City:
um estudo de intertextualidade pautado no espaço

Bluebeard and Sin City:
an intertextual study guided by space

Ana Alice da Silva Pereira*

Lilliân Alves Borges**

RESUMO: Este artigo trabalha a aproximação de dois textos, o conto *Barba Azul* (2010), de Charles Perrault, e *Sin City* (2012), narrativa gráfica de Frank Miller. São narrativas publicadas em períodos distintos e pertencentes a mídias distintas, mas que, em dado momento, apresentam a organização de um espaço muito semelhante: um aposento em que, na primeira história, há a exibição de corpos de mulheres mortas e, na segunda, a exibição de suas cabeças, tais como troféus de caça. O que teriam esses espaços em comum? A discussão busca, em um exercício de intertextualidade, reconhecer uma construção discursiva que se repete, resgatando certos sentidos e transformando outros.

PALAVRAS-CHAVE: espacialidade; intertextualidade; gênero; violência.

ABSTRACT: This paper aims to establish a link between two texts, the tale *Bluebeard* (2010), by Charles Perrault, and the graphic novel *Sin City*, by Frank Miller (2012). Those narratives were published in different periods and belong to distinct medias, however, at a certain time in their stories, they present a very similar place: a room in which, in the first story, there are bodies of dead women, and in the second, only the exhibition of their heads, as they were hunting trophies. What would these spaces have in common? The discussion seeks, through an exercise of intertextuality, to acknowledge a discursive construction that repeats itself, bringing back certain meanings and transforming others.

KEYWORDS: spatiality; intertextuality; gender; violence.

* Mestre em Psicologia na linha de Psicanálise e Cultura pela Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Gpea/CNPq - grupo de pesquisa em espacialidades artísticas. E-mail: ana_alicep@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6995-9063>.

** Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista FAPEMIG. Membro do Gpea/CNPq - grupo de pesquisa em espacialidades artísticas. E-mail: lillianborges85@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2399-9577>.

1 Considerações iniciais

Compagnon (2014) afirma que um texto, ao deslocar-se do contexto cultural de sua criação a outro, permite que novas significações se associem a ele, de forma a expandir os sentidos previstos pelo autor e mesmo pelos primeiros leitores. Interpretar é, então, uma atividade que promove diálogo entre o passado e o presente, gerando uma dialética entre questão e resposta. Assim, a proposta do artigo que se segue é justamente a aproximação de duas obras distantes no tempo e representantes de mídias distintas, que se ligam a partir dos sentidos semelhantes que podem surgir na representação de uma de suas cenas.

Com isso, aponta-se a proposição de Borges (1989), que se afasta da discussão sobre a origem para compreender o texto em seu movimento, transformando a realidade que se insere em relação ao passado e ao futuro. O trabalho utiliza a noção de intertextualidade, como proposta por Kristeva (2005) em seu diálogo com Bakhtin, prezando por uma visão semiótica, que compreende o texto como signo e, como tal, capaz de se ligar continuamente a outros signos. Desse modo, há uma cadeia inesgotável de significações possíveis, tendo em vista uma influência mútua entre os vários textos, capazes de continuamente atualizar e ampliar os sentidos previstos.

A questão da relação com outros textos e com as culturas de que se originam toma uma forma particularmente interessante no que diz respeito aos contos de fada. De acordo com Carter (2011), tal denominação é usada para englobar narrativas muito diversas, que eram e ainda são difundidas oralmente, tomando novos contornos por aquele que as conta. A autora diferencia o falar, como atividade pública, em oposição ao ler, atividade solitária, e no contexto europeu de até meados do século XIX, em que a maioria do povo era analfabeta. Por isso, muito do conhecimento e dos mitos compartilhados tinham na oralidade sua forma de circulação. Eis assim como os contos populares se configuram como “[...] a mais vital ligação que temos com o universo da imaginação de homens e mulheres comuns, cujo trabalho criou o mundo” (CARTER, 2011, p. 8).

A transposição para o modelo impresso traz duas consequências um tanto contraditórias, relata Carter (2011): por um lado, permite que as narrativas sejam preservadas, mantendo-as inalteradas; por outro, coloca-as à disposição para

incontáveis modificações e releituras, previstas na já mencionada capacidade de um texto de evocar e transformar outros. É também fundamental pontuar a percepção da autora de que há uma história, psicologia e sociologia informais transmitidas através desses enredos, que não se ligam a questões de identidade nacional ou do sexo de quem as criou. Trata-se de um anonimato que reflete uma construção por meio de fragmentos, que se mescla com outras e vai, a cada momento, adequando-se ao seu contexto de enunciação. Desse modo, está presente nos contos de fada uma via de acesso a uma cultura comum, que abarca as concepções dos sujeitos de uma época, ao mesmo tempo que se comporta como narrativa atemporal.

Logo, é a partir da atemporalidade e abertura dessas obras que se propõe esse diálogo. A primeira obra, *Barba azul*, parte da compilação efetuada por Perrault (2011) em seu *Contos da mamãe gansa* e tem sua primeira publicação no ano de 1697. Tradicionalmente compreendido como conto de fadas, cabe mencionar que Meireles da Silva (2004) reconhece na história elementos que a posicionam mais próxima a um conto gótico do que a um conto de fadas, devido à ambientação e aos temas trabalhados. Já a segunda obra, *Sin City: a cidade do pecado*, é criada, escrita e desenhada por Frank Miller (2012). É num primeiro momento publicada em edições separadas, conforme comumente ocorre com os quadrinhos, e organizada como um volume único para publicação em 2004. Cardoso (2016) argumenta que a obra é caracterizada pela estética *noir*, estilo que, no cinema, configura-se por um certo tom e trabalho de luz e sombra, ambientado em um espaço urbano, que sugere a iminência de violência e perigo, além de trazer semelhanças com as histórias *pulp*¹, através de dramaticidade, alto contraste e escolha de planos e ângulos que enfoquem expressões teatrais nos momentos determinantes da narrativa.

Como dito, tratam-se de duas expressões midiáticas distintas. Benjamin (1975) discorre sobre as transformações efetuadas nas expressões artísticas em vista dos avanços tecnológicos e reconhece o surgimento da fotografia e do

¹As histórias *pulp*, como remete McCloud (2006), referem-se às revistas que passaram a circular nas bancas a partir do século XX, impressas em papel de baixa qualidade e tendo como tema as narrativas policiais ou de ficção científica. O termo, por vezes, também foi usado para qualificar narrativas menores ou absurdas.

cinema como representantes de uma era de reprodutibilidade técnica. O surgimento e a disseminação dos quadrinhos devem ser pensados nesse contexto, bem como de uma maior acessibilidade da arte, tanto no polo da recepção quanto da produção, uma das consequências do movimento descrito. Uma disponibilidade mais facilitada da produção artística propicia, certamente, que seus objetos possam se influenciar mutuamente e tecer relações de sentido nesse contato.

Fernandes d'Oliveira (2004) relata que as artes se relacionam de forma desterritorializada entre si, o que compete para um aumento de seu potencial interativo. O conceito de desterritorialização por ela apontado é muito valioso para a discussão proposta. A autora demarca não ser essa característica exclusiva dos quadrinhos por se tratar, de modo geral, de uma cultura de fronteiras, mas que essa manifestação retrata de modo singular o encadeamento entre verbal e visual. Não se trata de uma proporção equilibrada, visto que há um peso maior que se detém sobre a imagem. Embora o verbal seja suporte da narrativa, é a concatenação de imagens que permite a fluidez típica dessa expressão artística. A imagem é assim elemento primordial dessa linguagem, de modo que seus demais componentes, como o corte, os balões, as onomatopeias e mesmo o aspecto verbal precisam se adequar à imagem que complementam. Assim, os quadrinhos configuram-se como modelo narrativo que requer o verbal, mas que deve, por sua vez, romper seus limites de representação.

Em sua análise, Cirne (1974) destaca que a estética dos quadrinhos é composta por três elementos fundamentais, sendo eles: o balão, a onomatopeia e o ritmo visual. Esses componentes sofrem diversos processos de estilização em função do efeito pretendido, trabalhando-se por vezes como uma metalinguagem. Há a busca, nessa produção artística, de um aspecto estético-informacional, de modo a combinar os diversos elementos gráficos para a representação do conteúdo selecionado. O autor demonstra também que a organização da história requer uma dinâmica estrutural entre os quadros, sendo a relação estrutural entre eles a responsável pelo desenvolvimento da narrativa. Os quadros, por sua vez, podem se libertar da rigidez formal e atender a diversos formatos e extensões, oferecendo ao leitor uma visão global que atenda à funcionalidade dos cortes e da

direção de leitura. Alguns desses pontos serão retomados adiante na análise da cena destacada.

2 Breve descrição das cenas

Em *Barba azul*, temos a história de uma jovem que se casa com um nobre muito rico, passando a viver com ele em seu castelo. O nobre viaja a negócios por longos períodos, deixando-a sozinha em casa. Em uma de suas viagens, depois do casamento, entrega-lhe um molho de chaves com a recomendação de que há apenas um aposento em que ela não poderia, em hipótese alguma, entrar. Tomada de incontrolável curiosidade, a moça decide investigar o conteúdo do cômodo e se depara com a visão dos corpos das ex-esposas de Barba Azul.

Em *Sin City*, por sua vez, acompanhamos a trajetória de Marv, que passa a noite com a prostituta Goldie e, na manhã seguinte, a encontra morta ao seu lado. A polícia invade o prédio em que estão e Marv consegue escapar. Tocado pela ternura com que foi tratado por Goldie, evento muito imprevisto, já que seu tamanho e aparência faziam com que fosse desprezado mesmo por prostitutas, Marv inicia a missão de encontrar os responsáveis pelo ato e de vingar a morte da moça. As pistas levam-no até a fazenda de Kevin, afastada da cidade, onde Marv é por ele surpreendido e nocauteado. Acaba por despertar num cômodo de azulejos brancos, junto de Lucille, sua agente de condicional, e, antes mesmo de enxergá-la, percebe que em uma das paredes há uma fileira de cabeças de mulheres, arrançadas como se fossem troféus de caça.

É a semelhança entre as duas cenas que motiva nossa análise. Como relatado, as obras pertencem a contextos históricos e sociais diferentes, separados por significativa distância temporal. Ainda assim, o espaço ficcional construído, com corpos ou parte dos corpos femininos à mostra, em exibição, pode ser compreendido como uma recorrência; a repetição permite, então, atualizar e ampliar os sentidos emergentes e, num exercício de intertextualidade, aproximar questões referentes às duas obras. O contato com o novo texto permite uma atualização dos sentidos: eis o que se deu no processo de leitura do quadrinho efetivado pelas autoras.

3 A análise dos espaços

Para discutir como é trabalhada a questão da espacialidade nessas obras, nos embasaremos nas perspectivas teóricas que circundam a questão da topoanálise, conforme elucida Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008). A topoanálise seria “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2008, p. 28). Esse conceito de topoanálise proposto por Bachelard foi ampliado por diversos estudiosos e, conseqüentemente, não abordaremos somente os espaços psicológicos das obras em foco. Para mostrarmos essa ampliação conceitual, vejamos o seguinte trecho de Michel Foucault:

De fato, o que estamos descobrindo agora, e por mil caminhos que, aliás, são quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. A linguagem é espaço, e isso tinha sido esquecido simplesmente porque a linguagem funciona no tempo – é a cadeia falada -, e funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é seu ser; e o ser da linguagem, justamente, se sua função é ser tempo, o ser da linguagem é ser espaço. Espaço, já que cada elemento da linguagem só tem sentido na rede de uma sincronia. Espaço, já que o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido pelo recorte de uma tabela, de um paradigma. Espaço, já que a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, as concordâncias entre as diferentes palavras ao longo da cadeia falada, obedece, com maior ou menor latitude, às exigências simultâneas, arquitetônicas, logo espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, já que, de maneira geral, só há signo significativo com um significado por meio de leis de substituição, de combinação de elementos e, portanto, por meio de uma série de operações definidas sobre um conjunto – logo, num espaço (FOUCAULT, 2016, p. 124-125).

Essa extensa citação de Michel Foucault possibilita-nos compreender as potencialidades de análise dos espaços; assim, mais do que um elemento estático na narrativa, ele desnuda-se como um elemento de constante movência e somente “[...] a partir do olhar sobre os posicionamentos e as espacialidades podemos conhecer melhor os sujeitos e as suas linguagens, dentre elas a literária” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 217).

No que se refere à questão da compreensão desses espaços como topofóbicos ou topofílicos, também retomamos Gaston Bachelard (2008), pois foi o estudioso que cunhou o termo topofilia na área dos estudos literários:

No presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem definido. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereciam o nome de *topofilia* (BACHELARD, 2008, p. 19, grifo nosso).

Além de Bachelard, temos no campo da geografia Yi-Fu Tuan com seu livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1980), o qual retoma o termo cunhado por Bachelard, conceituando o termo da seguinte forma: “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal, a topofilia é o tema persistente deste livro” (TUAN, 1980, p. 5). Portanto, para Tuan, a topofilia

[...] é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão (TUAN, 1980, p. 106).

Nesse sentido, compreendemos que a topofilia, essa relação entre personagem e espaço, geradora de sentimentos eufóricos, advém do modo como essa personagem percebe e capta o espaço, sendo, portanto, um elo baseado na experiência espacial.

Refletir acerca da noção de topofilia obriga-nos a considerar também a noção de topofobia, pois a concebemos como um par binário paradoxal, que está intrinsecamente ligado. O termo topofobia possui o radical “fobia”, o qual remete à aversão, logo, torna-se o lugar do medo, da repugnância (SILVA; COSTA; MOURA, 2014, p. 254), ou seja, enquanto a topofilia remete a sentimentos eufóricos, a topofobia enseja sentimentos disfóricos na relação com o espaço. Portanto, compreendemos que a “[...] definição de topofobia está diretamente ligada a uma oposição ao conceito de topofilia” (RELPH, 1979, p. 20) e pode ser definida como “[...] experiências de espaços, lugares e paisagens que são de algum modo desagradáveis ou induzem ansiedade e depressão” (RELPH, 1979, p. 20).

Assim como o termo topofilia é discutido por Bachelard em *A poética do Espaço* (2008), a noção de topofobia também é suscitada pelo estudioso: “[...] dizemos que a concepção foi suscitada por Bachelard, porque o estudioso não chegou a nomear o termo” (BORGES, 2017, p. 67), como podemos constatar na seguinte citação:

Os espaços de hostilidade, mal são mencionados nas páginas que seguem. Esses espaços de ódio e do combate só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas (BACHELARD, 2008, p. 19).

O termo topofobia será somente designado por Oziris Borges Filho em seu livro *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007):

Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a *topofobia* (BORGES FILHO, 2007, p. 158, grifo do autor).

Pelo exposto, ao apontarmos as teorias relativas ao entendimento acerca dos conceitos de topofobia e topofilia, buscamos demarcar que o modo como o espaço é percebido pelas personagens e a relação estabelecida entre eles designarão se o espaço é topofóbico ou topofílico dentro da estrutura narrativa. Assim, considerando a reflexão de Tuan (TUAN, 2013, p. 16), a experiência é o termo chave a ser considerado na análise em questão, visto que “[...] o espaço é percebido e construído diferentemente por cada pessoa, pois essa percepção espacial está intrinsecamente ligada à sua experiência” (BORGES, 2017, p. 10).

4 Os espaços em foco

Logo no início do conto *Barba Azul*, notamos que tudo é permitido à esposa da personagem, exceto a entrada em um determinado quartinho:

Abra tudo que quiser. Vá aonde bem entender. Mas proíbo-lhe terminantemente de entrar nesse quartinho, e se abrir uma fresta que seja dessa porta nada a protegerá da minha ira (PERRAULT, 2010, p. 85).

Assim como a esposa de Barba Azul, enquanto leitores, também nos perguntamos: por que não se pode entrar nesse quartinho? O que há nele de tão importante, que é proibido adentrá-lo? Refletem-se aqui o aviso e a ameaça: se a mulher se desviar do caminho correto, ditado pelo marido, as consequências de seus atos tratarão de alcançá-la; a ameaça aqui é explícita, enunciada.

Sentindo-se atormentada pela curiosidade em saber o que estava atrás da porta do quartinho proibido, a esposa de Barba Azul quebra a promessa feita ao marido, pega a pequena chave e entra no espaço:

Ao chegar à porta do gabinete, parou por um momento, pensando na proibição do marido e considerando que poderia lhe ocorrer uma desgraça caso desobedecesse. Mas a tentação era grande demais. Não pôde resistir a ela e, tremendo pegou a chavezinha e abriu a porta (PERRAULT, 2010, p. 86).

Após conseguir entrar no quartinho, a esposa vê algo surpreendente. Não há joias, tesouros; e sim uma visão aterrorizante:

De início não conseguiu ver coisa alguma, pois as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes, começou a perceber que o assoalho estava todo coberto de sangue coagulado, e que naquele sangue se refletiam os cadáveres de várias mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que Barba Azul desposara e degolara, uma depois da outra) (PERRAULT, 2010, p. 87).

Logo que adentra no quartinho, a esposa de Barba Azul surpreende-se com o que encontra no espaço: marcas de violência por todo lugar, mas, além disso, ela se vê à mercê dessa violência, pois se ali estavam todas as ex-esposas de Barba Azul, certamente, seria ela a próxima vítima do marido. Como explica Borges Filho, “o sangue derramado é morte” (BORGES FILHO, 2007, p. 90). Nesse sentido, vamos averiguar a passagem em que o sentimento de pavor da esposa é instaurado:

Pensou que ia morrer de pavor e, ao puxar a chave da fechadura, ela caiu da sua mão. Depois de respirar fundo, apanhou a chave, trancou a porta e subiu ao seu quarto para recobrar a calma. Mas seus nervos estavam em frangalhos, não conseguiu se tranquilizar (PERRAULT, 2010, p. 87).

Pela passagem supracitada, percebemos que a esposa de Barba Azul não sente apenas medo, e sim pavor após ver a cena dos corpos das mulheres pendurados no quarto. De acordo com Yi-Fu Tuan em seu livro *Paisagens do medo* (2005):

O que é medo? É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir (TUAN, 2005, p. 10).

É exatamente isso o que ocorre: a esposa, vislumbrando uma possível violência e até mesmo sua morte, fica alarmada e se refugia em seu quarto, tentando se proteger. Nesse momento, constatamos que o espaço do quartinho proibido é um espaço disfórico para a esposa de Barba Azul, pois ele provoca sentimentos de medo, pavor, ansiedade, de modo que a primeira reação, após o contato visual com o espaço, é de fuga, repulsa e não aceitação daquilo que vê, daquilo que ela experiencia. Em contrapartida, o espaço do quarto para Barba Azul é um espaço de deleite, de conservação de lembranças agradáveis, de confirmação de identidade; é um espaço eufórico para essa personagem.

Dessa forma, se todo o restante da casa de Barba Azul é repleto de beleza, de luxo, de coisas maravilhosas, naquele quarto há tudo o que existe de mais abjeto: o horror, a depravação e a morte. Posto isso, é o exterior da casa que revela a imagem que a personagem Barba Azul constrói de si mesmo: um homem rico, bem-sucedido, mas que tinha a infelicidade de não conseguir manter seu casamento devido à sua aparência, ou ainda de ser um homem infeliz, que casara algumas vezes, contudo, teve a tristeza de todas as suas esposas perecerem, mesmo que de forma suspeita.

No interior da casa, especificamente, o espaço do quarto retrata o que poderíamos apontar como a verdadeira subjetividade da personagem Barba Azul: um homem que matava as esposas e, por deleite, como se fossem troféus, guardava os corpos de todas nesse quarto de sua casa. Para elucidarmos a perspectiva adotada no que se refere ao termo subjetividade, partimos da leitura que Judith Revel faz de Foucault no livro *Michel Foucault: conceitos essenciais* (2005), o qual elucida o que é o processo de subjetivação:

O termo “subjetivação” designa, para Foucault, um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade. Os “modos de subjetivação” ou “processos de subjetivação” do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas

de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência (REVEL, 2005, p. 82).

Sendo assim, o processo de subjetivação do sujeito advém da constituição da sua própria identidade, que ocorre de duas formas: sua relação com as instituições detentoras de poder, como escola, igreja, prisão; e também por meio da relação do sujeito consigo mesmo, isto é, a partir dessa relação com o exterior, o sujeito se desdobra sobre si mesmo, o que o institui enquanto sujeito.

Em consequência do exposto, percebemos que a personagem Barba Azul possui duas identidades: uma aceita pelas instituições sociais e a outra que somente é descoberta no espaço proibido de sua casa e que não seria, de certa forma, aceita pelas instituições detentoras de poder, que no caso da narrativa é a instituição do casamento.

Ainda com relação a essas duas subjetividades, podemos nos remeter à dialética do exterior e do interior desenvolvida por Gaston Bachelard, pois para o estudioso:

exterior e o interior formam uma dialética de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide (BACHELARD, 2008, p. 215).

Destarte, é por essa dialética que o conto se desenvolve: o “sim” refere-se à imagem de bom homem construída por Barba Azul, de sua linda e luxuosa casa, de como ele “permite” a esposa entrar em todos os cômodos da casa. O “não” remete ao desmascaramento dessa personagem a partir da aparição do espaço do quarto com a descrição dos corpos mortos das ex-esposas, desnudando-se a sua real subjetividade: um homem violento, que tem prazer em matar e conservar os corpos de suas vítimas como se elas fossem animais caçados e empalhados pelo seu caçador.

A incursão da esposa ao quarto misterioso tem uma consequência desastrosa: uma pequena mancha de sangue adere à chave, mancha que volta a aparecer apesar de todas as tentativas da moça de limpá-la. A chave se comporta aqui como um objeto mágico, elemento comum nos contos de fada e, no contexto

da narrativa, funciona como metáfora: o casamento está agora manchado pela desobediência da esposa, que não pode ser perdoada por sua indisciplina.

A proposição de Meireles da Silva (2004) corrobora tal argumento, na medida em que o autor relata análises que apontam a indelével marca de sangue como indício da infidelidade feminina, sendo este, então, um delito passível de ser punido com a morte. O trecho que denota a hesitação diante da atitude a ser tomada permite ratificar essa leitura, quando se lê: “A tentação era grande demais e ela foi incapaz de resistir. Tremendo de emoção, pegou a pequena chave e abriu a porta” (PERRAULT, 2010, p. 86). A tentação referida, então, pode remeter a um ato de infidelidade praticado na ausência do marido. Meireles da Silva (2004) demarca, ainda, a distinção da noção de casamento veiculada nesse texto em contraposição à que impera nos contos de fada tradicionais, visto que, na história de Barba Azul, essa instituição do casamento é nutrida por uma relação de desejo, desconfiança e vingança.

O conto de Perrault se encerra com duas lições de moral, sendo que a primeira delas postula o seguinte:

A curiosidade, com seu deslumbramento,
Causa muito arrependimento;
Há mil exemplos, todos os dias, a aparecer.
É, que a mulher me perdoe, um prazer tão raro
Que, satisfeito, deixa de ser
E sempre custa muito caro (PERRAULT, 2010, p. 92).

O trecho em questão retoma os elementos da tentação, do desejo, da curiosidade e o aviso de que há um preço a ser pago para satisfazê-la. Nesse sentido, Michelli (2016) reporta que:

Se de um lado a narrativa ilumina a desobediência e o conseqüente arrependimento feminino (o que caracteriza a obediência como comportamento desejável), de outro, acentua a crueldade e a insensibilidade masculinas, repudiando-as, o que de certa forma justifica o trágico final destinado a Barba Azul (MICHELLI, 2016, p. 75).

Percebe-se que a curiosidade é tratada como um vício, uma transgressão imperdoável, que deve ser paga com a própria vida. Não se deve perder de vista que o *status* de vício se dá não somente pela desobediência ao marido, mas também pela insinuação de que a curiosidade impulsiona a infidelidade feminina

ou mesmo as atividades sexuais como um todo. Nesse sentido, e em relação às duas narrativas em questão, a curiosidade do leitor aparece também como transgressora e superpõe-se ao medo que possa se instalar, visto que é uma condição que leva o leitor a prosseguir na sua leitura apesar do horror com que se depara. E se aqui tratamos de vícios, não há nenhum espaço mais propenso ao vício do que *Sin City*.

Assim como no conto de Perrault, a obra *Sin City*, de Frank Miller, mostra um aposento todo azulejado de branco em que as personagens Marv e Lucille são mantidas por Kevin. Já de início, uma semelhança se apresenta: tanto a fazenda de Kevin quanto o castelo do Barba Azul estão afastados de outras habitações ou construções, de modo que ambos são lugares ermos, fora da força civilizatória da cidade; localizam-se fora desse espaço que consagra a violência. Marvin, inconsciente devido à forte pancada administrada por Kevin, aos poucos, acorda no quarto misterioso e se apercebe de seu entorno. O espaço é introduzido sensorialmente antes mesmo de sua imagem ser revelada ao leitor: “Um cheiro invade minhas narinas. Um cheiro forte, queimando, antisséptico. A luz aumenta... E eu mergulho nela” (MILLER, 2012, p. 96). Essa descrição é feita numa parte do plano sequencial preenchida unicamente pelo texto verbal, aproveitando-se do corte da quebra do plano para instigar a expectativa e curiosidade do leitor.

Como referido anteriormente, a narrativa gráfica caracteriza-se pelo uso do visual e do verbal, com predomínio da imagem, e o espaço em questão é resultado da dinâmica desses elementos. Há uma sequência na apresentação desse espaço: os primeiros quadros mostram Marv retomando a consciência e um vislumbre do entorno, os azulejos brancos e um ralo no chão. No penúltimo quadro da página há uma rosa, como uma tatuagem, e no quadro seguinte, o rosto feminino do qual o desenho faz parte, ainda sem deixar entrever ao leitor que o rosto não remete a uma mulher viva (MILLER, 2012, p. 96). É o quadro que inicia a página seguinte, organizado em modo panorâmico, que revela aquele rosto como parte de uma fileira de cabeças de mulheres. O próximo quadro, também panorâmico, denota a presença de Lucille, juntamente com Marv. Os cortes efetuados na sequência dos quadros são significativos e, de certa forma, comportam-se como o silêncio ou apagamento de um texto literário.

Até esse momento, não é possível comprovar a existência de janelas ou portas pertencentes no cômodo. Algumas páginas à frente, temos a primeira aparição da janela, quadrangular e pequena, acima da altura das personagens (MILLER, 2012, p. 100). A apresentação do espaço é fragmentada, adiando a visão da janela e da porta. Esta última só será mostrada depois, primeiro a partir de seu exterior e só então, em um quadro composto pela imagem e por um balão contendo onomatopeia, ocupando uma página toda, a partir de uma visão completa do lugar, visto de cima (MILLER, 2012, p. 108). O atraso em oferecer as visões da janela e da porta tem sua contribuição para aumentar a sensação de claustrofobia, que acompanha a apresentação desse espaço.

Há alguns pontos interessantes a serem destacados nos quadros em que se descortina a visão da janela. Nesses, é possível vislumbrar o dentro e o fora, cada um claramente definido, na medida em que cabe ao fora a penumbra, as sombras, as imagens que só são percebidas pelo contorno e, em contraposição, o dentro é excessivamente claro e branco, regido por uma aura de limpeza e ordenamento impecável. Pensar esse cômodo em seu excesso de pureza e contendo as cabeças linearmente organizadas remete à proposição de Bachelard (1989) de enxergar os espaços subterrâneos como metáforas do inconsciente, ao denotar algo que requer um avanço em profundidade para ser alcançado (também o quarto de Barba Azul se encontra ao final de um grande corredor). Em consonância com tudo isso, também Freud (2012), em seu estudo sobre o inquietante, o descreve como algo que deveria permanecer escondido, mas que foi trazido à luz. Ora, não é exatamente este o caso quanto ao espaço da diversão sádica de Kevin? Seus atos remetem a uma realidade obscura que deveria permanecer encoberta, mas que, com a intromissão de Marv, acabam por vir à luz.

Logo ao se dar conta da presença de Lucille, o diálogo travado entre os dois possibilita reconstruir os fragmentos do que ocorre nos momentos anteriores, no que concerne ao período inconsciente de Marv. Kevin primeiramente trancafia no quartinho a personagem Lucille, corta sua mão e a come; ele faz tudo isso de forma que Lucille seja uma expectadora passiva de tais imagens. Quando Marv chega ao local, Lucille está em pânico, extremamente assustada e vislumbrando a própria morte, já que, além do que foi feito a ela nesse espaço do quarto, antevê

o que lhe pode acontecer também a partir do que vê nas cabeças expostas de todas as vítimas de Kevin, conforme verificamos a seguir:

- Ele guarda as cabeças e come o resto.
- Lucille?
- Ele come gente. Não é só aquele lobo que come. É ele! O lobo fica com as sobras. Ossos. É ele. Ele... Come gente.
- Você tem que se acalmar, garota. Você tá em choque. Aqui... Vamos aquecer você...
- Ele cozinha elas. Como se fossem bifês. Simplesmente como se fossem bifês. E agora ele pegou nós dois...
- Tá tudo bem. Respire fundo, bem devagar... Não sei se ele vai te comer ou não. Pelo o que entendi, ele só come garotas. Dá só uma olhada naquela parede. As cabeças na parede. As cabeças na parede.
- Ele me fez olhar. *Filho da puta!* Ficou com aquele sorriso maldito e me fez olhar enquanto ele chupava a *carne dos meus dedos!* O filho da puta me fez *olhar!* (MILLER, 2012, p. 98-99, grifos do autor).

Pela passagem acima, percebemos como o espaço do quartinho é disfórico para Marv, mas principalmente para Lucille, pois ela tem um membro de seu corpo extirpado e devorado por Kevin. Ademais, as cabeças penduradas como se fossem troféus são apenas cabeças de mulheres – ele só se alimenta de mulheres. Logo, observamos os sentimentos topofóbicos que o espaço em questão causa na personagem Lucille: pavor, medo e, além disso, percebemos as reações físicas, como a pele fria. Sabemos que a personagem Marv tenta aquecê-la em determinado momento da narrativa e, pelos grifos que o autor inclui no realce gráfico de seu texto, o que enfatiza o quanto aquele espaço é aterrorizante para a personagem. Os vocábulos realçados são “filho da puta”, “carne”, “meus dedos” e “olhar”. A escolha da ênfase nesses vocábulos permite ao leitor perceber a natureza do horror em que está mergulhada Lucille.

Em contrapartida, o quarto azulejado em Sin City é para Kevin um espaço de total prazer, um espaço topofílico em todas as suas potencialidades porque nesse espaço Kevin se sente superior em relação à sua vítima; é um espaço de conforto, de abrigo e de desmascaramento de si. É nesse espaço que ele subjuga suas vítimas, como podemos perceber no modo como ele fez Lucille observá-lo enquanto comia a sua mão. Observamos, portanto, que a personagem Kevin sente prazer no exercício da violência e, principalmente, deleita-se em guardar um *souvenir*, que representa o seu poder naquele determinado espaço: as cabeças das mulheres penduradas nas paredes do quarto azulejado. Destaca-se que não

se trata de um local de armazenamento dos corpos (eles não são desovados ou escondidos ali). Trata-se de um espaço de exibição desses corpos: eles estão organizados, alinhados, seguem um padrão de disposição, arranjados como se antecipassem o olhar de um expectador curioso, dispostos como os frutos de um artesão que está orgulhoso de seu trabalho.

As mulheres na parede de Kevin eram prostitutas, eis a razão da punição que caía sobre elas. Próximo ao final da narrativa, Marv sustenta um diálogo com Roarke, criminoso parceiro de Kevin e membro do alto clero, em que Roarke salienta a insignificância e imoralidade das mulheres por eles assassinadas: “As mulheres não eram nada! *Vadias!* Ninguém sentiria falta delas. Ninguém se importava com elas! E então... A sua Goldie... Ela quase estragou tudo...” (MILLER, 2012, p. 191, grifo do autor).

Mas e quanto à Lucille, pelo que seria punida? Pelo fato de ser lésbica, por seu trabalho e porte masculinizado ou por sua associação com Marv? Embora ela não seja como as demais, uma prostituta, é importante ressaltar que também perfaz um modelo de mulher fatal, responsável por reprimir e controlar a selvageria desmedida de Marv, como por exemplo, pelas pílulas que lhe fornece. Também cabe marcar que a homossexualidade de Lucille é explicitamente registrada e ela não tem nenhum pudor em relação ao seu corpo – um corpo voluptuoso e alvo de atenção masculina, como pontua Marv: “Lucille é a minha oficial de condicional. Ela é lésbica, só Deus sabe por quê... Com esse corpo, ela podia ter qualquer homem que quisesse” (MILLER, 2012, p. 37). De fato, a primeira aparição da personagem a retrata seminua, seus cabelos curtos e, ao ouvir um barulho na janela, prontamente alcança e empunha sua arma. Desse modo, também Lucille se mostra como um modelo feminino que desafia o masculino estabelecido, nega sua passividade ou fragilidade como símbolo da moral e do decoro da mulher; também ela é transgressora e passível de ser punida.

Se em *Barba Azul* a ameaça pode ser apreendida explicitamente nas palavras do marido, em *Sin City* a ameaça é velada, subentendida e refere-se a todas as formas de violência que podem recair sobre a mulher, especialmente a que possui hábitos “duvidosos” de acordo com a moral vigente. As mulheres que frequentam bares, andam sozinhas e especialmente as prostitutas são mais

vulneráveis à violência. Logo, há um discurso implícito de caráter moralizador, o qual sugere que as mulheres restritas ao espaço privado da casa e submissas à tutela do marido não serão vítimas de tais violências urbanas, que funcionam como punições direcionadas àquelas que se desvirtuam do caminho do “bem”.

Importante, neste momento, demonstrar que apesar de ser possível fazermos um paralelo entre a forma como os espaços são introduzidos e descritos nas narrativas, convém apontar a diferença com a qual violência é retratada em ambas, pois no conto *Barba Azul* há somente a descrição do sangue espalhado pelo chão e a exposição dos corpos das mulheres mortas, ou seja, não há um relato de como essas mulheres foram mortas, ficando para o leitor o preenchimento dessa lacuna da narrativa. Já na obra *Sin City* há o uso exacerbado da violência, como é, de fato, a proposta do estilo do autor. Há um detalhamento de todas as etapas de como as mulheres são mortas: as partes de seus corpos são extirpados, comidas, sobrando apenas a cabeça, sendo que essa parte do corpo das mulheres é a única não ingerida e logo será exposta como troféu.

De fato, a narrativa de *Sin City* é permeada pela violência urbana e por seus excessos. Pela dialética entre o que se mostra e o que se esconde, representada pelos cortes, apagamentos e também pelo jogo de luz e sombra presente na organização estética de toda a narrativa, é feita a escolha de quais manifestações de violência serão escancaradas ao leitor e quais serão apenas sugeridas, convidando-o a completar as partes faltantes em seu processo de leitura. A violência é uma constante na narrativa, sendo parte fundamental da subjetivação dos personagens. São eles, cada qual a seu modo, sujeitos da violência: por ela marcados, nela forjados.

Imprescindível reconhecer também que nos dois casos a submissão e a opressão feminina são reforçadas pela diferença nos estratos sociais ocupados pelos sujeitos. Em ambos, por um lado, o leitor depara-se com homens em uma posição econômica e social tão destacada que os torna imunes às sanções de suas transgressões, e, por outro lado, com mulheres que, ainda vivas, são despojadas de seu título de sujeito e se convertem em objetos para, após a morte, cumprirem sua função de adorno. Tornam-se peças decorativas.

5 Considerações finais

Os contos de fada remetem à oralidade e assim constroem o vínculo com os sujeitos comuns de outros tempos, produzindo um imaginário que é compartilhado, irrastrável em sua origem. Trata-se de um terreno profícuo para o exercício da intertextualidade. A relação de textos distintos entre si é o que permite, então, a movência de sentidos. Deve-se salientar que não há referência explícita ao texto de Perrault na narrativa gráfica; é o leitor, em seu movimento de preenchimento das lacunas do texto, que pode reconhecer e evocar os elementos intertextuais.

A análise dos espaços permite averiguar que há semelhanças no modo como são retratados, possibilitando a evocação de sentidos comuns, como é o caso da violência e da punição orientadas ao feminino. Há também em ambos uma aproximação das mulheres à condição de objetos, utilizadas como adorno. Em contrapartida, a curiosidade e o desvio femininos, de modo geral, podem funcionar como sintomas de resistência à submissão passiva, caracterizando mulheres dispostas a pagar o preço de sua insubordinação.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Editora Abril, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Globo, 1989.
- BORGES, Lilliân Alves. *Os rastros do sujeito: espacialidades, subjetivação e dessubjetivação em Memórias do cárcere*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- BORGES Filho, Ozíris. *Espaço e Literatura: introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CARDOSO, Tânia Alexandra. As ruas eróticas dos quadrinhos: o papel da prostituta na cidade. *Cadernos de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 1, p. 92-129, 2016.
- CARTER, Angela. Introdução. In: CARTER, Angela. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.
- CIRNE, Moacir. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. O autor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FERNANDES D'OLIVEIRA, Gêisa. Cultura em quadrinhos: reflexões sobre as histórias em quadrinhos na perspectiva dos estudos culturais. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 78-93, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 28, 2010, p. 213-236.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MCCLOUD, Scott. *Making comics: storytelling secrets of comics, manga and graphic novels*. New York; London; Toronto; Sydney: Harper, 2006.

MEIRELES DA SILVA, Alexander. “O Barba Azul”: conto de fadas ou conto gótico? *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Duque de Caxias, v. 2, n. 9, 2004.

MICHELLI, Regina. Barba azul, histórias de ontem e de hoje. *Revista Araticum*, Montes Claros, v. 14, n. 2, p. 73-84, 2016.

MILLER, Frank. *Sin City: a cidade do pecado*. São Paulo: Devir, 2012.

PERRAULT, Charles. Barba Azul. In: ANDERSEN, Hans Cristian *et al.* *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Apresentação de Ana Maria Machado, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

RELPH, Edward. As bases fenomenológicas da Geografia. *Revista Geografia*, Rio Claro, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979.

REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Tradução de Anderson Alexandre da Silva, revisão técnica de Michel Jean Maurice Vincent. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SILVA, Edilaine Ferreira; COSTA Érika Maria Asevedo; MOURA Geraldo Jorge Barbosa de. Topofobia e topofilia em “A Terra”, de “Os Sertões”: uma análise ecocrítica do espaço sertanejo euclidiano. *Soc. & Nat.*, Uberlândia, 2014, p. 253-260.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do Medo*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Artigo recebido em 17 de março de 2020 e aceito em 3 de junho de 2020.