

ADAPTAÇÕES DE “O BARBA AZUL” NA CONTEMPORANEIDADE: LITERATURA E CINEMA

CONTEMPORARY ADAPTATIONS OF “THE BLUE BEARD”: LITERATURA E CINEMA

Fernanda Aquino Sylvestre¹, Cynthia Beatrice Costa²

RESUMO: Este trabalho reflete sobre a reverberação na contemporaneidade do gótico em “O Barba Azul”, compilado por Charles Perrault em 1697, por meio do exame de dois contos – “The glass bottle trick” (2001), de Nalo Hopkinson, e “The last one” (2005), de Robert Coover – e dois filmes – Barbe Bleue (2009), de Catherine Breillat, e Elizabeth harvest (2018), de Sebastian Gutiérrez. Investiga-se a hipótese de que, ainda que narrativas de perspectivas pós-modernas promovam transgressões com relação ao texto tradicional, o conflito de poder entre as personagens permanece mais ou menos inalterado. A discussão do artigo tem como suporte a noção de adaptação (CARTMELL, 2012; HUTCHEON, 2013; LEITCH, 2017), interpretações mitológicas e psicanalíticas (ESTES, 1999; TATAR, 2004; CORSO e CORSO, 2006; BETTLEHEIM, 2010) e estudos sobre reinterpretações pós-modernas de contos de fadas (BACCHILEGA, 1997, 2013).

PALAVRAS-CHAVE: “O Barba Azul”; contos de fadas; adaptação pós-moderna; adaptação cinematográfica

ABSTRACT: This work reflects on the reverberation in contemporary times of the gothic in “Bluebeard”, compiled by Charles Perrault in 1697, by examining two short stories – “The glass bottle trick” (2001), by Nalo Hopkinson, and “The last one” (2005), by Robert Coover – and two recent films – Barbe Bleue (2009), by Catherine Breillat, and Elizabeth harvest (2018), by Sebastian Gutierrez. The hypothesis investigated is that, although postmodern narratives promote transgressions in relation to the traditional text, the conflict of power between the characters remains more or less the same. The discussion is supported by notions of adaptation (CATMELL, 2012; HUTCHEON, 2006; LEITCH, 2017), mythological and psychoanalytic interpretations (ESTES, 1999; TATAR, 2004; CORSO AND CORSO, 2006; BETTLEHEIM, 2010), and studies on postmodern reinterpretations of fairy tales (BACCHILEGA, 1997, 2013).

KEYWORDS: “Bluebeard”; fairy tales; postmodern adaptation; film adaptation

¹ Doutora em Estudos Literários pela UNESP-Araraquara. Professora do Instituto de Letras e Linguística da UFU e docente do PPG em Letras - Estudos Literários da UFU.

² Doutora em Estudos da Tradução pela UFSC. Professora do Instituto de Letras e Linguística da UFU e docente do PPG em Estudos Literários da UFU e do PPG em Estudos da Tradução da UFSC.

Introdução

Originário do folclore europeu, “O Barba Azul” foi compilado por Charles Perrault como “Le Barbe Bleue” em seu *Histoires ou contes du temps passé* (“Histórias ou contos do tempo passado”), de 1697. Em 1729, Robert Samber o traduziu para o inglês. “Blaubart”, outra versão, foi então incluída pelos Irmãos Grimm em seu volume inaugural de *Kinder- und Hausmärchen* (“Contos de fadas para o lar e as crianças”), em 1812, mas retirada nas edições seguintes por ter sido considerada excessivamente francesa e violenta demais – o que, para quem conhece os outros contos de Grimm, diz muito sobre “O Barba Azul” (PYRHÖNEN, 2010, p. 243). Desde então, ambos os contos, de Perrault e dos Irmãos Grimm, tornaram-se bastante disseminados, com ou sem modificações, juntando-se a uma tradição de histórias semelhantes no mundo todo.³

Mesmo para os padrões dos antigos contos, “O Barba Azul” tem conteúdo particularmente perturbador. Não à toa, a história do assassino de esposas habita mais o imaginário adulto do que o infantil – inclusive, apelida-se de “barba-azul” o homem viúvo, divorciado múltiplas vezes ou conquistador de mulheres.⁴ Sua trajetória também parece se confundir com o próprio desdobramento do gótico ao longo dos séculos, já que o conto concentra os principais elementos convencionados pelo gênero: “uma heroína vulnerável e curiosa; um homem mais velho riquíssimo e enigmático; e uma casa misteriosa que esconde os segredos violentos e implicitamente sexuais desse homem”⁵ (WILLIAMS, 1995, p. 38; PYRHÖNEN, 2010, p. 6). A presença desses elementos-chave consolidou-se no gótico tal qual popularizado na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, por autores como Horace Walpole e Ann Radcliffe, e vem se propagando em um sem-número de narrativas desde então.

Em meio a uma grande quantidade de possíveis releituras de “O Barba Azul” – já que o *motif*⁶ da mulher amedrontada na morada de um homem é muitíssimo recorrente – elegemos quatro objetos de estudo por sua atualidade e por uma relação ao mesmo tempo explícita e enviesada com a história tal qual compilada por Perrault: os contos “*The glass bottle trick*” (2001), de Nalo Hopkinson, e “*The last one*” (2005), de Robert Coover, e os filmes *Barbe Bleue* (2009), de

³ A enorme quantidade de variações pode ser atestada no livro *Bluebeard: tales from around the world* (“Barba Azul: contos de todo o mundo”), da compiladora de contos de fadas Heidi Anne Heiner (2011).

⁴ Verbete “barba-azul” do dicionário Michaelis on-line. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Em inglês, *Bluebeard* também é frequentemente empregado como epônimo para assassinos de esposas ou mulheres (FREEMAN, 1997; EHRLICH, 2014).

⁵ Esta e todas as outras traduções de citações ao longo do trabalho são de nossa autoria: “a vulnerable and curious heroine; a wealthy, enigmatic, and usually older man; and a mysterious house concealing the violent, implicitly sexual secrets of this man”.

⁶ *Motif* é entendido aqui como elemento nuclear que se repete em muitas narrativas, tal como debatido por Daemrich (1985).

Catherine Breillat, e *Elizabeth harvest* (2018), de Sebastian Gutiérrez. Essas releituras e/ou reinterpretações são dirigidas a leitores e espectadores maduros. Reinterpretam o conto à maneira pós-moderna, produzindo subjetividade e gerando efeitos subversivos (BACCHILEGA, 1997, p. 23).

Enquanto os contos de Hopkinson e Coover constituem-se como releituras literárias, os filmes de Breillat e de Gutiérrez diferenciam-se no que diz respeito à sua relação com “O Barba Azul”. Breillat propõe uma adaptação autodeclarada já no título, à maneira explicada por Hutcheon (2013, p. 24) ao abordar adaptações cinematográficas: “Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação”. Assim, seu filme integraria a tradição, nascida junto com o próprio cinema, de filmes como adaptações literárias (CARTMELL, 2012, p. 2).⁷ Já o filme de Gutiérrez, de acordo com a noção proposta por Hutcheon, não poderia ser considerado uma adaptação, pois não se anuncia como tal.

Elizabeth harvest remete ao conto “O Barba Azul” sem nunca o mencionar explicitamente, apesar de ir além de “rápidas alusões intertextuais” (HUTCHEON, 2013, p. 225). Como será possível notar na análise apresentada adiante, há uma intertextualidade palpável entre o filme e a história compilada por Perrault, no sentido bakhtiniano com frequência emprestado pelos Estudos da Adaptação, de acordo com o qual “focamos a atenção nas relações que todo texto tem com outros textos”⁸ (CUTCHINS, 2017, p. 71), nesse caso, considerando filmes também como textos. Porém, toda adaptação apresenta intertextualidade – e é justamente por isso que a reconhecemos “como adaptação” (HUTCHEON, 2013, p. 45) –, e parece não haver outro motivo para descartar o filme de Gutiérrez como adaptação de “O Barba Azul” além da ausência de uma declaração oficial. Ao debater a proposição de Hutcheon quanto à necessidade de uma adaptação assumir-se abertamente, Leitch (2012, p. 88) questiona: “Por que as adaptações devem ser estendidas e anunciadas como tal?”⁹ Ao abordar diversas possibilidades para a distinção entre intertextualidade e adaptação, o estudioso conclui que cabe mais aos estudiosos da primeira dizer o que pertence ao campo da segunda, e não o contrário (LEITCH, 2012, p. 103).

⁷ Ao longo do século XX, várias adaptações para o cinema mantiveram o título “O Barba Azul”, a começar pelo curta-metragem *Barbe-bleue* (1901), do lendário cineasta Georges Méliès.

⁸ “that we focus attention on the relationships every text has with other texts”.

⁹ “Why do adaptations have to be extended and announced as such?”

Com base nessa controversa discussão, parte-se do princípio, para a presente análise, que os dois filmes são adaptações, ainda que formas diferentes de adaptação. Ambos se baseiam ao menos parcialmente em “O Barba Azul” e recriam, à sua maneira, seus protagonistas. A partir deles, é possível refletir sobre temas similares aos que são sugeridos pelo conto tradicional.

Examinar por meio desses exemplos, ainda que brevemente, como “O Barba Azul” ecoa no imaginário contemporâneo é o objetivo deste estudo. Investiga-se a hipótese de que, por mais transformado que seja, o conflito-base permanece relevante séculos após a sua primeira publicação em livro. A seguir, o texto está dividido em quatro partes: Análise do conto “O Barba Azul”; Adaptações literárias de Hopkinson e Coover; Adaptações cinematográficas de Breillat e Gutierrez; e Discussão. Como conclusão, são apresentadas considerações finais.

Análise do conto “O Barba Azul”

Com um nítido parentesco com “O pássaro do bruxo Fichter”, conto de fadas germânico coletado mais tarde pelos Irmãos Grimm, “O Barba Azul” tem raízes em fatos e lendas do folclore europeu, como a história bretã de Conomor, um nobre do século VI que, segundo rumores passados de geração em geração, temia perder o trono para um futuro filho e, por isso, assassinava as suas mulheres assim que engravidavam, como fez com Tréphine. Diz a lenda que esta, mais tarde ressuscitada por São Gildas, fora avisada pelos espíritos das ex-esposas de Conomor sobre o que aconteceria (EVERS, 2014, n.p.). Outras possíveis influências seriam Henrique VIII (1491-1547), célebre rei da Inglaterra que mandou matar duas de suas seis esposas, e Gilles de Rais¹⁰ (1404-1440), nobre bretão e membro do exército de Joana d’Arc que confessou, sob ameaça de tortura, ter assassinado ao menos 100 crianças.

A presente discussão parte da versão de Perrault de “O Barba Azul”, por ter sido a primeira a ser difundida em formato livro e por contar com as morais e o prefácio escritos pelo compilador em 1697, que nos dão uma ideia de sua visão do conto à época. Para citar, é usada a edição em francês da editora Gallimard (1981) e a tradução brasileira de Maria Luisa X. de A. Borges (2010).

O conto de Perrault inicia-se com a proposta de casamento feita por Barba Azul às filhas de uma senhora das redondezas de seu castelo. A princípio, as moças não querem se unir a um homem feio como ele, ainda mais um que “já se casara com várias mulheres e ninguém sabia o que fora

¹⁰ Mais informações no verbete “Gilles de Rais: history’s first serial killer?”, na Encyclopedia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/story/gilles-de-rais-historys-first-serial-killer>>. Acesso em 29/05/2020.

feito delas” (PERRAULT, 2010, p. 83). Após passeios promovidos pelo viúvo, entretanto, a caçula aceita o pedido. Uma vez estabelecida a vida conjugal, Barba Azul dá um molho de chaves à jovem esposa antes de partir em viagem. Ela pode abrir todas as portas de seu castelo, diz ele, exceto uma: “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). A curiosidade, porém, leva a jovem a abrir o “quartinho”, onde ela encontra o chão coberto de sangue e os cadáveres das esposas anteriores do marido. A chave cai sobre o sangue, e ela não consegue limpá-la. Por isso, finge tê-la perdido, mas o marido sabe a verdade e anuncia sem delongas o seu destino: “Muito bem, senhora, entrará nele e tomará seu lugar junto às damas que lá viu” (PERRAULT, 2010, p. 85). A esposa então pede para fazer preces antes de morrer e recorre à sua irmã. As duas, agoniadas, tentam avistar a chegada de seus dois irmãos do alto da torre. No fim, eles chegam e matam Barba Azul. A esposa pode, então, desfrutar das vantagens da fortuna recém-adquirida.

A moral, na opinião de Perrault, era a principal razão de ser das fábulas e dos contos compilados, como ele expõe no prefácio à sua coletânea. Fazia parte dessa sua postura julgar as mulheres, pois “com frequência as que parecem mais virtuosas são as menos”¹¹ (PERRAULT, 1981, p. 50). Assim, “O Barba Azul” é seguido por versos:

Moral
A curiosidade, apesar de seus encantos,
Muitas vezes custa sentidos prantos;
É o que vemos todo dia acontecer.
Perdoem-me as mulheres, esse é um frívolo prazer.
Assim que o temos, ele deixa de o ser
E é sempre muito caro de obter.
(PERRAULT, 2010, p. 92)¹²

Como se vê, apesar da maldade e da ameaça de morte – somada aos antigos assassinatos – perpetradas pelo marido, é a curiosidade da mulher que sofre desaprovação. Tatar (2004, p. 147) afirma que “Perrault traça um paralelo entre a curiosidade intelectual da mulher de Barba Azul e a curiosidade sexual das mulheres em geral, sugerindo, assim, que sua protagonista é uma típica filha de Eva” – cuja desobediência ao experimentar o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal evoca, ainda, os mitos de Pandora e Psique.¹³ Tatar lembra que, no século XIX, “O Barba

¹¹ “souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses le sont le moins”.

¹² Embora traduzidas de maneira criativa para manter as rimas e o ritmo, a Moral e a Outra moral do conto de Perrault mantêm, na tradução de Maria Luisa X. de A. Borges para o português, as mensagens principais dos textos originais em francês, que podem ser encontrados em: <https://clpav.fr/moralite-barbe.htm>.

¹³ Os mitos gregos de Pandora e Psique também podem ser revisitados à luz de “O Barba Azul”, como lembra Tatar (2004). Depois de o titã Prometeu entregar o fogo – de uso exclusivo dos deuses – aos homens, a primeira mulher (criada pelos deuses), Pandora, é enviada como castigo por Zeus a Epitemeu, irmão de Prometeu. Por curiosidade, ela acaba abrindo uma caixa dele que continha todos os males no mundo. Fica na caixa apenas a

Azul” era acompanhado de subtítulos como “As consequências da curiosidade” ou “Os riscos da curiosidade feminina” (2004, p. 151).

É preciso notar, porém, que a curiosidade não move apenas a jovem esposa, mas também o próprio Barba Azul. Como sugere Barzilai (2009, p. 6), ambos são curiosos: ela, como uma espécie de autopreservação, pois saber os segredos daquele com quem se casou pode protegê-la; ele, pela sede de saber se a mulher será desobediente, e como e quando o será. A curiosidade do Barba Azul é ritualística, pois, assim que é saciada, ele encontra uma forma de restituí-la de novo, isto é, casando-se com uma nova mulher e colocando-a à prova outra vez. Ciente da curiosidade humana, é estratégica a decisão dele de falar à mulher sobre o “quartinho” proibido logo antes de partir em viagem (KIM, 2011, p. 419).

Em Perrault, a “Moral” ainda vem seguida da “Outra moral”:

Outra moral
Basta ter um pouco de bom senso,
E ter vivido da vida um bocado,
Pra ver logo que esta história
É coisa de um tempo passado.
Já não existe esposo tão terrível,
Nem que exija o impossível.
Mesmo sendo ciumento, ou zangado,
Junto da mulher ele sorri, calado.
E quer tenha a barba azul, roxa ou amarela
Quem manda na casa é mesmo sempre ela.
(PERRAULT, 2010, p. 92-93)

O comentário pode ser lido, hoje, com pura ironia – maus maridos existiam àquela época e continuam existindo, como indicam dados de violência contra a mulher¹⁴ e como mostra a própria persistência do conto ao longo do tempo. Afinal, em “O Barba Azul”, é o marido que exerce poder. O cônjuge tenta dominar a sua jovem noiva, impondo-lhe regras pré-determinadas e arbitrárias. Quando lhe desobedece, a esposa quebra um pacto – mas um pacto sobre o qual não pudera opinar. Por que ela não poderia entrar naquele cômodo?

Bettleheim (2010, p. 300-301) interpreta a entrada no cômodo sanguinolento como uma representação da penetração e do sangue derramado na perda da virgindade da mulher, daí a impossibilidade de “limpar” o sangue, já que a perda da virgindade é irreversível. Corso e Corso

esperança (BULFINCH, 2000, p. 20-21). Já Psique é uma mortal muito bela que desperta a ira da vaidosa Afrodite, deusa do amor e da beleza. Afrodite ordena que seu filho Eros (Cupido) a castigue, mas ele acaba se apaixonando e se casando com ela – invisível, sem que ela saiba o deus que ele é. Psique, no entanto, não resiste à curiosidade e acaba o olhando enquanto ele dorme. Ele perde a confiança e a deixa: “O amor não pode conviver com a desconfiança”, diz a ela. Depois, porém, têm um final feliz quando Psique se torna imortal como ele (BULFINCH, 2000, p. 99-111).

¹⁴ A violência doméstica perpetrada por homens contra mulheres é considerada uma questão-chave de saúde pública pela Organização Mundial de Saúde (OMS). Ver relatório “Violence against women – Key facts” (2017).

(2006, p. 156), por sua vez, sugerem que o quarto, para os homens, simboliza um amor que tem de lhes ser concedido; enquanto, para mulheres, simboliza uma revelação. Sobre isso, afirmam:

O quarto proibido é uma revelação, uma ameaça com a qual as jovens têm que aprender a lidar antes da maturidade sexual. No futuro, sucumbirão ao império do desejo, mas não com aquele homem autoritário que as quer ingênuas, com esse mesmo que as compra com um bem-estar doméstico, isso não é um marido, é um pai, e um pai monstruoso que não deixa crescer. (CORSO e CORSO, 2006, p. 156)

Esse “homem autoritário” é interpretado, na leitura arquetípica sugerida por Estes (1999, p. 35), como um “predador inato”, contra o qual agem os poderes instintivos femininos, como a intuição – daí a curiosidade da jovem esposa com relação à porta fechada. A chave, por sua vez, representaria não o acesso ao segredo do marido, mas à própria psique, à percepção de que aquele homem pode vir a destruir o seu potencial de mulher. Desse ponto de vista, a mensagem do conto seria muito diferente da que é destacada por Perrault: “O conto do Barba-azul é útil para todas as mulheres, independente de serem jovens e terem acabado de saber da existência do predador ou de terem sido apossadas e acuadas por ele décadas a fio, encontrando-se, afinal, preparadas para um confronto final e decisivo com ele” (ESTES, 1999, p. 37).

A leitura junguiana de Knapp (2003) foca na simbologia da barba azul, que pode remeter à frieza e à morte e constitui-se como um sinal palpável daquilo que ele quer esconder. Barba Azul seria, simultaneamente, misógino, incapaz de confiar em uma mulher, e fóbico, o que explica a sua compulsão por domínio; ele mata uma mulher atrás da outra para provar que tem poder (KNAPP, 2003, p. 97). Essa obsessão por domínio também está presente em leituras que veem o Barba Azul como um sádico (BRINDGWATER, 2013, p. 239) ou até como um fascista (KRICK-AIGNER, 2002, p. 122). Em estudos da ópera expressionista “O Castelo de Barba-Azul”, do compositor húngaro Béla Bartók, é recorrente considerar que há um acordo tácito sadomasoquista entre Barba Azul e a sua jovem esposa Judith (STEINBERG, 2004, p. 213).

Conhecer o conto e a sua variedade de interpretações nos leva a perceber “ecos” de “O Barba Azul” em uma infinidade de narrativas. A seguir, serão examinados quatro exemplos desse “eco”, dois na contística e dois no cinema.

Adaptações literárias de Hopkinson e Coover

Nesta seção, são comentados os contos contemporâneos “*The glass bottle trick*” (2001), da jamaicana-canadense Nalo Hopkinson, e “*The last one*” (2005), do estadunidense Robert Coover, do ponto de vista de como ambos retomam “O Barba Azul”.

Os autores escolhidos fazem parte de um grupo considerável de escritores que adota recursos narrativos da perspectiva pós-moderna com o objetivo de elucidar os jogos de poder presentes nas narrativas tradicionais. Bacchilega lembra, ademais, que as releituras do século XXI, embaladas pelo chamado “mundo pós-feminista” (“*postfeminist world*”), tendem a empoderar as personagens femininas (2013, p. 95). Espera-se que a leitura de suas versões renovadas e transgressoras “revelem” novas camadas de percepção ao leitor, de modo que este questione os padrões sugeridos nas antigas histórias.

Hopkinson compõe um “gótico pós-colonial” (“*postcolonial Gothic*”; WISKER, 2016, 134) ao levantar questões raciais e de gênero. “*The glass bottle trick*” combina tradição europeia e folclore caribenho (deste vêm as garrafas de vidro que contêm os espíritos das antigas esposas, às quais o título do conto se refere) com um Barba Azul reconfigurado no vendedor de livros Samuel, um homem negro que não aceita a sua cor. Ele é bondoso e delicado, o que conquista a noiva Beatrice. Diferentemente da jovem esposa do conto de Perrault, que se casa para ter uma vida de luxo, Beatrice une-se a Samuel incentivada pela mãe, passando por cima do próprio desejo de sucesso na carreira. Ela então engravida e procura um meio de contar a novidade ao marido, que já perdera duas esposas grávidas anteriormente, segundo ele, por motivo de doença. Na verdade, Samuel as matara porque não queria dar continuidade à sua linhagem.

A questão do racismo e do preconceito herdado dos colonizadores permeia todo o conto, que também possui, visivelmente, relações com a lenda de Conomor. Samuel mostra-se extremamente preocupado com a possibilidade de a esposa se bronzear demais ao se expor ao sol: “Beatrice sabia que ele simplesmente não queria que ela ficasse marrom demais. Quando o sol a tocava, a sua pele corria-se da sépia e da canela de seu sangue, encobrindo o leite com mel, e ele não podia mais fingir que ela era branca”¹⁵ (HOPKINSON, 2001, p. 94). Ao fim, apresenta-se o momento mais dramático no que diz respeito ao racismo, quando Beatrice descobre, no quarto proibido, os corpos das ex-esposas de Samuel, mortas por ele por tentarem trazer ao mundo os seus filhos negros:

Dois corpos de mulheres esticados lado a lado na cama de casal. Bocas congeladas abertas; barrigas também congeladas, exibindo as vísceras. Um brilho sutil de cristais de gelo esmaltava a pele das mulheres, que, como a dela, eram quase castanhas, mas

¹⁵ “Beatrice knew he just didn’t want her to get too brown. When the sun touched her, it brought out the sepia and cinnamon in her blood, overpowered the milk and the honey, and he could no longer pretend she was white.”.

estavam cobertas com o sangue gelado que se solidificara, dando-lhes um tom vermelho rubi. Beatrice gemeu.¹⁶ (HOPKINSON, 2001, p. 98)

Assim como em “O Barba Azul” de Perrault, a atual esposa encontra as antigas parceiras mortas em um quarto em que era proibida de entrar. Ela liberta os seus espíritos e alimenta a esperança de ser salva por elas das garras do marido assassino. Hopkinson, entretanto, deixa o final de seu conto em aberto. Talvez Samuel puna Beatrice com a morte, talvez as mulheres mortas salvem Beatrice ou, ainda, vinguem-se dos dois. Como fica sugerido pelo desfecho de tom fantástico: “Depois de alimentadas, as esposas viriam e a salvariam, ou se vingariam dela, sua usurpadora, bem como de Samuel?”¹⁷ (HOPKINSON, 2001, p. 100).

Já o conto de Coover, que integra o seu projeto literário de atualizar e renovar o conto maravilhoso (BENSON, 2008, p. 124), pode ser lido como uma paródia (HUTCHEON, 2013, p. 170). Em “*The last one*”, seu Barba Azul mostra-se atormentado e inseguro, certo de que a esposa atual abrirá a porta proibida. Mais do que isso, parece desejar que a mulher descumpra o seu aviso: “Claro que ela seguirá o caminho de todas as outras. Talvez antes do fim do dia”¹⁸ (COOVER, 2005, p. 237). Ele permanece atormentado por toda a narrativa e testa a esposa diversas vezes, mas ela se mostra obediente, nada exigindo do marido a não ser um cômodo da casa para guardar os brinquedos de sua infância.

Em suas confissões em primeira pessoa, o Barba Azul de Coover admite ter amado as mulheres que assassinou, mostrando-se, assim, como um homem doente, incapaz de conter os próprios impulsos. Vive essa angústia como uma crise existencial: “Conheci breves momentos intensos de prazer e beleza, mas a minha vida não tem sido, de modo geral, uma vida feliz. Estou totalmente apaixonado por essa linda garota e não quero perdê-la, mas sei que vou”¹⁹ (COOVER, 2005, p. 241). Fica claro que ele considera inevitável a sua ação.

A grande surpresa do conto de Coover ocorre na conclusão da narrativa, quando, obcecado pelas constantes visitas da esposa ao seu quarto de brinquedos e pelas vozes que ouvia vindas de lá, Barba Azul resolve entrar no cômodo e depara com um suntuoso castelo em miniatura. Em um dos quartos do castelo, há uma pequena placa, dizendo:

¹⁶ “Two women’s bodies lay side by side on the double bed. Frozen mouths gaped open; frozen, gutted bellies too. A fine sheen of ice crystals glazed their skin, which like hers was barely brown, but laved in gelid, rime-covered blood that had solidified ruby red. Beatrice whimpered”.

¹⁷ “When they had fed, would they come and save her, or would they take revenge on her, their usurper, as well as on Samuel?”.

¹⁸ “Of course she will go the way of all the others. Perhaps before the day is over”.

¹⁹ “I have known brief moments of the most intense pleasure and beauty, but my life has not on the whole been a happy one [...] I am utterly smitten by this pretty child, and I do not want to lose her, although no doubt I shall”.

A recompensa pela desobediência e pela curiosidade imprudente, e os bonecos que a povoam, todos pequenos homens barbados, estão vivos, mesmo aqueles cujas cabeças foram cortadas e pregadas nas paredes. *O que você acha deles, dos meus brinquedinhos?* Minha noiva pergunta atrás de mim, por cima do meu ombro. [...] *Você era tão adorável*, ela diz. *Eu desejei tanto guardar você pra mim*. E ela me pegou pela cabeça e me colocou dentro do castelo com os outros.²⁰ (COOVER, 2005, p. 251-252)

O conto de Coover inverte, portanto, a situação das duas personagens centrais. Ao fim, é sob o poderio da esposa que fica o marido, confinado em seu castelo de brinquedo. Aqui, o caráter não parece ser punitivo como nos contos maravilhosos (PROPP, 1984), no sentido de restabelecer a ordem ao corrigir a maldade, mas sádico. O aviso no pequeno castelo, de “recompensa pela desobediência e pela curiosidade imprudente”, ecoa a moral de Perrault, exceto que as posições estão invertidas: Coover ressalta a igualdade da mulher perante o homem inclusive no que diz respeito às obsessões assassinas, quebrando, dessa forma, os arquétipos.

Adaptações cinematográficas de Breillat e Gutierrez

Não faltam filmes que dialoguem com “O Barba Azul”. Os longas-metragens escolhidos para a presente análise são contemporâneos, mas muito diferentes em sua concepção e na relação que mantêm com a narrativa tradicional.

O filme *Barbe Bleue* (2009), da francesa Catherine Breillat, é, a um só tempo, uma reinterpretação bastante direta, mantendo cenas e diálogos inteiros do conto de Perrault, e subversiva. Trata-se de uma produção barata, quase improvisada, em que nem os figurinos, nem os cenários parecem buscar fidedignidade às épocas que retratam – supostamente, século XVII e década de 1950. Isso é proposital, como que para lembrar que se trata de uma história sempre atual, perpassando diversos períodos. A escolha de nomes comuns para as quatro personagens femininas também indica essa tentativa de universalização, de expressar a não pessoalidade que caracteriza o conto maravilhoso.

O filme retrata duas duplas de irmãs. As pequenas Catherine (Marilou Lopes-Benites) e Marie-Anne (Lola Giovanetti) leem “O Barba Azul” em um sótão, enquanto, séculos antes, as adolescentes Anne (Daphné Baiwir) e Marie-Catherine (Lola Créton) estão vivendo a história lida. Ao retratar a leitura das duas meninas, Breillat mostra o possível impacto de um conto

²⁰ “The reward of disobedience and imprudent curiosity, and the dolls that populate it, all little bearded men, are alive, even the ones whose heads have been taken off and mounted on the walls. *Do you like them, my little toys?* My Bride asks from behind my shoulder. [...] *You were so lovely*, she sighs. *I so much wished you might at last be the one that I could keep*. And she picked me up by my head and sets me inside the castle with the others.”

essencialmente adulto em duas crianças que mal entendem o que é um casamento. No fio narrativo principal, Marie-Catherine, a adolescente caçula, maravilha-se ao saber que o dono de um imponente castelo pode ser um matador de mocinhas. Ela anuncia à irmã que um dia viverá em um castelo como aquele (10min). Leva, então, meia-hora para que o dono do castelo, o Barba Azul, apareça no filme pela primeira vez, o que gera suspense. Ele convida todas as moças em idade de se casar para irem a uma festa em seu jardim. É lá que Marie-Catherine presencia a decapitação de um marreco (29 min11seg), uma cena impactante que faz as vezes de prolepse. Outra antecipação sugerida é que, na primeira vez em que vê o futuro marido, ele está sentado e ela, em pé (31min58seg). A câmera a filma de baixo para cima, sugerindo o poder que ela terá sobre ele.

Para se casar, Marie-Catherine usa uma capa rubra, uma alusão ao conto “Chapeuzinho Vermelho”, que também tem uma menina vítima de um predador. A diferença é que a jovem esposa não é criança, e Barba Azul não é um lobo; ele se define como um “ogro” (“*ogre*”; 32 min20seg). No entanto, uma incômoda efebofilia – a atração do adulto pela adolescente – sobressai-se no longa-metragem devido à própria escolha dos atores (ela com 14 anos à época da filmagem, ele com 45). Um detalhe mágico percebido pela jovem é que a barba do marido fica azul somente dentro do castelo.

Não há sexo no filme, mas várias cenas de banquete em que os dois cônjuges devoram avidamente carnes assadas sugerem tanto desejo sexual reprimido quanto agressividade. É pertinente associar a reinterpretção de Breillat às ideias de Bettelheim (2010), já que a esposa, a princípio, permanece virgem. Marie-Catherine alerta o Barba Azul de que só dormirá com ele quando atingir a maioridade. Na primeira vez em que volta de viagem, porém, o marido a encontra dando uma festa no castelo e abraçada a um jovem cavalheiro – ou seja, surge nele a dúvida da possível perda da virgindade. Na segunda vez, ele lhe entrega o molho de chaves e avisa sobre a porta que ela não deve abrir.

É nesse ponto que o filme de Breillat mescla as duas linhas narrativas. Não é Marie-Catherine, mas sim a pequena Catherine, lendo o conto para a irmã, que desce as escadas de camisola branca e entra no cômodo proibido. Repetindo sem parar consigo mesma “*J’ai pas peur*” (“Não tenho medo”), ela quase patina na poça de sangue que forra o chão sob os corpos pendurados de três mulheres (1h04min). Apenas no momento da limpeza da chave, agora suja de sangue, é que a protagonista volta a ser Marie-Catherine. O uso da criança no clímax pode ser compreendido como uma maneira de mostrar como essa cena grotesca é vivenciada por leitoras na infância.

Na volta do Barba Azul, toda a conhecida sequência é encenada – a descoberta da chave ensanguentada, a ameaça de morte, a súplica da esposa para fazer as suas últimas preces na torre.

Assim como em Perrault, dois cavalheiros chegam a tempo e o matam. Mas há desdobramentos chocantes: na linha do tempo das crianças, Marie-Anne, a irmã mais velha, despenca para trás por um alçapão, aparentemente morrendo diante da aflição descrita nos momentos finais do conto. Se isso simboliza o abandono da inocência por meio do entendimento do conto, ou se representa um trauma que a leitura precoce de “O Barba Azul” pode causar, é uma questão aberta à reflexão. Na narrativa principal, Marie-Catherine posa em pé atrás da bandeja sobre a qual está colocada a cabeça decapitada do marido (1h15min50mseg). Como observou Bacchilega (2013, p. 94), há, nessa composição de Breillat, uma referência a pinturas das personagens bíblicas Judith, com a cabeça de Holofernes, e Salomé, com a cabeça de João Batista na bandeja.

A incômoda efebofilia de *Barbe Bleue* repete-se em *Elizabeth harvest* (2018), um filme de ficção científica do venezuelano Sebastian Gutierrez. A etérea Elizabeth (Abbey Lee, com aparência adolescente e voz infantilizada, embora tivesse perto de 30 anos), recém-casada com Henry (Ciarán Hinds, com 65 anos à época da filmagem), chega à sua nova mansão. A princípio, ela tira proveito de uma vida aparentemente perfeita: o lugar é lindo, bem equipado, e há dois empregados para fazer as suas vontades. Inocente e empolgada como uma criança, ela se entretém com os luxos de maneira explicitamente infantil. O marido, que é um cientista famoso, precisa então viajar, não sem antes, ao modo do Barba Azul, alertá-la sobre um cômodo no andar subterrâneo no qual ela não deve entrar: “Você será uma boa menina, não será?”²¹ (7min23seg).

Elizabeth não expressa curiosidade imediata, mas depois se aventura pela zona proibida. No cômodo, ela descobre clones de si mesma: uma “safra” (“*harvest*”) de Elizabeths. Ao retornar, Henry descobre a desobediência e mata a esposa. Porém, seis semanas depois, lá está outra Elizabeth igualzinha, produzida pela safra, pronta para viver o mesmo ciclo – exceto que ela consegue inverter o jogo e matar Henry. A partir desse ponto, a história toma outro rumo. Descobre-se, por fim, que Henry clonou a primeira esposa, o que quer dizer que todas as Elizabeths são cópias da primeira. No desfecho, uma nova clone consegue se libertar e partir.

O que intriga no filme de Gutierrez – que exhibe uma estética minuciosamente elaborada, herdeira do cinema de Brian de Palma e Dario Argento – é o ritual sádico de Henry, que quer repetir eternamente o assassinato da mesma jovem esposa. Sua explicação é a de que busca “reviver a noite de núpcias”, pois anseia por “experimentar de novo aquela euforia”²² (1h28min35seg). É como se apenas o rito inicial, de chegada à mansão, seguida por um banquete e uma noite de sexo, interessasse a ele; o Barba Azul reinventado não tem interesse em ter uma vida comum com a

²¹ “You’ll be a good girl, won’t you?”

²² “[I] want to relieve my wedding night [...] wish to experience that euphoria again”.

esposa. Gutierrez sugere um vício por parte do Barba Azul, de reviver a mesma alegria inicial do casamento, somado à sua recusa de criar real intimidade com a mulher.

É importante observar como uma reinterpretação permite ver a fonte (no caso, o conto de Perrault) de uma nova maneira. *Elizabeth harvest* não declara a sua “ascendência” tão diretamente quanto *Barbe Bleue*. Nesse sentido, assemelha-se mais, do ponto de vista da reinterpretação enviesada, aos contos de Coover e Hopkinson.

Discussão

Os exemplos aqui abordados demonstram como “O Barba Azul” reverbera-se em uma multiplicidade de obras criativas, o que pode ser explicado de duas formas principais. Em primeiro lugar, graças à sua simplicidade. Os contos de fadas emprestam a “espinha dorsal” de seu enredo a diversas narrativas porque são genéricos e arquetípicos; em “O Barba Azul”, a personagem feminina nem nome tem, e as circunstâncias das mortes das esposas anteriores são omitidas, o que permite que reinterpretações especulem as razões e aprofundem outros aspectos da história. Sobre essa falta de minúcia, Jolles (1979, p. 195) lembra que os contos de forma simples – em oposição aos contos de forma artística – possuem “caráter fluido, genérico, sempre renovado”, ou seja, servem de ponto de partida ideal para múltiplas adaptações. Em segundo lugar, está a apropriação, por parte de toda a ficção gótica, de elementos encontrados em “O Barba Azul” e outros contos de fadas (WORLEY, 2009).

De *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, à série *Cinquenta tons* (2011-2017), de E. L. James, o *motif* gótico de “O Barba Azul”, da mulher envolvida por um homem rico, dono de uma grande casa e de um terrível segredo, tem se repetido incontáveis vezes. Não é preciso que a obra seja uma adaptação declarada para ser considerada como tal, pois existem variados níveis de associação que podem ser estabelecidos entre uma adaptação e a sua fonte. Tudo depende de quem avalia: “Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aqueles que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Assim, quem já teve contato com o conto naturalmente o vê “ecoado” em muitas recriações, sejam próximas – como os contos “*The bloody chamber*”,²³ de Angela Carter, lançado em 1979, e “*Bluebeard’s egg*”,²⁴ de Margaret Atwood, de 1983 –, sejam mais distanciadas, como os numerosíssimos filmes que giram

²³ Traduzido no Brasil como “O quarto do Barba-Azul” por Carlos Nougé (1999) e como “A câmara sangrenta” por Adriana Lisboa (2017).

²⁴ No Brasil, a tradução “O ovo do Barba-Azul” está no volume *O ovo do Barba-azul e outras histórias*, traduzido por Carlos Ramires (2016).

em torno do mesmo fio narrativo, como *Suspeita* (*Suspicion*, 1941), de Alfred Hitchcock, e *A colina escarlate* (*Creamson Peak*, 2015), de Guillermo del Toro.

Há algo de peculiar na maneira como “O Barba Azul” ecoa ficção afora. O conto parece despertar em artistas o impulso de recriar, de maneiras provocadoras e até chocantes, o jogo de poder entre um(a) predador(a) e sua presa. Nesse sentido, os quatro objetos de estudo deste artigo demonstram similaridades e diferenças. De similar, há o revisitar do gótico sob o viés da transgressão característica da narrativa de cunho pós-moderno. De diferente, por outro lado, está a maneira como especulam as motivações do Barba Azul: no conto de Hopkinson, a violência contra mulheres está relacionada ao racismo e à falta de autoaceitação do marido; no de Coover, o Barba Azul, vulnerável e paranoico, acaba aprisionado como brinquedo pela esposa doentia; no filme de Breillat, o “ogro” desconfia da perda da virgindade da menina-esposa; e, no de Gutierrez, as jovens noivas são descartadas para que o marido possa reviver eternamente as delícias da noite de núpcias.

É interessante observar como, das quatro adaptações analisadas aqui, a mais literal é também a que menos possui elementos fantasiosos – o filme de Breillat não explicita que a chave do cômodo proibido é mágica, e a barba que só fica azul dentro do castelo parece mais uma zombaria. Bettelheim (2010, p. 299) chega a defender que “O Barba Azul” mal pertence ao gênero maravilhoso, pois, exceto pelo sangue na chave que não pode ser limpo, não há magia. O fio principal é realista: homem e mulher casam-se, vão morar juntos, guardam segredos. Em Hopkinson, Coover e Gutiérrez, essa normalidade é corrompida por traços fantásticos – espíritos no conto de Hopkinson; a grotesca casa de bonecos no de Coover; a clonagem caseira no filme de Gutierrez. Esses parecem ser apenas recursos, entretanto, para realçar o que há de mais nuclear em “O Barba Azul”: “o funcionamento perverso do poder”²⁵ (PYRHÖNEN, 2010, p. 241), especificamente, do poder do homem sobre a mulher.

Considerações finais

Após um panorama e breves análises dos contos de Coover e Hopkinson e dos filmes de Breillat e Gutierrez, nota-se que “O Barba Azul” ainda tem muito a dizer. Como lembram Corso e Corso, os contos de fadas “não parecem dar sinais de cansaço” (2011, p. 184). O mesmo, talvez, possa-se falar sobre o gótico.

Graças aos artistas contemporâneos que reinterpretam a tradição, novas perspectivas são dadas às personagens – uma maneira de oferecer, também, novas perspectivas aos leitores. A

²⁵ Tradução nossa de “perverted workings of power”.

passividade feminina é colocada em xeque, e mesmo os tormentos existenciais do marido assassino são explorados de maneira mais humana. O *motif* é mantido mais ou menos inalterado, de modo que permanece possível perceber alusões ao conto tradicional; a perspectiva pós-moderna na literatura e no cinema mostra que é possível subverter sem romper por completo com a tradição.

Há numerosas possibilidades para futuros estudos, de modo a aprofundar o exame dos objetos já tratados neste artigo ou de outros tantos que mantêm relações diretas ou indiretas com “O Barba Azul”.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *O ovo do Barba-Azul e outras histórias*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2016. Ebook.

BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

BACCHILEGA, Cristina. Reading fairy tales to (de)commodify the gendered child: “Bluebeard” and “Hansel and Gretel”. In: _____. *Fairy Tales Transformed?: twenty-first-century adaptations and the politics of wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013. p. 86-107.

BARZILAI, Shuli. *Tales of Bluebeard and his wives from late antiquity to postmodern times*. New York/London: Routledge, 2009.

BARBE Bleue. Direção e roteiro de Catherine Breillat. França: Flach Film, 2009. Amazon Prime Video (1h20min), som, cor.

BARBE-bleue. Direção de Georges Méliès. Produção Star-Film (França, 1901). Vídeo on-line (10min20seg), preto e branco, mudo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sw8qoxbmtec>>. Acesso em 30/05/2020.

BENSON, Stephen. The late fairy tales of Robert Coover. In: _____ (ed.). *Contemporary fiction and the fairy tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2008. p. 120-143.

BETTLEHEIM, Bruno. *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*. New York: Vintage Books, 2010.

BRINDGWATER, Patrick. *The German Gothic novel in Anglo-German Perspective*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Trad. Lenita Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CARTMELL, Deborah. 100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy. In CARTMELL, Deborah (ed.). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Willey-Blackwell, 2012. p. 1-15.

CARTER, Angela. *A câmara sangrenta e outras histórias*. Trad. Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense/TAG, 2017.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARTER, Angela. *The bloody chamber and other stories*. New York: Penguin Books, 1990.

COLINA escarlata, A [*Creamson peak*]. Direção de Guillermo del Toro. Produção Legendary (EUA, 2015). Brasil: Filmes do YouTube (1h58min), som, cor, legendado.

COOVER, Robert. The last one. In: _____. *A child again*. San Francisco: McSweeney's Books, 2005.

CORSO, Diana Lichtenstein e CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CORSO, Diana Lichtenstein e CORSO, Mário. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation. In LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2017. p. 71-87.

DAEMMRICH, Horst S. Themes and Motifs in Literature: approaches, trends, definition. *The German Quarterly*, v. 58, n. 4, 1985. p. 566–575.

EHRLICH, Eugene. *What's in a Name? How proper names became everyday words*. New York: Holt Paperbacks, 2014. Ebook.

ELIZABETH harvest. Direção e roteiro de Sebastian Gutierrez. EUA: Showtime, 2018. Amazon Prime Video (1h48), som, cor.

ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

EVERS, Elizabeth. *Here comes a chopper to chop of your head: the dark side of childhood rhymes and stories*. London: John Blake Publishing / Metro, 2014. Ebook.

FREEMAN, Morton S. *A New Dictionary of Eponyms*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

GRIMM, J. & W. O pássaro do bruxo Fichter. In: _____. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Volume 1. Tradução de Christiane Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HEINER, Heidi Ann. *Bluebeard: tales from around the world*. Lexington: SurLaLune Press, 2011.

HOPKINSON, Nalo. The glass bottle trick. In: _____. *Skin folk*. New York: Warner Books, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAMES, E.L. *Cinquenta tons* [série de livros]. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011-2017.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1979.

KNAPP, Bettina L. *French fairy tales: a Jungian approach*. Albany: State University of New York Press, 2003.

KRICK-AIGNER, Kirsten A. *Ingeborg Bachmann's telling stories: fairy tale beginnings and holocaust endings*. Riverside (CA): Ariadne Press, 2002.

LEITCH, Thomas. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? In CARTMELL, Deborah (ed.). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Willey-Blackwell, 2012. p. 87-104.

PERRAULT, Charles. O Barba Azul. In: *Contos de fadas*. Prefácio de Ana Maria Machado. Trad. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERRAULT, Charles. *Histoires au contes du temps passé (édition de 1697)*. Amazon/Kindle, 2017. Ebook.

PERRAULT, Charles. Préface. In: _____. *Contes (éd. critique J.P. Collinet)*. Paris: Gallimard, 1981.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jarna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

PYRHÖNEN, Heta. *Bluebeard gothic: Jane Eyre and its progeny*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2010.

STEINBERG, Michael P. Listening to reason: culture, subjectivity, and nineteenth-century music. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004.

SUSPICION [Suspeita]. Direção de Alfred Hitchcock. Intérpretes: Joan Fontaine e Cary Grant. EUA: RKO Radio Pictures, 1941. Amazon Prime Video (1h39min), som, cor.

TATAR, Maria. Apresentação. In: *Contos de fadas – edição comentada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.

WISKER, Gina. *Contemporary women's Gothic fiction: carnival, hauntings and vampire kisses*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

WHO [World Health Organization]. Violence against women: key facts. *Who.int*, 29/11/2017. Disponível em: <<https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>>. Acesso em 31/05/2020.

WORLEY, Linda Kraus. The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of “Der Räuberbräutigam”. *Colloquia Germanica*, v. 42, n. 1, 2009. p. 67-80.

Recebido em 06/8/2020.

Aceito em 18/11/2020.