

Dayse Oliveira Barbosa

Grimm e Majidí

figurações
da cumplicidade
na infância
em *João e Maria*
e *Filhos do Paraíso*



Dayse Oliveira Barbosa

Grimm e Majidí

figurações
da cumplicidade
na infância
em *João e Maria*
e *Filhos do Paraíso*



2021
São Paulo

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2021 a autora.

Copyright da edição © 2021 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pela autora para esta obra. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade da autora, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela
Universidade Católica do Paraná, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Alexandre Antonio Timbane
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Alexandre Silva Santos Filho
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Aline Daiane Nunes Mascarenhas
Universidade Estadual da Bahia, Brasil

Aline Pires de Moraes
Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Carolina Machado Ferrari
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Andre Luiz Alvarenga de Souza
Emill Brunner World University, Estados Unidos

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Beatriz Braga Bezerra
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Breno de Oliveira Ferreira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Carla Wanessa Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Caroline Chioquetta Lorensen
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Nascimento e Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Danielle Aparecida Nascimento dos Santos
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Delton Aparecido Felipe
Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Dorame de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Doris Roncarelli
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Emanoel Cesar Pires Assis
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Erika Viviane Costa Vieira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Everly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Fernando Barcellos Razuck
Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helen de Oliveira Faria
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello
IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ismael Montero Fernández,
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Julia Lourenço Costa
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabricio Campelo
Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria de Fátima Scaffo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbroni
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramofly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcisio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle - Canoas, Brasil

Adriana Flavia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alessandra Dale Giacomini Terra
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alessandro Pinto Ribeiro
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Marques Marino
Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil

Aline Patricia Campos de Tolentino Lima
Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

Ana Emidia Sousa Rocha
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ana Iara Silva Deus
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ana Julia Bonzanini Bernardi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Antonio de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Anne Karynne da Silva Barbosa
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Antônia de Jesus Alves dos Santos
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Ariane Maria Peronio Maria Fortes
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Gabriely Ferreira Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruna Donato Reche
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Camila Amaral Pereira
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Carolina Fontana da Silva
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carolina Fragoso Gonçalves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Cecília Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Cintia Morales Camillo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Claudia Dourado de Salces
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Cleonice de Fátima Martins
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiano das Neves Vilela
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil

Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Fabírcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fabrício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Glaucio Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Graciele Martins Lourenço
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jeane Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil

Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Samuel André Pompeio
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

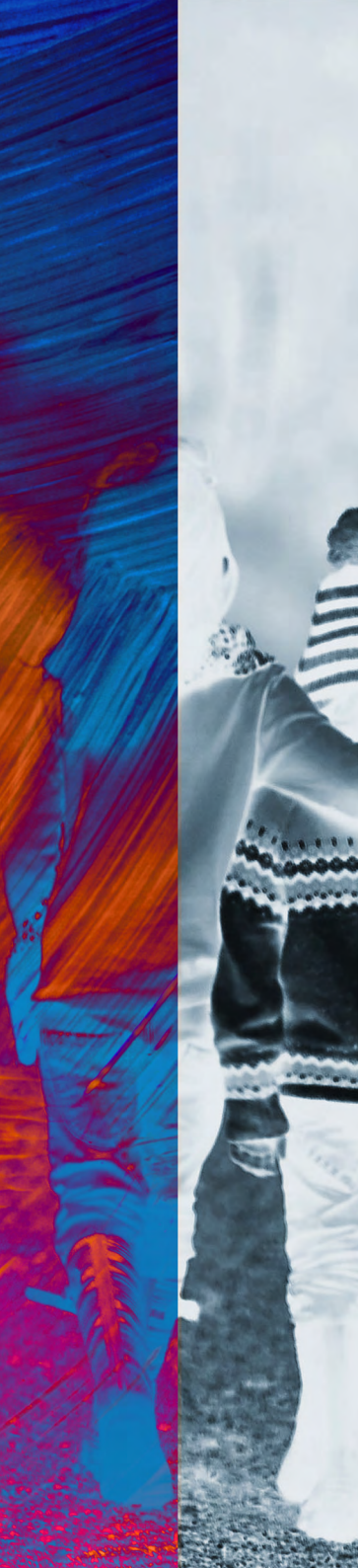
Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



Direção editorial Patricia Bieging
Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas Marcelo Eyng
Diretor de criação Raul Inácio Busarello
Assistente de arte Ligia Andrade Machado
Imagens da capa Annie Spratt - Pixabay
Akayudina - Freepik.com
Editora executiva Patricia Bieging
Assistente editorial Peter Valmorbida
Revisão Maria Bernadete Oliveira
Autora Dayse Oliveira Barbosa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B238 Barbosa, Dayse Oliveira -
Grimm e Majidi: figurações da cumplicidade na infância em
João e Maria e Filhos do Paraíso. Dayse Oliveira Barbosa.
São Paulo: Pimenta Cultural, 2021. 154p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5939-092-2 (brochura)
978-65-5939-093-9 (eBook)

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Conto. 4. Infância. 5. Discurso.
I. Barbosa, Dayse Oliveira. II. Título.

CDU: 82.0
CDD: 800

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.939

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

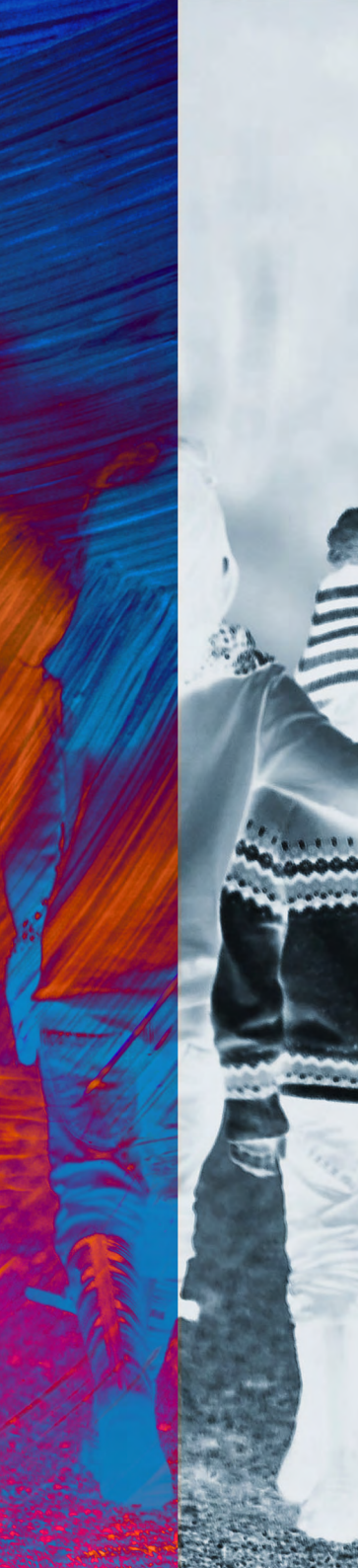
Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 1



Dedico este trabalho aos meus pais e à dona Lourdes, minha avó, com profunda gratidão pelo apoio, carinho e presença ao longo da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Ricardo Iannace, meu orientador, pela atenção, carinho e paciência, dedicados a mim ao longo do percurso de investigação científica;

À Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha e à Profa. Dra. Maria dos Prazeres dos Santos Mendes pela generosidade em me supervisionarem no estágio de docência na disciplina de Literatura Infantil e Juvenil e por todo o estímulo que me concederam nessa trajetória;

À Profa. Dra. Irene de Araújo Machado pelo desvelo com que me ensinou a analisar a linguagem cinematográfica;

Aos docentes que compõem a banca examinadora pela gentileza, atenção e tempo disponibilizado à leitura deste trabalho.

Aos professores, funcionários e colegas do DLCV e do Programa de Estudos Comparados de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo;

Aos meus pais, por sempre acreditarem em mim;

Aos meus familiares, em especial, à Angela Maria, tia, madrinha e comadre, pela ternura e apoio que sempre me dedicaram;

À minha tia Maria do Rosário, que tão cedo partiu, deixando-me seu exemplo de coragem e perseverança diante dos desafios da vida;

Aos gestores da escola em que trabalho – Ivair, Alexandre, Andrea – por serem mais do que chefes, serem verdadeiros amigos;

À Livia, Flávia, Fabiana, Suemi, Maria Paula, Fábio Eduardo e David Roberto pelo companheirismo durante os anos de pesquisa;

À Ângela Telma, Renata, Rosa Maria, Josefa, Maria Vilane, Isabel Cristina, Regiane e Maria Regina pela amizade inesquecível e eterna;

Aos meus alunos, que me oferecem grandes aprendizados diariamente.

Uma educação pela pedra: por lições;
Para aprender da pedra, frequentá-la;
Captar sua voz inenfática, impessoal
(pela dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
Ao que flui e a fluir, a ser maleada;
A de poética, sua carnadura concreta;
A de economia, seu adensar-se compacta:
Lições de pedra (de fora para dentro,
Cartilha muda), para quem soletrá-la.

(A educação pela pedra, João Cabral de Melo Neto)

E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos?

Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?

(*A maior flor do mundo*, José Saramago)

SUMÁRIO

Apresentação.....	13
--------------------------	-----------

Capítulo 1

Grimm e suas versões.....	17
----------------------------------	-----------

1.1. Revisitando os irmãos Grimm.....	18
---------------------------------------	----

1.2. Histórias de João e Maria	22
--------------------------------------	----

1.3. As diferentes faces de João e Maria	53
--	----

Capítulo 2

Onde fica o paraíso?	78
-----------------------------------	-----------

2.1. O Islã e o Irã	79
---------------------------	----

2.2. Kanun e a criança no Cinema iraniano.....	86
--	----

2.3. Filhos de qual paraíso?.....	104
-----------------------------------	-----

Capítulo 3

Grimm e Majidi em paralelo: à guisa de conclusão	133
---	------------

Referências	146
--------------------------	------------

Sobre a autora	152
-----------------------------	------------

Índice remissivo.....	153
------------------------------	------------

APRESENTAÇÃO

Este trabalho propõe um estudo do conto *João e Maria*, versão dos irmãos Grimm, e do filme iraniano *Filhos do paraíso*, dirigido por Majid Majidí. Entre os vários aspectos conjugadamente examinados, está a cumplicidade entre os casais de irmãos protagonistas.

Em *João e Maria*, devido à condição de extrema pobreza, as crianças são abandonadas pelos pais em uma floresta. Ao caminharem perdidas e assustadas, encontram uma linda casa, construída com doces e chocolate. João e Maria são recebidos por uma simpática senhora que, na verdade, era uma bruxa. Esta aprisiona o casal de irmãos. Enquanto Maria é obrigada a realizar as tarefas caseiras para a bruxa, João é encarcerado em uma gaiola e obrigado a comer constantemente para engordar muito, pois o plano da bruxa é cozinhá-lo para devorá-lo no jantar. Contudo, no dia em que a bruxa preparava os primeiros ingredientes para o cozimento de João, Maria a empurra no caldeirão com água fervente e a mulher morre afogada. Antes de fugirem, os irmãos encontram o baú de ouro da bruxa, recolhem todo o ouro que conseguem e retornam para casa, onde são acolhidos pelo pai, cuja esposa havia falecido.

Em *Filhos do paraíso*, o enredo desenvolve-se também em torno de um casal de irmãos; as duas crianças vivem com seus pais, na periferia de Teerã, enfrentando uma grave condição socioeconômica. A trama tem início quando Ali Mandegar é encarregado de buscar os sapatos da irmã mais nova, Zahra, no sapateiro. No entanto, perde-os no retorno para casa. A partir desse fato, o casal de irmãos passa a dividir, escondido dos pais, o único par de tênis de Ali para que ambos frequentem a escola. A manutenção do segredo entre as crianças movimenta toda a narrativa fílmica. Na escola, Ali inscreve-se para

participar de um campeonato interescolar de corrida de rua, a fim de ser classificado em terceiro lugar e, com isso, ganhar um novo par de tênis para a irmã. Todavia, ele vence a corrida e não presenteia Zahra.

O sentido apresentado para o termo *cumplicidade* em dicionários on-line é o seguinte:

Ação ou estado de ter participação secundária ou a coautoria em algo. Ela pode ter o significado de convivência ou de amizade, sendo utilizada igualmente nos dois sentidos.

Quando é utilizado o sentido de convivência, há normalmente conotação negativa e se refere à qualidade de ser cúmplice de algum ato ilegal.

O termo *cumplicidade* também é utilizado como uma atitude positiva e desejável em uma relação, seja entre casais, amigos, familiares etc.

A conotação geralmente atribuída a esta atitude é positiva porque demonstra harmonia, companheirismo e entendimento.¹

Qualidade de cúmplice, de quem auxilia alguém na realização de algo. O que expressa convivência e entendimento.²

Os dicionários Aulete (2011) e Houaiss (2011) também foram consultados. Ambos apresentam o termo *cumplicidade* como ação ou condição de cúmplice. A palavra cúmplice é definida pelos dicionários como aquele que contribui para a realização de ato ilegal ou criminoso, bem como parceria e sociedade.

Note-se que todas as definições ressaltam o caráter de coautoria, convivência e também entendimento do termo *cumplicidade*. A primeira definição evidencia ainda a conotação negativa e a conotação positiva dessa palavra *cumplicidade*.

1 <https://www.significados.com.br/cumplicidade/>

2 <https://www.dicio.com.br/cumplicidade/>

Nesta pesquisa será considerada, com maior ênfase, a conotação positiva confiada ao termo, uma vez que tanto as personagens João e Maria, em conto homônimo, quanto Ali e Zahra, em *Filhos do paraíso*, auxiliam-se mutuamente e interagem a fim de que ambos superem seus desafios ao longo de toda a obra.

Para evidenciar como são construídas essas relações de cumplicidade nas narrativas literária e fílmica, respeitando-se as especificidades midiáticas, o presente trabalho está estruturado em três capítulos.

O primeiro capítulo intitula-se *Grimm e suas versões* e divide-se em três subcapítulos.

O primeiro subcapítulo denomina-se Revisitando os irmãos Grimm. Nesta seção, faz-se uma breve apresentação dos estudos de contos folclóricos realizados pelos irmãos Grimm e procura-se identificar a cumplicidade existente entre os irmãos protagonistas de *João e Maria*, acenando a outras versões de Grimm cujos enredos se arquetizam na relação de amizade e solidariedade entre irmãos.

O segundo subcapítulo denomina-se Histórias de João e Maria. Nele são desenvolvidas a abordagem da versão dos irmãos Grimm e das adaptações escritas por Chico Buarque (1976), Flávio de Souza (1995), Tatiana Belinky (1997), Ruth Rocha (2010) e Neil Gaiman (2015).

O terceiro subcapítulo denomina-se As diferentes faces de João e Maria. Em tal seção são analisadas as ilustrações presentes nos livros que adaptam este clássico infantil, uma vez que as ilustrações, especialmente nas obras para crianças, contribuem não apenas para a produção de sentido do texto, mas também para o marketing da obra.

O segundo capítulo intitula-se *Onde fica o paraíso?* Esse capítulo também está dividido em três subcapítulos.

O primeiro subcapítulo denomina-se O Islã e o Irã. Nele são expostos a origem e os pilares da religião islâmica, além de um panorama histórico da constituição do Império Persa à Revolução Iraniana, em 1979.

O segundo subcapítulo chama-se Kanun e a criança no cinema iraniano. Nesta seção são apresentados a fundação e o desenvolvimento do Kanun – principal instituto artístico iraniano, cujo fundamento estrutural é a cinematografia. Além disso, busca-se realizar uma leitura dos filmes *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), *O jarro* (1992), *O espelho* (1997), *A cor do paraíso* (1999), *E Buda desabou de vergonha* (2007). Todos esses longas-metragens têm crianças como personagens centrais e, em alguma medida, estão relacionados ao *Kanun*.

O terceiro subcapítulo denomina-se Filhos de qual paraíso? Em tal subcapítulo se formula uma abordagem da estética do filme *Filhos do paraíso*, ressaltando como a experiência da cumplicidade entre os irmãos protagonistas está atrelada a três elementos básicos do filme – água, travessia e espaço.

O último capítulo intitula-se *Grimm e Majidi em paralelo – à guisa de conclusão*. Nesse capítulo são realizadas comparações entre *João e Maria* e *Filhos do paraíso*, evidenciando as proximidades e singularidades existentes nas obras.

The background is an abstract composition of thick, expressive brushstrokes. The upper portion is dominated by various shades of blue, ranging from deep indigo to a lighter, more vibrant cerulean. The lower portion transitions into rich, warm reds and oranges, with some strokes appearing more saturated than others. The overall effect is one of dynamic movement and layered texture, reminiscent of a painterly or folk-art style.

1

GRIMM
E SUAS VERSÕES

Este capítulo oferece uma apresentação sucinta dos estudos efetuados pelos irmãos Grimm de narrativas populares. Em seguida, serão examinadas algumas versões de *João e Maria*, com o intuito de evidenciar que a cumplicidade entre o casal de irmãos é responsável pela sustentação do enredo em todas as versões.

A primeira versão de João e Maria que será apresentada é a dos irmãos Grimm. O conto Irmão e irmã, por ter semelhanças estruturais muito próximas às de *João e Maria*, também será analisado nesse conjunto de versões, porque pode ser considerado o embrião de *João e Maria*.

Em seguida, serão abordadas as versões escritas por Chico Buarque, Flávio de Souza, Tatiana Belinky, Ruth Rocha e Neil Gaiman, ressaltando-se os elementos essenciais de cada versão, tanto quanto o diálogo delas com a versão dos irmãos Grimm.

Por último, serão analisadas as ilustrações que compõem as diferentes narrativas de João e Maria abordadas neste trabalho, pois as ilustrações direcionam atenção do leitor para determinados elementos da história, contribuindo para os efeitos de sentido da obra.

1.1. REVISITANDO OS IRMÃOS GRIMM

De acordo com Nelly Novaes Coelho:

Participantes do círculo intelectual de Heidelberg, Jacob e Wilhelm Grimm – filólogos, grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da história do Direito alemão – recolhem diretamente da memória popular as antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas conservadas por tradição oral. (2010, p.149)

Ainda segundo Coelho, o objetivo dos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, ao efetuar essa recolha de histórias

populares, residia na fundamentação dos estudos filológicos da língua alemã e na fixação dos textos do folclore literário germânico.

Maria Tatar demonstra, por sua vez, que:

Muitos folcloristas e historiadores literários permanecem intensamente empenhados em perpetuar a ideia de que os contos dos Grimm tiveram suas raízes na cultura camponesa e foram produzidos espontaneamente por contadores populares, capazes de penetrar no inconsciente criativo do povo alemão. Em décadas recentes, no entanto, estudiosos começaram a questionar a gênese da coletânea, contestando a ideia de que os contos populares dos Grimm sejam exemplos de narrativa espontânea de histórias.

Os Grimm basearam-se em diversas fontes, tanto orais quanto literárias, para compilar sua coletânea. As anotações que fazem dos contos revelam o quanto se serviram de várias compilações nacionais, recorrendo a fontes literárias e a análogos europeus para elaborar a versão folclórica “definitiva” de um conto. (2013, p.405)

Ocorre que, incontestavelmente, o trabalho realizado pelos irmãos Grimm é de inestimável valor para a cultura ocidental. Tatar afirma que:

Em 1944, quando os Aliados estavam em combate com as tropas alemãs, W.H. Auden proclamou que *Contos de fadas*, dos Grimm, estava “entre os poucos livros indispensáveis, de propriedade comum, sobre os quais a cultura ocidental pode ser fundada”. (2013, p.404)

Semelhantemente, Coelho menciona em sua obra que:

Buscando encontrar as origens da realidade histórica “nacional”, os pesquisadores encontram a fantasia, o fantástico, o mítico... e uma grande Literatura Infantil surge para encantar crianças do mundo todo. (2010, p.149)

Com isso, percebe-se a importância conferida aos irmãos Grimm, passados mais de 100 anos de suas publicações.

Contos de fadas para crianças e adultos, dos irmãos Grimm, foi publicado entre os anos 1812 e 1822. O contexto romântico da época da publicação influenciou o teor desses contos. Logo, fica presente nas histórias um ponto de vista que conflui notadamente para a esperança e a confiança na vida.

Como a temática central deste trabalho é a cumplicidade existente entre os irmãos no conto *João e Maria*, faz-se apropriado mencionar que a editora Itatiaia publicou recentemente a obra completa dos irmãos Grimm – são 206 contos divididos em dois volumes.

Mediante a leitura desses contos, foram identificadas seis narrativas em que se mostra notável a amizade entre os irmãos protagonistas. No entanto, nenhum enredo apresenta a mesma estrutura de *João e Maria*, visto que os irmãos não percorrem toda a narrativa juntos, nem evidenciam as características da cumplicidade que há entre esse casal de irmãos.

As narrativas são as seguintes: *Os três irmãos*, *Os três irmãos afortunados*, *Os quatro irmãos*, *Os doze irmãos*, *Os irmãos gêmeos* e *Os meninos dourados*.

Em *Os três irmãos*, *Os três irmãos afortunados* e *Os quatro irmãos* há praticamente o mesmo enredo. O pai pobre reúne os filhos e os aconselha a partirem para longe, a fim de aprenderem uma profissão e/ou fazerem fortuna. Cada irmão segue um rumo distinto, cumpre a tarefa conferida pelo pai e, no final de determinado prazo, retornam para receber a recompensa prometida pelo pai.

Em *Os três irmãos*, um tornou-se barbeiro; outro, ferreiro; o terceiro, esgrimista. Quando os filhos retornam, o pai atribui tarefas especiais a cada um deles para verificar quem é mais competente em seu ofício. O esgrimista desempenha melhor a tarefa e recebe como recompensa a casa do pai. Mas, por amor aos irmãos, o

esgrimista os convida para viverem juntos na casa que herdara do pai. A amizade dos três é tão forte que, quando morrem, são enterrados no mesmo túmulo.

Em *Os três irmãos afortunados*, o pai dá um presente a cada um dos filhos antes que eles partam para suas aventuras. Os três irmãos fazem fortuna a partir do presente recebido. Quando retornam para casa, eles compartilham suas experiências uns com os outros, felizes.

Em *Os quatro irmãos*, cada qual segue um rumo distinto a fim de aprender um ofício. Um tornou-se costureiro; o segundo, caçador; o terceiro, astrônomo; o quarto, ladrão. Os quatro reencontram-se e unem-se para salvar uma princesa das garras de um dragão. Juntos, eles resgatam a princesa e recebem como recompensa do rei (pai da princesa) a metade do reino, onde vivem felizes, na companhia do próprio pai.

Em *Os doze irmãos*, um rei tinha doze filhos, nasce uma menina (a décima terceira filha). Os doze filhos fogem ao saberem que o pai pretendia matá-los para que a menina herdasse todo o reino. Quando cresce, a princesa vai procurar pelos irmãos na floresta, os reencontra e casa-se com um príncipe. Contudo, ela e os irmãos são enfeitiçados por uma bruxa. Por uma intriga da sogra, a princesa é condenada à morte. Todavia, cumpre-se o prazo do feitiço, antes que a princesa seja assassinada. Ela, então, esclarece a verdade ao príncipe, que se vinga da mãe. O feitiço dos doze irmãos é desfeito.

Em *Os irmãos gêmeos*, eles fogem para a floresta, sob a ameaça de morte do tio. Na floresta, encontram um caçador que os abriga e os ensina a caçar para sobreviverem. Um dia, eles decidem seguir rumos distintos. Um deles casa-se com uma princesa. Mas, em uma caçada, é enfeitiçado por uma bruxa, que o transforma em estátua. O outro gêmeo consegue restituí-lo à forma humana e passa a viver no palácio, junto com o irmão-príncipe.

Em *Os meninos dourados*, há dois irmãos de cor dourada que resolvem sair de casa para viverem novas aventuras. Um deles regressa porque não gosta de que as pessoas riam por ele ser dourado. O outro resolve abrigar-se sob uma pele de urso para continuar suas aventuras. O irmão que regressa leva para casa um lírio. Quando o lírio murchasse era sinal de que o outro irmão estaria em perigo. O irmão abrigado sob pele de urso casa-se com uma princesa e, em seguida, é transformado em estátua por uma bruxa. O irmão que retornou para casa percebe que o lírio começou a murchar – eis que parte em busca do irmão, encontra-o, desfaz o feitiço e retorna para a casa dos pais. O irmão que se tornara príncipe retorna para o palácio.

Convém notar que as seis narrativas destacam a amizade e a solidariedade existentes entre os irmãos; no entanto, a cumplicidade é uma característica que distingue *João e Maria* das demais narrativas.

1.2. HISTÓRIAS DE JOÃO E MARIA

Irmão e irmã é um conto que apresenta um enredo similar ao de *João e Maria*. Devido a essas semelhanças estruturais, é possível pensar que os dois contos tiveram a mesma origem e, em razão da difusão oral, bifurcaram-se, transformando-se em contos distintos. Apesar de não haver comprovações históricas de que os dois contos tiveram a mesma raiz, analisando-se ambas as histórias, dada a intensa relação com elementos mágicos apresentada em *Irmão e irmã*, pode-se entender que essa história seja o embrião de *João e Maria*.

Em *Irmão e irmã*, nenhum personagem é nomeado, eles são identificados pelas suas funções estruturais na narrativa. Assim, tem-se o irmão (que se transforma em corço), a irmã (que se casa com o rei e passa a ser identificada como a rainha), a madrasta (que também é a bruxa da história), a filha da madrasta, o rei, o bebê, a ama e os servos do rei.

Semelhanamente a *João e Maria*, em *Irmão e irmã*, o casal de irmãos não se separa, apesar dos desafios que enfrentam ao longo da narrativa, e vivem por algum tempo sozinhos na floresta. Contudo, diferentemente de *João e Maria*, os irmãos de *Irmão e irmã* decidem sair de casa por conta própria, em razão dos maus-tratos que sofriam com frequência pela madrasta, como se observa desde o primeiro parágrafo do conto:

O irmãozinho segurou a irmã pela mão e disse:

- Desde que nossa mãe morreu, nunca mais fomos felizes. Nossa madrasta nos espanca todos os dias e, quando chegamos perto dela, nos expulsa a pontapés. A nossa comida é casca de pão que sobra e é jogada fora. O cachorro come melhor do que nós, pois frequentemente lhe dão um pedaço de carne. O melhor é sairmos desta casa, irmos para bem longe.

E as duas crianças caminharam durante todo o dia, atravessando prados, campos e lugares pedregosos. (2013, p. 29)

Nessa narrativa, a madrasta e a bruxa são a mesma personagem. É notável que, embora a madrasta gere o conflito desestabilizador da situação inicial, a figura do pai não aparece em nenhum momento na história. Assim que os irmãos saem de casa para viver na floresta, a madrasta revela-se também uma bruxa, usando de seu potencial mágico para criar desafios que são, paulatinamente, superados pelos irmãos, até a morte da bruxa – e de sua filha, tão má quanto a mãe –, que gera o retorno do enredo ao equilíbrio inicial.

Assim que a madrasta percebe a fuga dos irmãos, recorrendo aos seus conhecimentos de magia, envenena a água de todos os córregos ao redor. Quando o irmão vai beber água no córrego, a irmã ouve uma voz orientando-os a não beber daquela água, pois se transformariam em animais selvagens. A irmã resiste e conversa com o irmão; no entanto, no terceiro córrego, o garoto está absolutamente sedento, bebe a água e transforma-se em um corço. Apesar de

transformado em animal, ele comunica-se com a irmã normalmente, que o compreende e cuida dele com toda a atenção possível.

Bettelheim (2017) afirma que os protagonistas de *Irmão e irmã* representam as naturezas díspares da personalidade – id, ego e superego –, que devem ser integradas para a felicidade humana. Por isso, ele esclarece essa transformação de humano em animal da seguinte forma:

Nessa história, o irmão representa o aspecto ameaçado de uma unidade essencialmente inseparável; e a irmã, como símbolo do cuidado materno quando se está distante do lar, é a salvadora. (2017, p.116)

De fato, o irmão, após ser transformado em corço é totalmente dependente da irmã, que cuida dele, salvando-o dos caçadores, protegendo-o dos perigos da floresta e contribuindo para seu retorno à forma humana.

Coelho (1987), tratando das metamorfoses nos contos maravilhosos, afirma que a transformação dos seres e das coisas nesses contos está ligada à ideia de evolução da humanidade e aparece nas narrativas desde os primórdios devido a antigas crenças de que os seres disformes ou fabulosos possuíam poderes de interferência na vida dos homens.

Nota-se que a bruxa é apresentada pelo narrador do conto como possuidora de habilidades de magia, conforme o trecho seguinte evidencia: “A perversa madrasta era, porém, uma feiticeira. Vira quando as duas crianças fugiram de casa e saíra, sem ser vista, como é fácil para as feiticeiras, e encantara todos os regatos da floresta” (2013, p. 29).

Contudo, todas as personagens do conto, em maior ou menor grau, têm ligação com o sobrenatural, especialmente, as mulheres.

A bruxa, por ser a antagonista da história, utiliza-se de seus conhecimentos mágicos para realizar ações que prejudiquem os heróis: enfeitiça a água dos córregos e adentra o palácio misteriosamente para matar a rainha por sufocamento – depois de ter tido a notícia que a menina havia se casado com o rei, tornara-se rainha e havia dado à luz a um lindo bebê, que seria o herdeiro do reino; logo em seguida, a filha da bruxa assume o lugar da rainha no leito real.

Já a irmã, apesar de não ser citada como possuidora de conhecimentos mágicos, tem uma notável relação com os elementos sobrenaturais e, como protagonista, utiliza esse poder para superar os desafios interpostos pela bruxa, garantindo o desfecho feliz da história. Por exemplo, apenas a irmã ouve as orientações da voz misteriosa para não beber a água enfeitiçada dos córregos; o irmão, depois de transformado em corço, comunica-se somente com a irmã; o rei apaixona-se assim que vê a garota, leva-a para o palácio e casam-se rapidamente (a irmã torna-se rainha); depois de ter sido assassinada pela bruxa, a rainha retorna para cuidar do filho recém-nascido e do corço, em uma dessas visitas é vista pela ama do bebê; naquela que seria a última visita, assim que o rei a toca, a rainha retorna à vida e conta tudo o que a bruxa e sua filha haviam feito para matá-la.

Percebe-se, dessa forma, que a rainha e a bruxa representam, mais explicitamente do que os outros personagens, os valores maniqueístas. A rainha, por praticar boas ações desde criança e, principalmente, após o sumário sacrifício de retornar depois de morta para cuidar e despedir-se do bebê e do irmão, merece a felicidade plena, ao lado da família. Já a bruxa, por ter sempre praticado o mal, tem que ser exterminada, junto com sua filha, para que a vida (e a narrativa) retorne ao equilíbrio. Assim que as duas figuras maquiavélicas são assassinadas, o corço readquire a forma humana, concluindo a narrativa.

Dessa maneira, é notável que as fronteiras entre vida e morte, humano e animal, são muito diluídas nessa história. São as relações sobrenaturais que criam a unidade de sentido do conto, evidenciando a ligação primordial do ser humano com a metafísica.

Tendo por base essas relações sobrenaturais e a semelhança estrutural do enredo com *João e Maria*, é possível considerar que *Irmão e irmã* seja o embrião de *João e Maria*.

Diferentemente de *Irmão e irmã*, em que os irmãos saem de casa por decisão própria, em razão dos maus-tratos da madrasta, em *João e Maria* as crianças são levadas para a floresta pela madrasta e o pai, que, apesar de não concordar com a atitude da esposa, participa do plano dela.

A justificativa da madrasta para abandonarem as crianças era a terrível escassez de alimentos que a família estava vivendo. De acordo com a madrasta, se as crianças permanecessem naquela casa todos morreriam mais rápido, porque em pouco tempo não haveria comida para toda a família. Contudo, se o casal abandonasse as crianças, não precisaria dividir com elas o pouco de alimento que tinham; logo, o casal teria mais possibilidade de sobreviver à crise.

Dessa forma, desde os primeiros parágrafos, a madrasta define-se como antagonista das crianças. Essa característica é fortemente delineada nas falas que ela remete aos enteados, conforme apontam os exemplos abaixo:

- Está na hora de levantar, seus preguiçosos! Vamos à floresta apanhar lenha. (2013, p.241)

- Deixa de ser bobo! – falou a madrasta. – Não é seu gato. É a luz do sol nascente que está batendo no telhado. (2013, p.242)

- Por que ficaram dormindo tanto tempo a floresta, seus marotos?
- disse. - Pensamos que nunca mais iriam voltar! (2013, p.243)

- Idiota! - gritou a madrasta. - Não é pombo, não, seu bobo, e
sim o sol nascente batendo na chaminé. (2013, p.244)

Percebe-se nesses exemplos a ausência de ternura da madrasta com as crianças. A primeira vez que são abandonadas na floresta, as crianças conseguem retornar para casa graças à astúcia de João, que marca o caminho com pedrinhas brancas. A segunda vez, as crianças não encontram mais o caminho de casa, porque dessa vez usam pedacinhos de pão para realizar a marcação e os pássaros comem esses pãezinhos. A partir de então, quem assume o papel de antagonista é a bruxa, cujo vocabulário será muito aproximado ao da madrasta.

Assim, em *João e Maria*, diferentemente de *Irmão e irmã*, há a figura do pai – que atende ao desejo da esposa, abandonando os próprios filhos na floresta, mas os acolhe novamente, no final da história, quando a esposa já havia falecido – e madrasta e bruxa são personagens distintas, que ocupam a mesma função no conto.

De acordo com Vogler (2006), os antagonistas projetam na história o arquétipo conhecido como “sombra”. A função dramática da sombra é desafiar o herói por meio de conflitos que, às vezes, ameaçam sua vida. Esses conflitos trazem à tona as qualidades de caráter do herói. Dessa forma, é por meio das intrigas criadas pelo antagonista que o herói apresenta suas qualidades positivas e, com isso, faz-se merecedor da recompensa final, que, no caso de *João e Maria*, é o tesouro da bruxa e o retorno para casa.

Nesse sentido, percebe-se que madrasta e bruxa complementam-se em *João e Maria* e possibilitam que o casal de irmãos, em prol da sobrevivência, aja com sagacidade e racionalidade no decorrer do conto – lembre-se de que a madrasta impulsiona a astúcia de João; a bruxa, a inteligência de Maria.

A astúcia de João é notável na primeira parte da narrativa. É ele quem sai de casa à noite, sozinho, para coletar as pedrinhas que fazem a marcação no caminho na primeira vez que vão para a floresta; na segunda vez, ele abre mão do próprio pedaço de pão para novamente fazer a marcação no caminho, na expectativa de retornarem mais tarde para casa; tanto em casa quanto na floresta, João apazigua e acalma a irmã com palavras de incentivo; é de João a ideia de se alimentarem da casa que encontram na floresta, toda feita de doces.

João e Maria retiram alguns pedaços dessa deliciosa casa. Rapidamente, a dona dela aparece e os convida para entrar e os alimenta com fartura. É a primeira vez que as crianças são tratadas com dignidade no conto: a mesa repleta de alimentos saborosos e, posteriormente, a cama de lençóis e cobertas macias, onde os irmãos descansam, são um breve momento de distensão na narrativa, em que tanto os heróis quanto o leitor se refazem para os novos desafios que são apresentados na segunda parte da história.

Enquanto os protagonistas descansam, o narrador apresenta a bruxa ao leitor, indiciando os sofrimentos pelos quais passariam as crianças, conforme evidencia o exemplo abaixo:

A velha, porém, apenas fingira ser boa. Na verdade era uma perversa feiticeira, que fizera aquela casa de pão doce, bolos e açúcar-cande com a intenção de atrair crianças. Quando uma criança caía em seu poder, ela a matava, cozinhava e devorava, pois, para ela, não havia um prato mais delicioso do que carne de criança. As bruxas têm os olhos vermelhos e enxergam muito mal, mas, por outro lado, têm um faro igual ao de certos animais e, mesmo sem vê-lo, percebem quando um ser humano se aproxima. Quando João e Maria chegaram à vizinhança de sua casa, ela se regozijou, e dando uma risada zombeteira, exclamou:

- Eu os tenho! Desta vez, não escaparão! (2013, p. 246)

Diferentemente do início do conto em que a madrasta apresenta seu perfil obscuro por meio do discurso direto, impondo ao marido seu

plano de abandono das crianças na floresta, a bruxa é apresentada pelo narrador, que a qualifica e a descreve sinteticamente, direcionando com mais ênfase a atenção do leitor, uma vez que o conto se encaminha para o desfecho.

Na sequência, a bruxa aprisiona João e obriga Maria a realizar as atividades domésticas. A partir desse momento, Maria começa a se destacar mais do que o irmão na história, pois mesmo enfrentando fome (porque a melhor comida era direcionada ao João, que a bruxa desejava engordar para assá-lo), maus-tratos e humilhações, a menina realiza todas as tarefas que a bruxa lhe impõe, e, fingindo não perceber as reais intenções da antagonista, Maria faz com que a bruxa caia na própria armadilha, empurrando a malvada para dentro do forno em que pretendia assar João.

Depois de certificar-se da morte da bruxa, Maria solta João da prisão, os dois recolhem pérolas e pedras preciosas guardadas em arcos nos cantos da casa da bruxa e empreendem o retorno para a casa do pai. Após caminharem pela floresta, chegam a um rio, no qual, novamente, Maria se destaca, pois ela consegue dialogar com um pato para que ele faça a travessia dos irmãos, um por vez, de uma margem a outra do rio, possibilitando, dessa forma, que cruzassem o rio com segurança e reencontrassem a casa do pai. Nota-se mais uma vez a inteligência da menina, que interage com a natureza, demonstrando ao mesmo tempo simplicidade e engenhosidade na conquista de seus objetivos.

Quando chegam à casa do pai, as crianças são muito bem recebidas por ele, que se encontrava muito angustiado pela saudade dos filhos. João e Maria recebem a notícia da morte da madrasta e, sem se entristecerem com esse fato, os irmãos apresentam ao pai as pérolas e pedras preciosas que trouxeram da aventura e os três comemoram o fim dos tempos difíceis.

Essa travessia de uma margem a outra do rio pode ser comparada à jornada de desenvolvimento das crianças. Quando concluem seus desafios, eles encontram naturalmente o caminho de volta e a própria natureza os auxilia nesse trânsito à outra margem, ou seja, à outra etapa da vida, marcada pela alegria da superação e, sobretudo, por estarem definitivamente livres de suas opressoras, a madrasta e a bruxa.

Assim, os irmãos conquistam o equilíbrio interior, oferecido por se sobreporem à personalidade “sombra” que os perseguia, e o equilíbrio exterior, oferecido pelas pérolas e pedras preciosas conquistadas com a morte da bruxa, e vivem felizes para sempre.

A letra da música intitulada *João e Maria* foi composta por Chico Buarque, em 1976, para uma melodia do músico Sivuca. No ano seguinte, a cantora Nara Leão gravou-a no álbum *Os meus amigos são um barato*. Em 1978, a música tornou-se sucesso ao integrar a trilha sonora da telenovela *Dancin’ Days*, da Rede Globo.

A letra inicia-se com o verso “Agora eu era o herói”. O indicador temporal de presente (“agora”) contrasta com o verbo no pretérito imperfeito (“era”); por sua vez, o substantivo “herói” remete a um contexto imaginário – o herói enfrenta desafios e os supera com astúcia, coragem, força e, sobretudo, denota bom caráter. O pronome pessoal em primeira pessoa (“eu”) admitiria vincular o próprio poeta à figura do herói. Para corroborar, o substantivo “herói” é precedido pelo artigo definido “o”, ou seja, um ser individualizado.

Assim, no primeiro verso, é apresentado ao leitor que, a partir daquele momento (“agora”), o poeta (“eu”) está adentrando um contexto imaginário de que ele emerge como sujeito central (“o herói”). Logo, a trama manifestada na letra dessa canção, cuja estrutura

verbal se desenha à maneira de um poema narrativo, desenvolve-se ao redor dele, e, pelo seu bom caráter e perspicácia, ele enfrenta e supera todos os obstáculos.

Nos três versos seguintes – “E o meu cavalo só falava inglês / A noiva do cowboy era você, além das outras três / Eu enfrentava os batalhões, os alemães e seus canhões”–, o eu poético intensifica o contexto do faz de conta ao apresentar imagens características da fantasia, impossíveis de serem concretizadas no mundo real, como um cavalo que fala inglês, um cowboy com quatro mulheres (distorcendo o romantismo típico dos filmes de faroeste) e uma pessoa enfrentando os “alemães”, em sugestiva alusão aos temíveis exércitos nazistas da Segunda Guerra Mundial. Desta forma, nos quatro primeiros versos, o eu poético apresenta-se como herói e insere o leitor dos versos no ambiente da fantasia. Nesse ambiente, tudo é possível, uma vez que não há limites para a imaginação.

No verso seguinte, há uma aproximação entre imagens de contextos muito distintos. O contexto antigo (marcado pela palavra “bodoque”) e o contexto moderno (marcado pelo “rock” das matinês). O herói guardava o bodoque para ensaiar o *rock*, ou seja, transita do primitivo e agrário para o moderno e urbano. Isso evidencia que o herói pode locomover-se entre diferentes ambientes e épocas históricas, pois ele é ilimitado.

Na sequência da primeira estrofe, o eu poético abandona o papel de herói adotado, no primeiro verso, para adotar três outros papéis concomitantemente – “Agora eu era o rei / Era o bedel e era também juiz”. Tanto rei quanto bedel e juiz são personagens coadjuvantes nas narrativas tradicionais, ligados à burocracia, na maioria das vezes não apresentam o bom caráter inerente ao herói.

Esses versos evidenciam a potência da imaginação. Por meio de tal ambiência fictícia, é possível não apenas transitar entre diferentes

contextos (como o herói que guardava o bodoque para ensaiar rock), mas também representar variadas personae ao mesmo tempo, cada uma com características próprias, visto que o rei é o mandatário nas narrativas tradicionais, o bedel é um funcionário administrativo e o juiz é o responsável pela execução das leis.

Nos quatro últimos versos da primeira estrofe – “E pela minha lei a gente era obrigado a ser feliz / E você era a princesa que eu fiz coroar / E era tão linda de se admirar / Que andava nua pelo meu país” – o eu poético atinge o ápice da imaginação com uma imagem impossível de se realizar no mundo real (uma lei que determina a condição emocional das pessoas) e uma imagem absurda até no mundo ficcional (uma princesa que anda nua devido a sua intensa beleza).

A segunda estrofe inicia-se com o verbo no imperativo negativo. O emprego repetido do advérbio de negação – “Não, não fuja, não” – sugere um apelo ao interlocutor para que continue inserido naquela tessitura ficcional.

Esse apelo é reiterado nos versos seguintes – “Finja que agora eu era o seu brinquedo / Eu era o seu pião, o seu bicho preferido” – com o pedido do poeta para que o interlocutor, mesmo compreendendo que aquelas imagens da estrofe anterior são impossíveis de se concretizarem no mundo *real*, prossiga naquele jogo de imaginação, envolvido na criação lúdica, característica dos contos de fadas e das brincadeiras infantis.

Nos dois últimos versos da segunda estrofe – “Vem, me dê a mão, a gente agora já não tinha medo / No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido” – ocorre a alusão ao percurso de João e Maria, abandonados na floresta, amedrontados, caminhando de mãos dadas, tentando encontrar o caminho de casa; e também a alusão à maldade da bruxa, que aprisiona os irmãos com o intuito de matá-los para a própria alimentação.

O último verso, em especial, denota que a maldade faz parte de um tempo remoto, em que tanto o eu poético quanto o seu leitor não haviam nascido; portanto, infere-se que no momento da enunciação não havia o perigo de ambos sofrerem o que João e Maria sofreram, aprisionados na casa da bruxa.

Convém mencionar que, desde 1964, o Brasil vivia o período da ditadura militar. Período conhecido historicamente por intensa repressão política. Conforme aponta Napolitano:

O regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância – censura – repressão. No final dos anos 1960, este tripé se integrou de maneira mais eficaz, ancorado em uma ampla legislação repressiva que incluía a Lei de Segurança Nacional, as leis de censura, os Atos Institucionais e Complementares, a própria Constituição de 1967. Não foi o regime de 1964 que inventou esse tripé repressivo, em parte herdado do passado, mas sem dúvida deu-lhe nova estrutura, novas agências e funções. (2014, p. 116)

Um dos elementos mais emblemáticos da repressão política foi o Ato Institucional número cinco (AI-5), que vigorou entre 1969 e 1978. O AI-5, entre outras medidas, institucionalizou a censura às artes e à imprensa, a tortura, a suspensão do *habeas corpus* por crimes de motivação política e a suspensão de direitos políticos de cidadãos considerados subversivos.

Como a letra da música foi escrita em 1976, época em que o AI-5 estava em vigor, pode-se depreender que os versos “Vem, me dê a mão, a gente agora já não tinha medo / No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido” são irônicos, pois vivia-se uma época de intensa repressão política, na qual praticamente todos os cidadãos viviam amedrontados.

Essa tensão oriunda da repressão política ficará em evidência na última estrofe de *João e Maria*. Nos dois primeiros versos – “Agora era fatal que o faz de conta terminasse assim / Pra lá desse quintal era uma noite que não tem mais fim” – o poeta assume o fim da fantasia (o faz de conta), intensificando o medo em que as pessoas viviam, por meio da imagem da noite interminável.

Os últimos três versos – “Pois você sumiu no mundo sem me avisar / E agora eu era um louco a perguntar / O que é que a vida vai fazer de mim?” – aludem ao desaparecimento de pessoas, característico do período da ditadura militar, e ao desespero oriundo da falta de notícias de alguém querido.

Esse desespero remete também aos irmãos João e Maria, quando são separados na casa da bruxa, e João corre risco iminente de morte. Os dois não têm nada a fazer a não ser procurar cumprir as ordens da bruxa para sobreviver.

Assim, a pergunta final – “O que é que a vida vai fazer de mim?” – fica sem resposta. É uma pergunta que Maria também se faz enquanto João está aprisionado; no entanto, João e Maria são personagens de um conto. Como o eu poético demonstrou na primeira estrofe, na fantasia tudo é possível.

Mas, na terceira estrofe, o faz de conta encerra-se, a realidade é comparada a uma noite interminável. Predominam a incerteza, o temor, a angústia e o desespero, marcados por perguntas cujas respostas se apresentam elípticas.

Em 1995, Flávio de Souza publicou o primeiro volume da coleção *Que história é essa?*, pela editora Companhia das Letrinhas. Na apresentação do livro, o autor afirma que nessa obra se dedica a reescrever contos tradicionais transformando as personagens

secundárias em principais. *João e Maria* é uma dessas histórias recontadas em *Que história é essa?*

Em todos os recontos, para indicar ao leitor a história recuperada, as letras do título original são invertidas. Em seguida a esse nome oriundo da inversão das letras vem o conectivo “ou” e um título criado pelo Flávio de Souza. Assim, *João e Maria* na versão desse autor chama-se *Ao roã meija* ou *O passarinho*.

Essa inversão das letras é uma forma lúdica de estimular o leitor a ativar seu conhecimento de mundo. Conforme Koch e Travaglia (2011, p. 62), “o conhecimento de mundo é visto como uma espécie de dicionário enciclopédico do mundo e da cultura arquivado na memória”. Dessa forma, ao tentar reconstruir o título original do conto, o leitor ativa seus conhecimentos sobre contos de fadas e, ao conseguir reconstruir o título *João e Maria*, começa a traçar inferências que o levem à maior compreensão do sentido do texto que está sendo lido.

Em *O passarinho*, o protagonista é o pássaro que come os pedaços de pão jogados por João na floresta. A temática desse conto é a discriminação e a solidão vivida pelo passarinho, a princípio, no próprio ambiente doméstico; posteriormente, na floresta em que é obrigado a viver sozinho e, assim como os irmãos João e Maria, praticamente, sem perspectiva de reencontrar a família.

Assim, o conto *O passarinho* estabelece um diálogo não apenas com os contos de fadas, mas também com o gênero fábula, no qual é característico que os animais tenham raciocínio, fala articulada e estrutura social como os humanos.

Desde o primeiro parágrafo do conto, o narrador destaca a fragilidade do passarinho, em contraste com o porte físico de seus irmãos. Esse destaque é realizado por meio da recorrência ao diminutivo:

Era uma vez um passarinho. Um passarinho bem passarinho mesmo, porque ele era bem pequenininho. Os irmãos dele eram bem maiores que ele. E quando a mãe trazia minhoquinhas e outros petiscos para os filhotinhos, o passarinho quase sempre acabava com o bico vazio. E em vez de ir crescendo, como os irmãos, ele foi ficando do mesmo tamanho, mas cada vez mais magrinho. Às vezes a mãe até esquecia que ele existia. Porque ela nem via o passarinho no meio dos irmãos dele. (1995, p.14)

Some-se ao uso recorrente de diminutivos para frisar a fragilidade do protagonista a intertextualidade com a obra de Hans Christian Andersen: menciona-se que a história predileta do passarinho era *O patinho feio*.

Nesse conto de Andersen, o filhote mais novo de uma família de patos é discriminado por ser diferente de seus irmãos. Por sentir-se inferior aos demais, ele foge da família, esperando conquistar um pouco de paz. Sozinho, enfrenta vários desafios até que, em um lago, encontra seres semelhantes a ele, reconhece-se naquela nova família e descobre que não é um pato, mas um cisne majestoso, admirado pelos visitantes do lago.

Em *O passarinho*, o protagonista identifica-se com o patinho do conto de Andersen; assim como ele, o passarinho também é discriminado e humilhado pelos irmãos, além de ser esquecido pela mãe. Isso enfatiza ao leitor a falta de afeto experimentada pelo passarinho no ninho familiar.

Essa falta de afeto aproxima a história do passarinho não apenas à do patinho feio, mas também à de *João e Maria*, uma vez que esses irmãos são excluídos do seio familiar por serem considerados um problema na vida dos pais.

A vida do passarinho parece piorar quando ele, por acidente, cai do ninho e começa a ter que enfrentar os perigos da floresta sozinho. Assim como João e Maria, o passarinho não sabe retornar

ao ambiente doméstico. Por ser muito frágil, ele ainda não sabia voar e como parecia não fazer falta a ninguém de sua família, não é procurado nem mesmo pela mãe.

Dessa forma, semelhantemente aos irmãos João e Maria e ao patinho feio, o passarinho é exposto a uma série de armadilhas – variações climáticas, fome, predadores – intempéries, portanto, com as quais é obrigado a lidar, construindo, de improviso, os aprendizados essenciais à sobrevivência.

Isso acentua a tensão do conto, pois cada desafio é uma surpresa tanto para o protagonista quanto para o leitor, e também ressalta o caráter heroico do passarinho, que supera as dificuldades valendo-se estritamente de astúcia e determinação, uma vez que não tem nenhum tutor para guiá-lo em suas descobertas.

Assim como os irmãos João e Maria se aproximam da casa da bruxa e comem pedaços dessa casa por estarem com muita fome, o passarinho observa um casal de crianças transitando sozinho na floresta e chama-lhe a atenção o fato de o menino jogar pedacinhos de pão pelo caminho. Como não tinha se alimentado naquele dia, o passarinho come os pedacinhos de pão, julgando-se agraciado pela sorte.

Contudo, quando as crianças percebem a ação do passarinho, tentam apedrejá-lo. Com muito medo, é a primeira vez que o passarinho consegue voar. De acordo com as esferas de ação dos personagens, criada pelo estudioso russo Vladimir Propp (1984), João e Maria colocam-se como antagonistas ou vilões da história, ou seja, tentam provocar um dano ao passarinho.

Propp elenca sete esferas de ação dos personagens. Esferas de ação correspondem às funções ocupadas pelos personagens nas narrativas tradicionais. Elas organizam-se da seguinte maneira: antagonista (provoca algum dano e/ou persegue o herói), doador

(fornece o objeto mágico ao herói), auxiliar (auxilia no deslocamento do herói no espaço e na resolução de tarefas difíceis), princesa e seu pai (propõe tarefas difíceis ao herói, castiga o antagonista e concede recompensa ao herói), mandante (encaminha o herói para a ação), herói (parte para realizar a procura de algo e reage diante das exigências do doador) e falso herói (parte, com pretensões enganosas, para realizar a procura de algo e reage negativamente às exigências do doador).

Mas, as ações do herói sobrepõem-se às ações dos antagonistas. Assim, o passarinho, pela própria criatividade e coragem, salva-se do apedrejamento e recebe como recompensa a experiência do voo – maior aprendizado de um pássaro –, por meio do qual ele tem uma visão privilegiada da floresta.

Por ter superado com astúcia todos os seus desafios, o passarinho realiza o que Vogler (2006) denomina caminho de volta, ou seja, o retorno para a situação de equilíbrio.

Conforme Vogler (2006) menciona em seu estudo sobre a jornada desenvolvida pelo herói nas narrativas ficcionais, o caminho de volta inicia a concretização do aprendizado do herói. Dessa forma, a partir do caminho de volta, a narrativa envereda para o desfecho, pois o herói realizou sua trajetória e retorna ao equilíbrio melhor do que estava no início da jornada. Em *O passarinho*, o herói enfrentou com êxito vários desafios na floresta; por isso, está melhor do que se encontrava no início da história, conforme verifica-se nos últimos parágrafos do conto:

O passarinho voou e voou e conseguiu voltar para o ninho dele. A mãe e os irmãos se admiraram dele estar vivo. E grande. E forte. E voando!

O passarinho se sentiu como o Patinho Feio, quando ele descobre que se transformou num lindo cisne. E ensinou os irmãos dele a voar. E mostrou para eles e para a mãe onde tinha pedacinhos de pão. Porque antes do passarinho começar

a seguir as crianças, abocanhando, mastigando e engolindo, o menino e a menina já tinham deixado outros pedacinhos pelo caminho. (1995, p.16)

O passarinho, antes discriminado por ser extremamente pequeno e magro, retorna vigoroso para o núcleo familiar e torna-se tutor dos irmãos, ensinando-os a voar, sentindo-se tão admirável quanto o herói dele (o patinho feio).

Por ter superado seus conflitos internos e externos, ter cumprido a sua jornada com integridade, cultivando bons sentimentos e respeitando os valores morais, o passarinho alcança a felicidade plena – *E viveu bastante feliz para sempre. FIM.* –, realização sumária dos heróis de contos de fadas.

A versão de *João e Maria* escrita por Tatiana Belinky ganha publicação em 1997, pela editora Martins Fontes. É baseada na versão espanhola denominada *Hansel y Gretel*.

Consta, na página de apresentação da obra, que a versão de Belinky foi composta para as crianças brasileiras. Possivelmente, para aproximar a narrativa do contexto brasileiro, são utilizadas palavras e expressões características do português brasileiro, como: “maninha”, “pirralha”, “a cara da bruxa”, “bem cedinho”.

Note-se que essa é a única versão de *João e Maria* em que há apenas uma tentativa de abandono das crianças. Diferentemente das versões dos irmãos Grimm, de Ruth Rocha e de Neil Gaiman – as duas últimas serão apresentadas na sequência dessa análise –, em que os pais alcançam sucesso somente na segunda tentativa de abandono das crianças, em Belinky, na primeira tentativa as crianças perdem-se na floresta e encontram a casa da bruxa.

Nas outras versões, os pais levam as crianças à floresta, João faz a marcação do caminho com pedrinhas. Posteriormente, seguindo o trilho construído, os irmãos conseguem retornar para casa e surpreender os pais, que, tempos depois, empreendem outra tentativa, na qual conseguem sucesso porque João faz a marcação do caminho com migalhas de pão. Essas migalhas são comidas pelos pássaros da floresta; logo, os irmãos perdem a marcação e, dessa forma, o rumo de casa.

Nessa versão, a família caminha em fila para a floresta, o pai vai à frente; em seguida, Maria; atrás dela, João; a mãe conclui a fila. João faz a marcação com pedrinhas – contudo, a mãe está muito próxima do menino, compreende o que ele está fazendo e chuta as pedrinhas para fora do caminho, sem que ninguém perceba. Quando as crianças tentam retornar, entendem que se perderam.

Com a eliminação da tentativa frustrada dos pais, acentua-se a intensidade da narrativa. De acordo com Cortázar (2006), em seus estudos sobre os elementos constitutivos do conto, intensidade é “a eliminação de todas as ideias e/ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (p.157).

Dessa forma, ao eliminar a tentativa frustrada dos pais de abandonar as crianças na floresta, a narrativa é conduzida diretamente para sua parte mais tensa, que é a estada das crianças na casa da bruxa.

Ao suprimir uma situação intermediária no conto – o retorno das crianças para casa e posterior abandono novamente na floresta –, efetua-se o que Cortázar denomina *seleção do significativo*. Segundo Cortázar:

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura. (2006, p.151)

Percebe-se que o mais significativo na versão de Belinky é o período em que as crianças são obrigadas a viver na casa da bruxa, uma vez que, com a supressão de partes intermediárias, esse período ocupa quase toda a narrativa.

Assim como os pais conseguem êxito na primeira tentativa de abandono das crianças, quando elas escapam da casa da bruxa não há relato de como retornam para casa, diferentemente da versão dos Grimm e de Gaiman, que menciona a travessia dos irmãos por um rio caudaloso.

Essa carência na exposição de como as crianças retornam para casa também contribui sobremaneira para a concisão da narrativa, conforme nota-se no trecho a seguir:

Então João encheu os bolsos da calça, e Maria, os bolsos do avental, e os dois saíram para procurar o caminho de volta para a sua casa. E dessa vez isto foi fácil, porque dois alegres passarinhos lhes mostraram o rumo, e poucas horas depois eles chegaram à casa dos pais.

Quem os recebeu de braços abertos foi o pai, que estava sozinho, pois a mulher já morrera. (1997, s.n.)

De acordo com Edgar Allan Poe, em seu ensaio “A filosofia da composição” (1846), a concisão é um elemento importante para intensificar o efeito da obra no leitor.

Pode-se depreender que a concisão apresentada nessa narrativa direciona a atenção do leitor quase integralmente para o período em que os irmãos foram aprisionados na casa da bruxa, intensificando o efeito de crueldade do abandono e da exploração sofrida pelas crianças.

Outro elemento importante que ressalta a violência sofrida pelos irmãos é a aproximação da conduta e do vocabulário agressivo da mãe e da bruxa. Ambas desejam a morte das crianças para satisfazerem os próprios intuitos egoístas. Esses intuitos são expressos, sobretudo, no discurso direto da mãe com o marido – a mãe não se dirige às crianças

em discurso direto em momento algum – e da bruxa com as crianças, como mostram os exemplos abaixo:

- Marido, temos de nos livrar das crianças, se não quisermos morrer de fome, todos juntos.

- O que está dizendo, mulher? – disse o lenhador, assustado. – Como assim, livrar-nos das crianças?

- Estou dizendo que amanhã cedinho vamos levá-las para o fundo da floresta e deixá-las lá, para que não possam voltar para casa!

- Que horror! – disse o lenhador. – Será a maior maldade!

- Mas, não tem outro jeito, marido! Vamos fazer o que eu digo, para evitar o pior! (1997, s.n.)

E, antes que os irmãozinhos pudessem soltar um ai, a bruxa agarrou os dois bem agarrados, e mais que depressa meteu o João numa gaiola.

- Você vai ficar trancado aqui, bem guardadinho, até ficar bem gordinho para virar um assado suculento! – esganiçou a malvada.

- E você pirralha – ela falou para Maria –, você ficará me servindo, trabalhando na casa e cozinhando boa comida, para engordar o seu irmão bem depressa! (1997, s.n.)

A semelhança entre a mãe e a bruxa também será expressa nas ilustrações do livro (que será analisada no subcapítulo seguinte). Devido ao caráter autoritário e pérfido de ambas personagens em relação às crianças, compreende-se que elas são as antagonistas da narrativa e, portanto, merecem ser castigadas com a mesma crueldade que aplicaram às suas vítimas.

Convém ressaltar ainda que a concisão também é importante nesse conto porque se trata de uma narrativa destinada ao público infantil. Sabe-se que essas versões de contos de fadas têm grande

penetrabilidade nas escolas, pois os contos tradicionais integram o currículo escolar do ensino fundamental e médio em, praticamente, todas as redes de ensino do Brasil.

Logo, ao publicar uma versão mais concisa, a editora diminui custos de produção e tem mais chances de superar a concorrência nas vendas para os diferentes sistemas de ensino, inclusive, para os governos municipal, estadual e federal, que consomem em larga escala esses livros.

A versão de *João e Maria* escrita pela Ruth Rocha foi publicada, em 2010, pela editora Salamandra. Essa obra integra a série Conta de Novo que, além de *João e Maria*, é formada por *João e o pé de feijão*, *Os músicos de Bremen*, *O rato do campo e o rato da cidade* e *O patinho feio*. Toda a série são versões de contos de fadas recontados por Ruth Rocha.

De acordo com informação da última capa de *João e Maria*, a autora preocupou-se em recontar essas histórias “de maneira simples, mas encantadora, de forma que as crianças bem pequenas possam acompanhar a narrativa”. Mas, em nenhuma parte do livro, há especificação do que a autora ou a editora consideram “crianças bem pequenas”.

Tal versão de *João e Maria* inicia-se com a apresentação das personagens e do ambiente em que elas viviam, como demonstra os exemplos abaixo:

Era uma vez um lenhador pobrezinho, pobrezinho, que tinha dois filhos: Joãozinho e Maria.

Quando ele não encontrava trabalho, a família até passava fome.

Numa dessas vezes Joãozinho escutou seus pais conversando.

Eles tinham resolvido levar as crianças para o fundo da floresta e deixá-las abandonadas porque não queriam ver seus próprios filhos morrerem de fome. (2010, p. 5 e 6)

É interessante perceber que desde os parágrafos iniciais o narrador procura evidenciar o carinho dos pais pelos filhos. Nessa versão, o abandono das crianças na floresta não é uma imposição da mãe ao pai de João e Maria. Os pais não discutem sobre o futuro da família; pelo contrário, conversam e decidem juntos levar as crianças para o fundo da floresta.

Outra peculiaridade dessa versão é a menção do narrador de que os pais resolvem abandonar as crianças no fundo da floresta; portanto, um lugar completamente ermo, porque não desejavam vê-los morrer de fome.

Essa tentativa de abandono é concretizada. Todavia, as crianças retornam para casa, porque João marca o caminho com pedrinhas brancas. Ao chegarem em casa, os irmãos são bem recebidos pelos pais, que haviam se arrependido.

Contudo, com o passar do tempo, a situação financeira da família agrava-se novamente e os pais têm a mesma atitude de abandonar os filhos, levando-os mais ainda para o fundo da floresta, pois a família já não tinha nada para se alimentar e o inverno estava próximo, conforme explicita o exemplo abaixo:

Passou-se algum tempo e a situação ficou ainda pior. Já não tinham nada para comer e o inverno vinha chegando.

Mais uma vez os pais combinaram de deixar as crianças na floresta.

Mais uma vez o Joãozinho ouviu a conversa.

Quis então sair pra pegar pedrinhas novamente lá fora, mas a porta estava trancada.

De madrugada os pais chamaram as crianças, deram a cada uma um pequeno pedaço de pão e as levaram ainda mais para o fundo da floresta. (2010, p. 11 e 12)

Desta vez, as crianças perdem-se na floresta, são conduzidas à casa da bruxa por pássaros, aprisionadas pela bruxa e, tão logo Maria mata a bruxa, os irmãos confiscam os tesouros da velha malvada; retornam para casa, novamente, conduzidos por pássaros. São outra vez bem recebidos pelos pais, que, assim como na primeira tentativa de abandono, estavam arrependidos e tristes pelo ato cometido. Convém ressaltar que a versão de Ruth Rocha é a única entre as analisadas nesta pesquisa em que a mãe não morre no final da história.

Não seria demais lembrar que todos os textos, conforme Koch & Travaglia (2011), independentemente do gênero textual, devem apresentar coesão e coerência. A coesão é revelada explicitamente pelas marcas linguísticas. Já a coerência é subjacente à estrutura textual. A coerência é um princípio de compreensão e interpretação do texto, sendo estabelecida na interlocução. Assim, é a coerência que faz os textos terem sentido para os interlocutores.

A coerência é caracterizada por diferentes fatores, entre eles, o conhecimento de mundo. O conhecimento de mundo é como um dicionário enciclopédico universal arquivado na memória, resultado de aspectos socioculturais estereotipados.

Com efeito, no contexto ocidental contemporâneo, faz parte do conhecimento de mundo das crianças, mesmo em tenra idade (como é o público-alvo dessa obra), que pais carinhosos não abandonam seus filhos em épocas de crise econômica, em lugares ermos, apenas para que não vejam as crianças morrerem de fome.

Além disso, quando as crianças retornam são bem recebidas e o narrador afirma que os pais estavam arrependidos; no entanto, em um momento mais difícil, no qual além da crise econômica, que gerava falta de comida, o inverno aproximava-se, os pais executam premeditadamente um plano ainda mais grotesco: levam as crianças para um lugar mais profundo da floresta, onde, é fácil de deduzir, o

perigo se acirra, há menos possibilidade de alimentação das crianças e há enorme chance de elas jamais regressarem para casa.

Mas, depois de todos os desafios que enfrentaram, as crianças retornam ao lar trazendo fartura e, novamente, são bem recebidas, e os pais dizem que estavam arrependidos e tristes pelos seus atos.

Dessa forma, pode-se afirmar que, no tocante ao plano da coerência textual, essa adaptação literária de Ruth Rocha mostra-se deficiente, porque a atitude manifestada pelos progenitores na narrativa não apresenta, nem mesmo para um leitor mirim, sincronia com referenciais de comportamento de figuras paterna e materna.

Além disso, não há nessa versão de *João e Maria* palavras grosseiras e ofensivas às crianças – nem por parte da mãe, nem por parte da bruxa –, como há, por exemplo, nas versões do Neil Gaiman e da Tatiana Belinky. As três falas da bruxa em discurso direto são redigidas em forma de versos, com rimas externas, dando um extremo artificialismo à narrativa. São elas:

- Brigadeiro, bolo,
Biscoito e balinha...
Quem é que está comendo a minha casinha?
(2010, p.19)

- Minhas queridas crianças,
Estão perdidas, talvez?
Mas, não tenham nenhum medo
Que eu vou cuidar de vocês.
- Quero que ele coma tudo:
Frango, gemada, polenta.
Quando ficar barrigudo
Vou comê-lo com pimenta!
(2010, p.20)

Esse artificialismo é intensificado pela recorrência exagerada ao diminutivo, especialmente, para referir-se ao cotidiano dos irmãos

– “pobrezinho”, “Joãozinho”, “pedrinhas”, “gatinho”, “pãozinho”, “pedacinhos”, “pombinha”, “tudinho”, “maninha”, “devagarinho”, “casinha”, “balinha”, “vozinha”, “caminha”, “leitãozinho”, “coitadinha”, “dedinho”, “ossinho”.

Cabe mencionar que o livro possui vinte e nove páginas, das quais treze apresentam texto verbal. As demais são exclusivamente constituídas de ilustração e a página de apresentação. Logo, em treze páginas, são dezoito palavras empregadas exclusivamente no diminutivo, facultando um ar infantilizado à obra.

De acordo com as pesquisadoras Nilma Lacerda, Ana Rennhack e Fabíola Farias na mesa-redonda intitulada *Temas polêmicos na literatura: a necessária presença na escola*, realizada no Congresso de Leitura do Brasil, em 2018, a criança deve ser exposta a temáticas complexas, como abandono, fome, violência sexual, guerra, não apenas em textos literários, mas, sobretudo, em textos literários. As pesquisadoras concordam que é necessária a adequação do conteúdo à compreensão de escrita da criança. Nesse sentido, o mais importante é o “como se diz o que é dito”.

Percebe-se, por meio da suavização da atitude dos pais, da fala da bruxa em forma de versos e do excesso de diminutivos, que há nessa versão de *João e Maria* um esforço para apagar a violência do abandono e dos maus-tratos vividos pelos protagonistas. Com isso, a coerência da obra fica debilitada e há um amaneiramento da narrativa.

Convém mencionar que essa versão de Ruth Rocha é publicada pela editora Salamandra. Na página inicial do site da editora há a seguinte menção:

Em 1998 a Salamandra foi adquirida pela Editora Moderna e mudou sua sede para São Paulo. Desde 2009, a Salamandra detém exclusividade sobre toda obra literária de Ruth Rocha,

uma das escritoras mais talentosas e queridas do Brasil, em uma iniciativa inédita no mercado de livros para crianças e jovens.

A presença de Ruth Rocha no catálogo da Salamandra consolida o propósito de publicar obras que respeitem a inteligência do leitor, esteja ele ensaiando seus primeiros passos ou iniciando sua jornada de autonomia pela vida.

Sabe-se que a editora Moderna tem reconhecimento nacional na produção de livros didáticos, paradidáticos, infantis e juvenis, tendo grande capilaridade nas escolas brasileiras. Ruth Rocha é uma das escritoras de literatura infantil de maior destaque no país. Assim, a página inicial do site da editora, ao mencionar que é detentora exclusiva da obra literária de Ruth Rocha, deseja transmitir ao público a mensagem de que seu compromisso eminente é com a qualidade de suas publicações.

Contudo, a partir da análise realizada da versão de *João e Maria*, escrita por Ruth Rocha, é possível depreender que a qualidade estética da obra tenha sido deixada em segundo plano – parece mesmo atender às necessidades de um mercado editorial que vislumbra, prioritariamente, escolas cujas bibliotecas, em larga medida, são subsidiadas quer pelo governo municipal, estadual ou federal.

A versão de *João e Maria* redigida por Neil Gaiman, em 2014, foi traduzida para o português por Augusto Calil e publicada no Brasil em 2015. Essa obra recebeu, em 2015, o selo “altamente recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

O parágrafo inicial dessa versão situa o leitor no tempo e no espaço – “Isso tudo aconteceu há muito tempo, na época de sua avó, ou no tempo do avô dela. Muito tempo atrás. Naquela época, todos viviam nas margens de uma grande floresta”. (2015, p.6)

Em seguida, o narrador apresenta “um lenhador” ao público e conta a história desse lenhador. Por meio da história dessa personagem, o leitor compreende que o lenhador é o pai de Maria e João – nessa versão Maria é dois anos mais velha do que João –, conforme o trecho abaixo:

O lenhador se casou com uma mulher bem jovem, que o ajudava da melhor forma que podia. A mulher cozinhava para ele e lhe proporcionava todos os confortos, por isso os dois não ficaram surpresos ao verem que, pouco depois do casamento, a barriga dela começou a inchar. No inverno, quando a neve estava alta, a mulher deu à luz uma menina. A criança foi chamada de Ana Maria, mas depois inverteram seu nome, que virou Mariana, e no fim ficou só Maria. Dois anos mais tarde, a esposa do lenhador deu à luz um menino, que foi chamado de João, e, como já tinham esgotado a criatividade, ficou sendo João mesmo. (2015, p.6)

Esse trecho demonstra a originalidade de tal versão, uma vez que a história dos pais de João e Maria não aparece no enredo dos irmãos Grimm. Além disso, a narrativa não é concluída no retorno do casal de irmãos para casa, mas no casamento de ambos, na idade adulta, conforme é possível perceber nos dois últimos parágrafos da narrativa:

João e Maria e o pai lenhador viveram felizes na casinha por muitos anos. Os tesouros trazidos da cabana da velha garantiram o conforto da família, e nunca mais houve pratos vazios em suas vidas.

Nos anos que se seguiram, João e Maria encontraram parceiros e se casaram, e foram casamentos maravilhosos. Os convidados das festas comeram tantas coisas deliciosas que seus cintos rasgaram e a gordura da carne escorreu por seus queixos. Tudo isso enquanto a lua pálida os observava com doçura. (2015, p. 50 e 51)

É notável também as sequências explicativas ao longo da obra, mais especialmente, na parte inicial da narrativa. O narrador explicita ao leitor, por exemplo, porque João e Maria não frequentavam a escola, qual o temperamento da mãe deles, como era a alimentação da família de

João e Maria, como e porque a guerra afetou o lenhador, sua família e toda a sociedade da época, gerando fome e destruição em todos os locais.

Conforme Cavalcante (2016) menciona, em estudo sobre a importância das sequências textuais para a produção de sentido no texto, as sequências explicativas visam a responder uma pergunta, que pode ser “o quê?”, “por quê?”, “para quê?” ou “como?”, a fim de apresentar razões e informações acerca de algo.

Percebe-se nessas sequências explicativas que o narrador pretende esclarecer fatos do enredo, justificá-los e preparar o leitor para os trechos seguintes da narrativa, a fim de tornar explícito o maior número possível de informações ao receptor da obra, contribuindo na produção de sentido da intriga.

Assim, essas sequências explicativas funcionam como o que Blikstein (2002) denomina de “ganchos” na leitura. Segundo Blikstein, “ganchos” são estratégias para prender a atenção do leitor. De acordo com esse autor, quanto menos sobrecarregadas e complicadas forem as informações em um texto, mais confortável será a decodificação do leitor. Então, um gancho eficaz seria aquele que tornaria a leitura mais fluida. Isso é denominado de esfriamento da mensagem.

Logo, as sequências explicativas que constam na parte inicial de *João e Maria* “esfriam” a mensagem subliminar e, dessa forma, colaboram para prender a atenção do leitor. Elas arrefecem a trama, pois o abandono das crianças em uma floresta pelos próprios pais, bem como os horrores pelos quais os irmãos passam na casa da bruxa e o assassinato dessa bruxa pela Maria são acontecimentos que constroem um enredo ameaçador, tanto para crianças (que são o público alvo da obra) quanto para adultos.

Além disso, o parágrafo de abertura da narrativa afirma que a história ocorreu há muito tempo (no tempo da avó do leitor ou do

avô dela), época em que as pessoas viviam em uma grande floresta. Possivelmente, esse período tão pretérito seja inimaginável para o leitor, sobretudo, o público infantil. Assim, as sequências explicativas inserem o leitor nas artimanhas do enredo e, dessa forma, o ambientam na narrativa.

A menção à guerra é o primeiro elemento de tensão na história, pois desequilibra a situação inicial. Apesar da significativa pobreza do lenhador, Maria e João cresciam normalmente, brincavam bastante e não se incomodavam com o temperamento difícil da mãe. O combate bélico insere uma situação de crueldade extrema não apenas à família de João e Maria, mas a toda sociedade, porque guerra gera fome, e a fome deixa as pessoas desnutridas, conforme é evidenciado nos trechos a seguir:

Quando a guerra veio, os soldados vieram com ela – homens esfomeados, furiosos, entediados e assustados que, ao passarem, roubavam os repolhos, as galinhas e os patos. A família do lenhador nunca soube muito bem quem estava brigando com quem, e muito menos o motivo da briga. Mas, além da floresta, as colheitas foram queimadas, os campos de cevada se transformaram em campos de batalha, e os fazendeiros foram mortos ou viraram soldados, que iam embora marchando. (2015, p. 10)

A cabana do lenhador ficava longe das batalhas, mas o lenhador, a mulher, João e Maria sentiram o efeito da guerra. Eles tomavam sopa de repolho velho com pão amanhecido, agora duro feito pedra, e a família ia dormir com fome e acordava com mais fome ainda. (2015, p. 11)

Na versão de Gaiman, diferentemente das outras adaptações examinadas, é explícito que o abandono das crianças na floresta é consequência do caos gerado pela guerra. Esse caos é mais intensificado quando Maria diz ao irmão que os pássaros comeram as migalhas de pão deixadas pelo garoto no caminho porque “as criaturas

da floresta também estão com fome”, ou seja, além da estrutura social, a guerra desarticula o ecossistema.

Assim, a vida torna-se apenas a busca pela sobrevivência. Isso fica evidente quando as crianças chegam à casa da bruxa e ela os recebe com satisfação, porque é a possibilidade de se alimentar de carne (carne das crianças), tão escassa em razão da guerra.

Tanto a mãe quanto a bruxa nessa versão, semelhantemente às outras, representam o aspecto sombrio do ser humano. As duas personagens, além de frisarem apenas o imediatismo da situação, não se preocupam com a fragilidade alheia, querem resolver o próprio problema a qualquer custo. Por isso, a jornada das crianças completa-se apenas após a morte da mãe e da bruxa, suas inimigas.

A versão de Gaiman é a única que elenca possibilidades para a morte da mãe – “A mãe deles morrera pouco depois de as crianças desaparecerem, e ninguém sabe se foi porque algo a devorou por dentro, se foi de fome ou de raiva, ou por ter perdido os filhos” (2015, p. 50). Mas, essas possibilidades são apenas mencionadas, não são aprofundadas, visto que como as crianças retornam para casa com a recompensa angariada na casa da bruxa; dessa forma, a jornada está concluída, a situação de equilíbrio é retomada. João, Maria e o pai vivem em total harmonia e prosperidade.

Ao longo desse capítulo foram apresentadas algumas versões de *João e Maria*. Cabe mencionar que não são as únicas existentes. Há variadas versões, tanto escritas – em cordel, por exemplo – quanto em outras mídias, como as produções hollywoodianas.

Foram elencadas apenas as versões dos irmãos Grimm, Chico Buarque, Flávio de Souza, Tatiana Belinky, Ruth Rocha e Neil Gaiman, porque o intuito não é fazer um estudo exaustivo das versões de *João e*

Maria, mas ressaltar que cada autor imprime em sua obra características peculiares oriundas do efeito de sentido que deseja produzir por meio da construção textual e também advindas do propósito comunicativo da editora (no caso das narrativas) ou da gravadora (no caso da música de Chico Buarque).

Faz-se notável que, apesar das distinções estruturais, essas obras têm por base a cumplicidade entre irmãos. No caso da letra da canção de Chico Buarque, quando locutor e interlocutor se distanciam, perde-se o sentido da vida, como é demonstrado nos últimos versos (“E agora eu era um louco a perguntar / O que é que a vida vai fazer de mim?”). No caso das narrativas, João e Maria complementam-se e as ações de ambos alcançam sentido graças à integração entre eles, a perfazer todo o enredo.

1.3. AS DIFERENTES FACES DE JOÃO E MARIA

Dada a relevância da ilustração nos livros infantis, atuando expressivamente na construção de sentido da obra, serão apresentadas um conjunto de imagens presentes nas narrativas das versões de *João e Maria* analisadas nesse trabalho, procurando-se tecer considerações sobre elas.

Intitulado *Contos de fadas* (Obra completa), de Jacob e Wilhelm Grimm, é uma publicação da Editora Itatiaia, que apresenta 99 contos de fadas dos mais de 200 catalogados por esses renomados filólogos germânicos. *Irmão e irmã* e *João e Maria* são dois desses contos presentes no livro.

Pelo formato da brochura, o número de páginas e a estrutura das ilustrações percebe-se que não é um livro direcionado ao público infantil, mas aos pesquisadores da obra dos irmãos Grimm.

Apenas a ilustração da capa é colorida, as demais são em preto e branco. Como cada conto traz a ilustração de um artista do século XIX, é apresentado no sumário do livro, ao lado do nome do conto, o nome do ilustrador.

Irmão e irmã é ilustrado por Hermann Vogel, artista alemão que se consagrou no século XIX por ilustrar contos dos Grimm e de Hans Christian Andersen.

O conto *Irmão e irmã* apresenta apenas duas ilustrações. Note-se que as duas imagens ilustram momentos significativos do conto.

A figura 2 mostra o corço fugindo dos caçadores do rei. É justamente nessa perseguição que o rei chega à cabana em que viviam os irmãos, apaixona-se pela garota e a leva junto com o corço para o palácio. A partir desse momento, inicia-se uma nova fase na história, que agencia o desenvolvimento do enredo.

A figura 3 mostra a rainha colocando seu bebê no berço, sob o olhar atento do corço e a comoção intensa da ama. Essa imagem ilustra um dos momentos de maior tensão da narrativa, visto que a rainha, depois de assassinada pela bruxa, retorna para visitar seu bebê recém-nascido e o irmão-corço. Essas visitas são essenciais para o desfecho feliz do conto, porque, naquela que seria a última visita, o rei ao tocar a rainha a restitui à vida e a rainha conta-lhe sobre seu assassinato.

Dessa forma, percebe-se que as imagens ilustram momentos de transição dos protagonistas no conto, sinalizam passagens de tensão da narrativa – exemplo: a transição da vida dos irmãos na floresta para a vida no palácio; do ambiente desolador pela morte da rainha para o desfecho feliz pela reconstituição da família real.

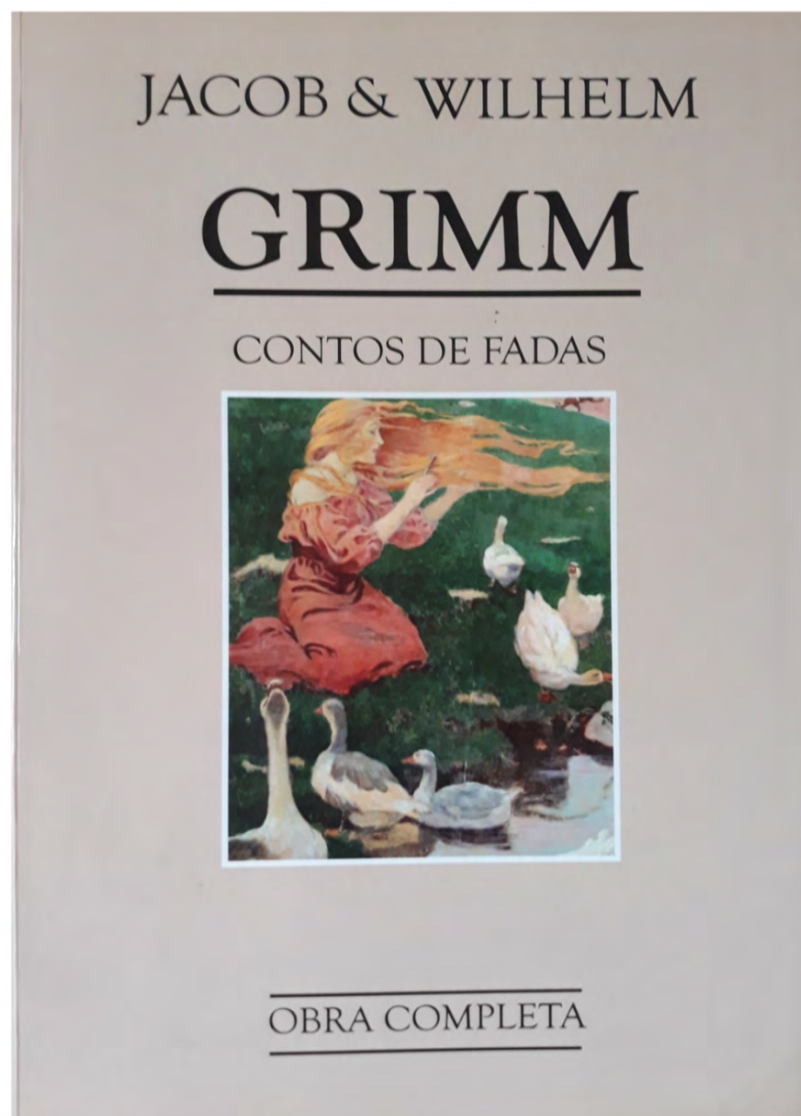


Figura 1 (irmãos Grimm, 2013, capa)



Figura 2 (irmãos Grimm, 2013, p.30)



Figura 3 (irmãos Grimm, 2013, p. 33)

João e Maria é ilustrado por Franz Pocci, artista alemão do século XIX que, além de ilustrador, foi dramaturgo, compositor, marionetista, escritor de histórias infantis e oficial da corte do rei Ludwig, da Baviera.

João e Maria possui nove ilustrações. Foram selecionadas duas para os nossos comentários.

A figura 4 frisa o aspecto horrendo da bruxa: o nariz muito protuberante, o queixo pontiagudo, a face magra, a coluna levemente curvada, os dedos esguios segurando a bengala essencial ao seu deslocamento. Atrás da bruxa, há um gato preto, que acentua o mistério da imagem.

Esse aspecto horrendo contribui para a caracterização verbal que o narrador constrói da bruxa – uma mulher cruel, inescrupulosa, que aprisiona crianças para escravizá-las e alimentar-se delas. Em razão do misticismo existente na figura do gato preto, o animal atrás da bruxa acentua o ar tenebroso dela, dando a entender que há um aspecto obscuro em sua personalidade mais intenso do que é possível evidenciar verbalmente.

A figura 5 mostra a bruxa descansando, sentada, de pernas cruzadas, enquanto Maria trabalha fazendo girar um objeto. Pelos detalhes dos tijolos, os utensílios de cozinha e a pose da bruxa, parece que ela está sentada à beira do forno. Forno esse no qual morrerá no final da narrativa.

Percebe-se na imagem a desproporção de tamanho entre a bruxa e Maria; apesar de estar sentada em uma superfície mais elevada, é notável que sua estatura é mais avantajada que a da menina. Isso intensifica a exploração vivida pela criança na casa da bruxa.

Além disso, a singeleza das mãos, a delicadeza do olhar e a leveza da fisionomia da menina contrastam com os traços grotescos das mãos e, sobretudo, do rosto da bruxa. Esses detalhes ajudam o

leitor a identificar-se com o sofrimento da pequena refém e, em larga medida, a compreender o desespero que a acometeu, levando-a a assassinar a bruxa.



Figura 4 (irmãos Grimm, 2013, p. 247)



Figura 5 (irmãos Grimm, 2013, p. 249)

QUE HISTÓRIA É ESSA?

Novas histórias e adivinhações
com personagens de
contos antigos

Flavio de Souza

Ilustração
Pepe Casals


Companhia das Letrinhas

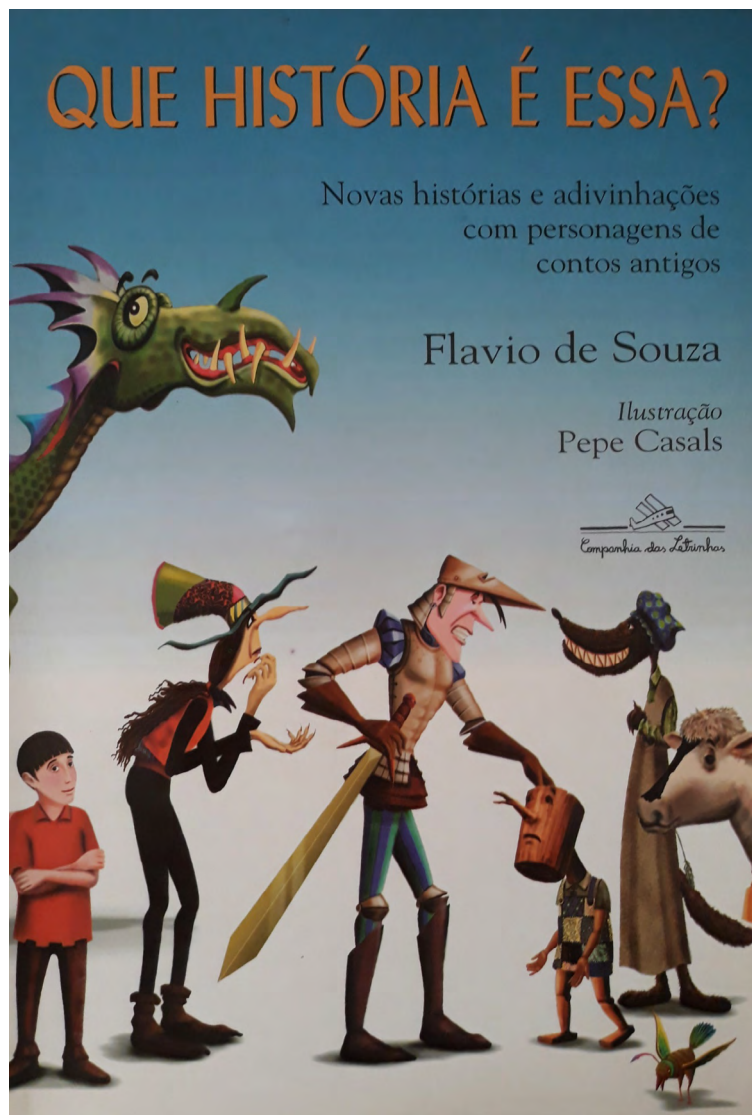


Figura 6 (Souza, 1995, capa)

Que história é essa? é uma coleção de três volumes – o primeiro volume é de 1995; o segundo, de 2000; o terceiro, de 2009 – em que Flavio de Souza reconta contos de fadas, propõe jogos e adivinhações aos leitores, a partir dos personagens dos contos. Trata-se de uma publicação com o selo da Companhia das Letrinhas, uma vertente da editora Companhia das Letras especialmente dedicada às crianças. O nome do ilustrador, Pepe Casals, aparece na capa, junto com o nome do autor da obra. Pepe Casals é um artista espanhol, especializado em ilustração digital.

Como já foi abordado neste trabalho, o reconto de *João e Maria* em *Que história é essa?* chama-se *O passarinho*. Essa história integra o primeiro volume da coleção, que também traz outras sete histórias recontadas, cujas ilustrações foram produzidas digitalmente, mesclando informações do conto original com o reconto presente no livro. São elas: *A bela adormecida*, *Branca de neve e os sete anões*, *Chapeuzinho vermelho*, *Pinóquio*, *A roupa nova do rei*, *Cinderela* e *João e o pé de feijão*.

Por isso, a capa do livro apresenta a ilustração de oito personagens, que são os protagonistas dos recontos de Flavio de Souza. O protagonista do conto *O passarinho* é representado no canto inferior direito da capa. Essa ilustração é idêntica à que aparece na própria história.

No conto, o passarinho é apresentado como um ser minúsculo e bastante delicado. Na capa, nota-se que ele ocupa o menor espaço entre as ilustrações: cabisbaixo, de boca aberta, como se procurasse algum petisco para alimentar-se; parece não ser notado pelos outros personagens, que interagem entre si.

A figura 7 mostra o passarinho comendo a migalha de pão deixada pelo menino, que não é nomeado na história recontada.

O destaque dado ao passarinho é tão significativo que ele parece ser maior do que as árvores ao fundo da ilustração. Além disso, suas asas são bem desenvolvidas e, apesar de singelo, ele tem as penas

multicoloridas e não aparenta ser tão frágil quanto o que é descrito na história – “Um passarinho bem passarinho mesmo, porque ele era bem pequenininho”; “Às vezes a mãe até esquecia que ele existia. Porque ela nem via o passarinho no meio dos irmãos dele”; “Mas era muito pequenininho, coitado. E ele sonhava que um dia ia crescer e ficar forte” (1995, p.14).



Figura 7 (Souza, 1995, p.14)



Figura 8 (Souza, 2013, p.17)

Assim, a ilustração destoa da narração, possivelmente, para dar maior enfoque ao passarinho e proporcionar maior identificação do leitor com o protagonista da história. Além disso, o conto não traz a descrição de uma floresta densa e tenebrosa, como na versão dos

Grimm, apenas menciona que o passarinho vivia na floresta. Talvez por esse motivo a ilustração apresente céu claro e árvores espaçadas – similar à Floresta de Araucárias, na região sul do Brasil –, com uma coloração na parte inferior que sugere campos de flores amarelas e vermelhas, ressaltando o tom multicolorido do passarinho.

Essa vegetação também aparece na ilustração do casal de crianças, provavelmente, João e Maria, que percorre a floresta.

Assim como na figura 7 o passarinho aparece em destaque, maior do que as árvores da floresta e à luz do dia; na figura 8 (colocada no final da história), as crianças também aparecem maiores do que as árvores ao fundo da paisagem, a luz do dia confere iluminação especial à fisionomia das crianças.

Os olhos arregalados, a boca aberta e o corpo voltado para a página anterior, demonstram o momento em que as crianças percebem que há um pássaro comendo os pedaços de pão que estão jogados. Nesse trecho da história, a menina grita e o menino desespera-se.

Foi bem quando o pão acabou que as crianças olharam para trás. E descobriram que os pedacinhos de pão tinham sumido.
- Foi aquele passarinho! – disse a menina.
- Ele vai ver só uma coisa! – disse o menino. E foi logo pegando uma pedra para atirar no passarinho. (2013, p.16)

Como nessa história o passarinho desconhece João e Maria, mas a história é recontada para que no seu final os leitores reconheçam a narrativa original, a ilustração cumpre o papel de recriar visualmente o conto; porém, também deve oferecer indícios da história original.

Dessa forma, o chapéu das crianças e a bolsa trespessada no ombro do menino indicam que eles sabiam que passariam longo tempo naquele ambiente e a fisionomia assustada das crianças evidencia o quanto aqueles pedaços de pão eram importantes para elas. Contudo, no canto direito, a certa distância, há uma casa em cores vibrantes (possivelmente, a casa da bruxa), mas não é feita de doces, nem é

muito atraente. Além disso, os trajes das crianças não denotam miséria e o aspecto corporal deles não evidencia o cansaço e o assombro de estarem perdidos na floresta por alguns dias.

Essa configuração mescla *O passarinho* à narrativa *João e Maria*, frisando pontos significativos de ambas histórias.

Assim, percebe-se que a ilustração também coopera fortemente para que os leitores encontrem indícios da narrativa original, sem descaracterizar o reconto que está sendo produzido em *Que história é essa?*.

A obra dos Grimm, bem como a de Flavio de Souza, não apresenta exclusivamente o conto *João e Maria*. Diferentemente das versões de Tatiana Belinky (1997), Ruth Rocha (2010) e Neil Gaiman (2015), cujos livros trazem somente a narrativa *João e Maria*.

O nome do ilustrador de cada uma das obras aparece na capa do livro. São eles: Francesc Rovira (Tatiana Belinky), Adilson Farias (Ruth Rocha) e Lorenzo Mattotti (Neil Gaiman).

Francesc Rovira é um artista espanhol, especialista em ilustrações de livros para crianças e jovens e também livros didáticos. Como Tatiana Belinky criou sua versão a partir da versão espanhola *Hansel y Gretel*, não foi possível identificar se Rovira ilustrou a edição espanhola e, posteriormente, essas ilustrações foram compradas pela Martins Fontes ou se ele ilustrou diretamente a obra de Belinky.

Adilson Farias é um artista brasileiro, que vive em Curitiba. De acordo com informações do blog dele, as ilustrações feitas para o livro de Ruth Rocha foi pintura digital, produzidas pelo Painter IX. Adilson menciona ainda que as ilustrações impressas ficaram muito mais escuras do que as digitais, perdendo-se texturas e detalhes de luz e sombra.

Lorenzo Mattotti é um artista italiano. Consta na página de apresentação do livro que as ilustrações foram feitas com tinta indiana, os desenhos foram originalmente criados para comemorar a produção *Hansel & Gretel* do Metropolitan Opera.



Figura 9 (Belinky, 1997, capa)



Figura 10 (Rocha, 2010, capa)

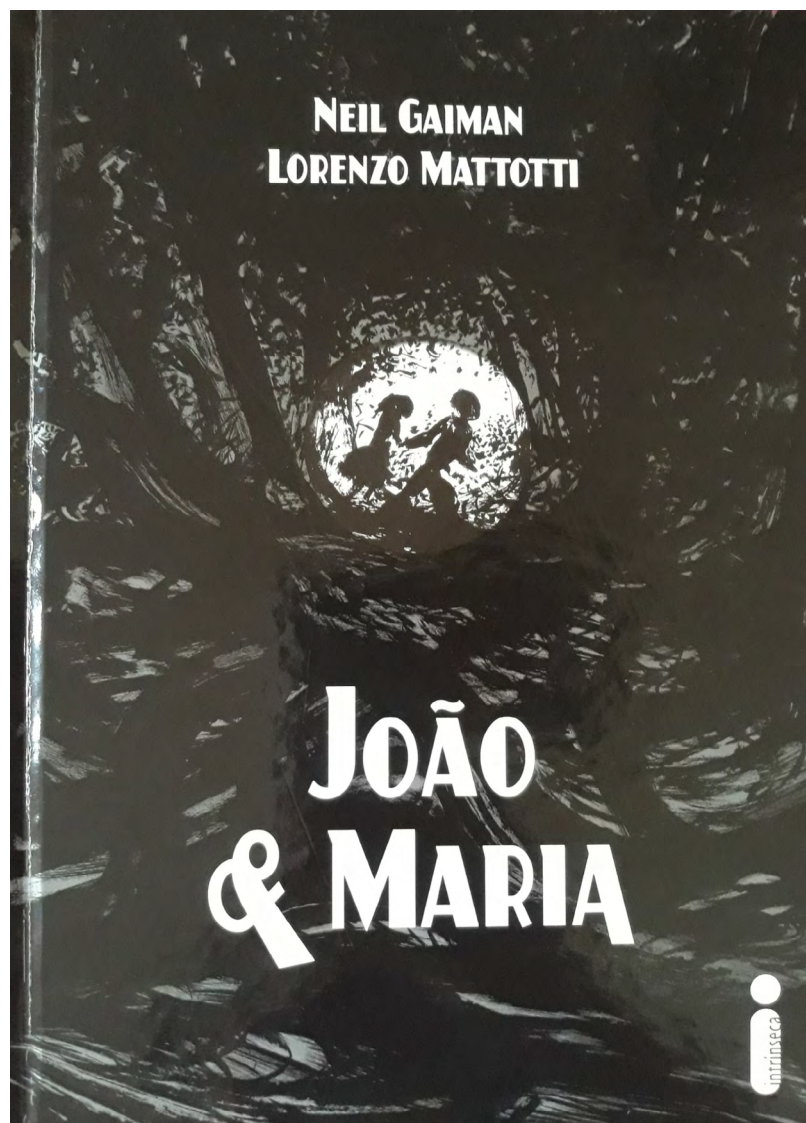


Figura 11 (Gaiman, 2015, capa)

Devido a essas obras apresentarem apenas a narrativa *João e Maria*, será feita a análise das ilustrações dessas narrativas em conjunto, estabelecendo algumas comparações entre elas.

As três obras, como é evidenciado nas imagens anteriores (figuras 9, 10 e 11), mostram na capa o casal de irmãos – João e Maria –, na floresta, sozinhos. A construção da capa antecipa a tônica da narrativa: a surpreendente aventura reservada a essas personagens.

A figura 9 apresenta o casal de irmãos caminhando lado a lado, olhando atentamente o caminho que percorrem, em uma floresta densa. Alguns desenhos coloridos na parte direita inferior sugerem ao leitor os doces encontrados na casa da bruxa. Esses desenhos são os mesmos que representam os doces oferecidos pela bruxa às crianças, no interior do livro. Os trajes das crianças – especialmente, da menina – atesta não se tratar de uma história contemporânea, uma vez que na atualidade as meninas não usam mais saia longa e corpete. Na obra não há menção de datas, mas os trajes da madrasta e da bruxa vão corroborar a ideia de que a narrativa se passa em um passado longínquo.

A figura 10 apresenta o casal de irmãos correndo na floresta à noite. A lua cheia e o céu estrelado ilumina o rosto das crianças, que se entreolham como se perguntassem “e agora?” um ao outro. As árvores são desenhadas nas laterais da capa, dando total privilégio à representação dos irmãos. Por estampar a noite, prevalece o azul e o verde-escuro, além de uma tonalidade arroxeadada na paisagem. O vestido de Maria, com alças e babado na parte inferior, tanto quanto o bermudão (aparentemente) jeans de João, na altura dos joelhos, aproxima as crianças do contexto contemporâneo.

A figura 11 apresenta João e Maria de mãos dadas, no cerne de uma floresta; os emaranhados dos troncos das árvores ao redor de toda a imagem das crianças sugere que elas foram engolidas pela floresta. Não há detalhes de fisionomia ou corpo dos irmãos. A

única luz do desenho focaliza os irmãos de perfil, sem características peculiares. A floresta negra e bastante intrincada domina a capa do livro, intensificando a pequenez das crianças naquele cenário. Essas características sugerem o tom de horror e medo que perpassará a história. Aliás, o tom de horror e medo prevalecerá em todas as imagens no interior da obra, evidenciando com mais profundidade o contexto de guerra no qual transcorre a versão de Gaiman.

A representação dos irmãos caminhando lado a lado na figura 9; entreolhando-se na figura 10; e caminhando de mãos dadas no emaranhado escuro da floresta, na figura 11, testemunha a cumplicidade existente entre o casal de irmãos. Essa cumplicidade será ressaltada no texto verbal das três narrativas.

Trataremos, a seguir, das ilustrações referentes à família de João e Maria, às crianças na casa da bruxa e ao assassinato da bruxa.

As figuras 12, 13 e 14 são ilustrações de Francesc Rovira, para a obra de Tatiana Belinky. Não há numeração nas páginas do livro.

Percebe-se nas figuras 12 e 14 que texto verbal e ilustração dividem a mesma página. As imagens reproduzem exatamente o que o texto verbal apresenta na parte superior das páginas.

Nota-se, na figura 12, a fisionomia arrogante da mãe e o pé, visivelmente maior do que o normal para a estatura dela, no intuito de realçar os chutes nas pedrinhas que João atirava para marcar o caminho.

Além disso, a família segue em fila, não há diálogo entre eles. O pai, cabisbaixo, demonstra submissão à mulher. O semblante preocupado de Maria e a concentração de João nas pedrinhas evidenciam a tensão da cena. A mãe é a última da fila, ela vê a atitude de João e desfaz as marcações dele para que as crianças não retornem, visto que foi dela a ideia de abandono dos filhos e o intuito da insensível mulher era nunca mais vê-los.

A versão de Belinky é a única em que na primeira tentativa de abandono as crianças se perdem na floresta. Dessa forma, essa imagem frisa a maldade da mãe, reforçando as características dadas a ela no texto verbal.

Na figura 13, percebe-se o tratamento desrespeitoso concedido pela bruxa à Maria, que a auxilia na cozinha. A menina demonstra estar assustada com os gritos da bruxa que, por sua vez, aponta o dedo em riste ordenando que Maria buscasse o frasco de pimenta, pois estava preparando em seu caldeirão os ingredientes em que cozinaria João.

É notável em todas as ilustrações a semelhança fisionômica entre a mãe e a bruxa. Essa semelhança reproduz visualmente o comportamento de ambas, como se a bruxa fosse o espelho da mãe na vida das crianças.



Figura 12 (Belinky, 1997, s.p.)



Figura 13 (Belinky, 1997, s.p.)



Figura 14 (Belinky, 1997, s.p.)

O vestido suntuoso, o chapéu, os laços nos cabelos da bruxa, o enorme caldeirão e a cozinha repleta de barris, cestos e potes de mantimentos alocados em prateleiras próximas ao teto da casa,

evidenciam o padrão econômico superior da bruxa, ressaltado no texto verbal pelas comidas variadas que eram preparadas para o João e, no desfecho da narrativa, no baú de riquezas da bruxa.

A figura 14 aparece na página seguinte à figura 13. O texto verbal no canto superior da página menciona que bastou um empurrão de Maria na bruxa para que a velha caísse no fogo do grande forno no qual mataria João. Contudo, a ilustração não apresenta forno, mas uma fogueira conhecida pelo nome de “trempe” nas regiões interioranas do Brasil.

Assim, a figura 14 é discrepante em relação ao texto verbal. De acordo com Santaella (2012), no capítulo *A imagem no livro ilustrado*, afirma que há relação de discrepância quando imagem e palavra se contradizem. Há discrepâncias intencionais (nos casos de licença poética, por exemplo) e não intencionais ou errôneas (quando não é possível correlacionar texto e imagem). Nesse caso, a discrepância parece ter sido errônea na versão do conto *João e Maria*, de Tatiana Belinky, pois o texto verbal menciona “grande forno” e a ilustração apresenta uma “trempe” em um livro que, conforme consta na página de apresentação, é uma obra para crianças brasileiras.

As demais ilustrações enfeixadas nessa adaptação literária, ainda de acordo com o conceito de imagem exposto por Santaella (2012), podem ser consideradas redundantes, porque expressam visualmente o que é mencionado no texto verbal.

As figuras 15, 16 e 17 são ilustrações de Adilson Farias, para a obra de Ruth Rocha.

A figura 15 apresenta o percurso feito pela família na segunda vez em que as crianças foram levadas à floresta. Essa página é totalmente preenchida com ilustração. Mas, há páginas em que a ilustração divide espaço com o texto verbal.

Observa-se um clima de descontração, João segue atrás de todos, distribuindo as migalhas de pão, o pai vai à frente, com passos leves e braços soltos ao lado do corpo, demonstrando espontaneidade, a mãe apoia uma das mãos no ombro da filha, um gesto que pode ser interpretado como zelo e atenção da mãe pela criança.



Figura 15 (Rocha, 2010, p.13)



Figura 16 (Rocha, 2010, p.22)



Figura 17 (Rocha, 2010, p.25)

A ilustração adota o recurso cinematográfico da câmera *plongée*, ou seja, a imagem é retratada de cima para baixo. Conforme Martin (2013), a câmera *plongée* tende a apequinar o indivíduo, “fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (p.44).

É possível relacionar a câmera *plongée* ao tom infantilizado da narrativa de Rocha. Na primeira tentativa de abandono, as crianças retornam e o narrador afirma que os pais se alegraram ao rever os filhos, porque estavam arrependidos de tê-los abandonado. Contudo, algum tempo depois, a situação econômica da família piora e, mesmo com a proximidade do inverno, os pais realizam outra tentativa de abandono das crianças, dessa vez, levando-as mais para o fundo da floresta.

Assim, pode-se pensar que a câmera *plongée* reproduz visualmente o determinismo expresso no texto verbal, que minimiza a crueldade dos pais.

Nota-se também que em Rocha, diferentemente do que ocorre na obra de Belinky, a bruxa e a mãe têm características muito distintas

fisicamente. Essa distinção entre Rocha e Belinky deve-se ao fato de que a versão de Rocha tenta suavizar a imagem dos pais – inclusive, essa é a única adaptação na qual a mãe não morre no final da história – ao passo que a versão de Belinky tenta aproximar as características da mãe e da bruxa, para realçar a maldade da mãe.

A figura 16 mostra João aprisionado em uma gaiola, enquanto Maria assessora a bruxa na cozinha. A menina parece estar preparando alguma comida para o irmão, ao passo que João, apesar de estar preso e sendo bem alimentado há algum tempo, mostra-se bem magrinho na ilustração.

A figura 17 apresenta a bruxa abrindo a porta do forno no qual pretendia assar João. O texto verbal menciona que Maria empurrou a bruxa para dentro do forno e trancou a porta; entretanto essa cena não é mostrada na ilustração.

Dessa forma, percebe-se que há várias tentativas de suavização da história tanto no texto verbal quanto nas ilustrações da obra de Rocha. Além disso, é perceptível o emprego de cores em tonalidades muito fortes ao longo da obra, o que direciona a atenção do público, especialmente, das crianças em tenra idade (público alvo dessa obra), para o desenho em si, ignorando a construção de sentido entre texto verbal e imagem.



Figura 18 (Gaiman, 2015, p.22 e 23)



Figura 19 (Gaiman, 2015, p.34 e 35)



Figura 20 (Gaiman, 2015, p.44 e 45)

As figuras 18, 19 e 20 são ilustrações de Lorenzo Mattotti, para a obra de Neil Gaiman. Todas as ilustrações ocupam duas páginas consecutivas e não se misturam com o texto verbal. Além disso, todas

as ilustrações são feitas em preto e branco, intensificando o horror do clima de guerra narrado no texto verbal.

Não há nenhuma ilustração da mãe na obra de Gaiman, assim como as imagens humanas são representadas sempre de perfil, sem traços que individualizem a fisionomia dos personagens.

A figura 18 apresenta a segunda tentativa de abandono das crianças na floresta. Nota-se que as crianças são levadas apenas pelo pai para a floresta. Pela ligeira inclinação da coluna do pai, parece que ele está arrastando as crianças e isso representa um encargo muito pesado.

Percebe-se que, apesar de Maria ser mais velha do que João nessa história, ela sempre aparece menor do que ele nas ilustrações. O pai dá a mão ao João e esse à irmã, formando uma fila. Os três são reconhecidos apenas pelas características da silhueta e a diferença de estatura. As árvores negras com os troncos retorcidos acentuam o caráter assustador da floresta.

A figura 19 mostra o momento em que bruxa apresenta-se para as crianças. É visível o aspecto horrendo da bruxa; nariz e queixo extremamente protuberantes, além dos braços e mãos muito magros não parecerem humanos. Não há luz no rosto de nenhum dos três personagens.

A entrada da casa sugere um chão de aspecto rugoso, similar ao antigo modelo de “terra batida” das casas de pessoas mais carentes. O jogo entre o preto e o branco de toda a página sugere a formação de teias intrincadas, direcionando a atenção do leitor para os personagens (mais especialmente, para a bruxa), e aludindo à construção de uma grande armadilha, que vai se configurando melhor nas ilustrações seguintes.

A pobreza da bruxa também é retratada no texto verbal ao mencionar que a casa dela tinha apenas um cômodo – bastante diferente

da casa rica apresentada na obra de Belinky ou exuberantemente colorida do livro de Ruth Rocha – e a alusão à armadilha também é reforçada no texto verbal, quando o narrador elucida que a bruxa ficou feliz com a chegada das crianças porque há muito tempo não se alimentava de carne.

A figura 20 mostra o momento em que Maria empurra a bruxa para dentro do forno. A bruxa não tem sequer o delineamento facial, braços, mãos e, principalmente, a parte inferior do corpo dela lembra um animal quadrúpede.

A sombra da bruxa projetada no chão é apenas uma mancha escura, sem qualquer forma humana. Os braços de Maria são muito maiores do que o corpo da menina, aludindo à força e à coragem dela. À distância, João, preso, parece tentar acompanhar a cena; e, novamente, o jogo entre preto e branco formam teias intrincadas que separam João e Maria, deixando-a no centro da cena.

A partir da análise dessas imagens, percebe-se que a relação existente entre ilustrações e texto verbal traduz o que Santaella (2012) denomina complementaridade, ou seja, ilustrações e texto verbal complementam-se, integram-se, um preenchendo as lacunas do outro e contribuindo para o significado global da obra.

Por meio da breve análise de algumas ilustrações das versões de João e Maria apresentadas nessa pesquisa procurou-se demonstrar como as ilustrações, imprescindíveis nos livros infantis, interferem na compreensão do texto verbal, aperfeiçoando-o ou repetindo-o, mas sempre frisando a cumplicidade entre os irmãos.

The background is an abstract composition of thick, expressive brushstrokes. The upper portion is dominated by various shades of blue, ranging from deep navy to a lighter, more vibrant cerulean. The lower portion transitions into rich, warm reds and oranges, with some areas showing a mix of the two colors. The strokes are directional, mostly moving from the top-left towards the bottom-right, creating a sense of movement and texture.

2

**ONDE FICA
O PARAÍSO?**

Neste capítulo será apresentada uma abordagem do filme *Filhos do paraíso*, de Majid Majidi.

Para melhor compreensão de aspectos do filme, será realizada uma breve exposição da origem e dos pilares do islamismo – religião do Estado iraniano desde a revolução de 1979 –, do contexto histórico-político-religioso da sociedade iraniana e do desenvolvimento da indústria cinematográfica no Irã.

Em seguida, para exemplificar a importância da criança na arte cinematográfica iraniana, serão examinados filmes iranianos que trazem a criança como protagonista.

2.1. O ISLÃ E O IRÃ

O islamismo é uma doutrina religiosa fundada por Mohammad, conhecido também por Maomé. Segundo Hourani (1994), acredita-se que Mohammad nasceu em uma aldeia da Arábia Ocidental, por volta de 570 d.C. Sua família pertencia à tribo dos coraixitas, cujos membros eram mercadores que mantinham acordos com tribos pastoris em torno de Meca, Arábia Saudita. Além disso, eles possuíam uma ligação com o santuário da aldeia, a Caaba, onde se guardavam imagens de deuses locais.

Casou-se com Khadija, uma viúva comerciante, e trabalharam juntos no comércio. Por volta dos 40 anos de idade, Mohammad teve contato com o sobrenatural. Este episódio ficou conhecido como a Noite do Poder ou do Destino. A partir desta experiência, ele começou a recitar versos daquele que viria a ser o Alcorão – livro sagrado do islamismo.

Com apoio de Khadija, e em nome de Alá (nome dado a Deus no islamismo), Mohammad começou a difundir esses versos e, aos poucos, formou-se em torno dele um pequeno grupo de seguidores constituído por jovens das famílias coraixitas, alguns membros de famílias menores, clientes de outras tribos, artesãos e escravos.

À medida que aumentava o séquito de seguidores de Mohammad, começaram os conflitos entre ele e as principais famílias coraixitas, pois um dos pilares da nova doutrina apregoada por Mohammad era o monoteísmo, e os coraixitas eram politeístas.

A situação piorou muito com a morte de Khadija e Abu Talib, o tio que o educou, no mesmo ano. Em 622, era insustentável a permanência de Mohammad em Meca. Ele fugiu para Yatrib (atual Medina), a 300 km de Meca, com apoio de comerciantes de Yatrib. Esse acontecimento ficou conhecido como hégira, conforme esclarece Hourani:

Essa mudança para Medina, a partir da qual as gerações posteriores iriam datar o início da era muçulmana, é conhecida com hégira: a palavra não tem o significado negativo de fuga de Meca, mas positivo da busca de proteção, estabelecendo-se um lugar que não o seu próprio. Nos séculos islâmicos posteriores, seria usada para significar o abandono de uma comunidade pagã ou má por uma outra que vive segundo a doutrina moral do Islã. (1994, p.34)

Em Medina, o poder de Mohammad irradiou-se pelo deserto. Nessa cidade, a doutrina moral do Islã tornou-se mais universal, abrangendo não apenas a Arábia pagã, mas outros povos.

Em 629, devido aos acordos políticos, comerciais e religiosos, as autoridades de Meca permitiram que os seguidores de Mohammad peregrinassem ao santuário de Meca, fundado por Abraão, patriarca do monoteísmo no mundo. No ano seguinte, o domínio de Meca foi

entregue ao Mohammad, mas ele continuou residindo em Medina até sua morte, em 632.

Somente após o falecimento de Mohammad o islamismo expande-se para outros povos, conquistando localidades além dos territórios árabes, chegando ao Irã (Pérsia, na época), por exemplo, em 642.

O Alcorão, livro sagrado do Islã, foi compilado apenas entre 644 e 656, no período da administração de Uthman, terceiro sucessor de Mohammad na liderança da comunidade islâmica.

No Alcorão estão contidos os cinco pilares que fundamentam a religião islâmica até hoje. Lewis (1996) os organiza da seguinte maneira:

1. Profissão de fé (*shahada*): declaração de que “Deus é um só e Maomé é seu profeta”.
2. Oração (*salat*): prece que consiste na declaração da *shahada* e de alguns trechos do Alcorão, realizada cinco vezes ao dia – ao amanhecer, ao meio-dia, à tarde, ao pôr do sol, à noite –, com palavras e movimentos prescritos. O devoto deve realizar a *salat* com o rosto virado na direção de Meca.
3. Peregrinação (*hajj*): pelo menos uma vez na vida, todos os muçulmanos devem fazer a peregrinação a Meca e a Medina.
4. Jejum: durante o Ramadã, nono mês do ano, todos os muçulmanos adultos, mulheres e crianças devem jejuar do amanhecer ao pôr do sol. Os idosos, doentes, pessoas em viagem ou em alguma *jihad* (guerra) estão dispensados do jejum.
5. Esmola (*zakat*): doação financeira dos muçulmanos à comunidade ou ao Estado. Originariamente, a contribuição era

voluntária. Com o passar do tempo, tornou-se obrigatória. Todos que aceitam o islã devem cumprir a *zakat*.

Esses são os dados mais elementares da doutrina islâmica. A seguir, serão apresentadas algumas informações essenciais do contexto histórico-político-religioso do Irã, esclarecendo como o islamismo foi adotado pela sociedade iraniana.

O Irã é habitado há sete mil anos a.C. Os elamitas foram as primeiras tribos a ocupar a região – inventaram a escrita cuneiforme, domesticaram animais e criaram sistemas de irrigação. Tribos indo-germânicas (arianos) foram os primeiros invasores, que criaram os reinos dos medas e dos persas.

Os medas, provavelmente, chegaram à Ásia Ocidental aproximadamente mil anos a.C. Eles contribuíram com a língua ariana, o alfabeto de 36 letras, a substituição da argila pelo pergaminho, o uso de colunas na arquitetura, o código moral e o zoroastrismo, que perdura até hoje no Irã.

Zoroastrismo é uma doutrina religiosa baseada na dualidade cósmica entre bem e mal. A doutrina recebeu esse nome porque foi fundada por Zoroastro, também conhecido por Zaratustra, profeta que viveu por volta do século VII a.C.

Apesar de terem criado um Império, os medas foram rapidamente dominados pelos persas, que tiveram três importantes imperadores.

Ciro foi o primeiro imperador persa, por volta de 546 a.C., fundando a dinastia Aquemênidas. Na época de Ciro, a capital do império era Pasárgada e o domínio persa estendia-se do Mediterrâneo à Índia, englobando 31 nações, entre elas, o Egito.

Ciro foi substituído por Dario I, que transferiu a capital do império para Persépolis. Dario I foi o responsável pela modernização da arquitetura persa – com construções imponentes – e da rede rodoviária, além da criação de um novo sistema administrativo – as satrapias, fundamentado na hierarquização das funções administrativas, conforme esclarece Ivonete Pinto (2005):

Cada província era governada por um sátrapa (nome dos chefes de uma das províncias submetidas, entre elas Egito, Armênia, Assíria, Índia, Babilônia, Síria e Fenícia), mas as tropas locais eram confiadas a um general e o recolhimento de impostos era dirigido por uma outra autoridade, por sua vez controlada por um “secretário” da gestão do sátrapa. (2005, p.23)

Xerxes continuou o trabalho de Dario I. – mas invadiu algumas cidades gregas e foi retaliado por Alexandre, o Grande (da Macedônia), que pôs fim ao reinado de Xerxes e ampliou a influência cultural grega da Pérsia ao Egito, passando pela Índia e pela Síria.

Em 642, o islamismo foi introduzido na Pérsia por meio da invasão árabe. De acordo com Coggiola (2008):

O Islã iraniano teve seu próprio perfil, diferentemente do restante do mundo muçulmano. Os persas adaptaram a forma xiita heterodoxa do Islã, utilizando-a, inclusive, como uma arma contra os chefes supremos árabes. A língua dos conquistadores substituiu a língua pahalavi (persa ou farsi), o que freou o desenvolvimento da literatura e da poesia persas. Isso acabou, em reação dialética, reafirmando o espírito nacional. Durante cinco séculos as obras literárias e a história do país foram escritas em arábico.

No século IX, o controle árabe do país enfraqueceu e o império dividiu-se em pequenos reinos com governantes iranianos. (2008, p.22)

Em seguida, a Pérsia foi dominada pelos turcos, pelos mongóis, e entre os séculos XI e XIX foi governado por quinze dinastias diferentes.

No início do século XX, mais precisamente, em 1926, o xá (rei, em *farsi*) Reza Pahlevi assume o poder, com o nome Reza Xá Pahlevi. Foi responsável por mudar o nome do país para Irã e, posteriormente, entrou na II Guerra Mundial favoravelmente à Alemanha nazista. Devido a isso, o Irã foi ocupado em 1941 por tropas inglesas e soviéticas. Reza Pahlevi abdicou em favor de seu filho, Mohammad Reza Pahlevi, que administrou a ocupação estrangeira até 1946.

Com o intuito de aproximar-se dos costumes ocidentais, Reza Xá, na década de 1930, permitiu que as mulheres não mais usassem o chador e os véus que cobriam as faces (chamado de *burka*).

O maior marco do xá Mohammad Reza Pahlevi para a arte iraniana, especialmente, a cinematografia, foi a fundação do Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, o Kanun, na década de 1960, pela princesa Farah, esposa do xá. De acordo com Meleiro (2006):

Uma das mais importantes organizações que constituíam e constituem (após a mudança do regime) um forte sustentáculo para o cinema nacional é o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (*Kanun-e Parvareh-e Fekri-ye Kudakan va Nowjavanan*), conhecido como Kanun. O principal atrativo da instituição era possibilitar que os artistas tivessem uma liberdade de expressão em suas produções, maior do que qualquer outro lugar, incentivando a produção de obras destinadas ao público jovem.

O Instituto foi fundado pela princesa Farah, mulher do xá Reza Pahlevi, dentro de uma política voltada aos usos da cultura, ocupando-se da criação de condições da população ampliar seu universo cultural e desfrutar atividades de iniciação e compreensão da cultura por meio de bibliotecas, ateliês de pintura e escolas de teatro. A sessão de cinema tornou-se a mais produtiva do Instituto, em poucos anos. (2006, p.41 e 42)

Mohammad Reza Pahlevi prevaleceu no poder até o início de 1979, quando o aiatolá Ruhollah Khomeini assumiu o governo do Irã, após uma grave crise econômica, denúncias internacionais de abusos dos direitos humanos, protestos e massacres da população promovidos pelo xá.

Khomeini, em 1º. de abril de 1979, instaurou a República Islâmica do Irã. Dessa forma, o Irã passou a ser o único sistema de governo do mundo em que república e Islã equiparam-se. Na prática, o país começou a ser governado por dois líderes, um líder religioso e um líder político, sendo que a autoridade do líder religioso se sobrepõe à do líder político.

O aiatolá Khomeini deu continuidade às atividades do *Kanun*; contudo, determinou que a Lei Islâmica fosse a lei suprema do país. Isso significou o retorno à obrigatoriedade do uso do véu para todas as mulheres, bem como se exigiu que todos os segmentos artísticos – inclusive, o cinema – obedecessem aos princípios islâmicos, sob risco de severa censura.

Lewis (1996) define da seguinte forma a fase pós-revolução iraniana:

Foram difíceis para o Irã os anos que se seguiram. O povo sofreu muito com guerras externas, conflito e repressão interna e agravamento ininterrupto da crise econômica. Como em outras revoluções, ocorreram choques repetidos entre facções rivais, algumas vezes descritas como extremistas e moderadas; mais corretamente, tratavam-se de ideólogos e pragmáticos. Devido a essas e outras mudanças, o ideal da revolução islâmica, estilo iraniano, perdeu parte de sua atração – mas não toda. Movimentos revolucionários derivados, inspirados ou simultâneos com a revolução no Irã surgiram em outros países muçulmanos, onde se tornaram pretendentes sérios e às vezes bem-sucedidos ao poder. (1996, p.333)

Percebe-se que a situação sócio-político-econômica do Irã é muito delicada. Não serão apresentados mais detalhes dos governos posteriores a Khomeini, porque o intuito foi traçar um panorama do contexto iraniano para melhor compreensão da importância do cinema na sociedade iraniana.

2.2. KANUN E A CRIANÇA NO CINEMA IRANIANO

De acordo com Meleiro (2006), o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (*Kanun*) foi a mola propulsora do cinema iraniano. Segundo Meleiro:

Embora o objetivo principal do *Kanun* fosse produzir filmes para crianças, a maior parte dos filmes era feita por intelectuais, e claramente nem todos os filmes eram para crianças, sendo que a maioria deles era sobre crianças. (2006, p.42)

Houve três períodos de desenvolvimento do *Kanun*.

O primeiro período estende-se de 1966, quando Abbas Kiarostami criou o Departamento de Cinema, até a revolução iraniana (1970-1979). Nesse período, Abbas Kiarostami e, posteriormente, Ebrahim Forouzesh foram encarregados do departamento. A marca desse período foi a produção de filmes de animação de excelente qualidade artística.

O segundo período perdurou do início da revolução até o início da década de 1990. A partir desse período, os roteiros fílmicos passaram a ser submetidos ao Ministério da Educação. Alguns podiam obter autorização para produção, mas não para exibição – é quando Abbas Kiarostami, Ebrahim Forouzesh, além de outros cineastas hoje consagrados, como Bahram Beizaie, Amir Naderi, começaram a produzir longas-metragens

de temáticas sociais. *Onde fica a casa do meu amigo?* (de Abbas Kiarostami) e *O jarro* (de Ebrahim Forouzesh) são filmes dessa fase do *Kanun* e serão avaliados na sequência deste capítulo.

O terceiro período inicia-se em meados da década de 1990. Assiste-se ao acirramento do controle sobre os cineastas, que preferiram procurar produtoras independentes para realizar suas filmagens. Com isso, a produção do *Kanun* decaiu significativamente.

Filhos do paraíso, de Majid Majidi, primeiro filme iraniano a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, pertence a esse período do *Kanun*.

A respeito da censura no cinema iraniano, Martins esclarece (2014):

As determinações referentes ao cinema e ao teatro não aparecem no texto constitucional, mas são julgadas, conforme o caso, em termos de respeito ao Islã, à Sharia, à ordem pública ou à imagem do Irã. Assim como em outros regimes totalitários, a censura encontra-se, em larga medida, “naturalizada” na sociedade iraniana. Ainda que esta seja denunciada, sobretudo por jornalistas e artistas exilados, a passagem pelos órgãos oficiais a fim de obter liberação para um filme ou uma peça é vista como parte integrante do processo de produção.

No caso do cinema, esse processo inclui duas fases distintas: a liberação para produzir o filme e a seguir para distribuí-lo. A autorização para fazer o filme começa com a entrega do roteiro ao Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, que irá determinar se a proposta é ou não adequada. Nessa fase, também são avaliadas as competências do roteirista, do diretor, dos atores e de outros participantes, bem como a idoneidade da equipe em relação às manifestações político-religiosas no Irã. Essa fase pode durar até mais de um ano. (2014, p.220)

No tocante à mulher, a questão da censura é ainda mais delicada. De acordo com Meleiro (2006, p.90), para o islamismo, “o *chador* (capa que cobre a cabeça e o corpo) e o *hejab* (lenço que cobre a cabeça e

o peito) são exteriorizações de uma verdade divina e a adoção dessas vestimentas islâmicas seria uma maneira de preservar a identidade iraniana". Assim, ainda que uma personagem seja mostrada em seu lar, entre familiares, ela não pode mostrar os cabelos.

Além disso, o preto é a cor recomendada para o *chador* e o *hejab*. Oficiais do governo alegam que a escolha do preto não se deve especificamente a uma restrição islâmica, mas à praticidade do uso de um uniforme.

As mulheres não podem ser filmadas maquiadas, com roupas coloridas, não pode haver contato físico entre elas e os homens – e deve-se evitar os olhares, especialmente, os que incitem desejo sexual. Até a década de 1980, as mulheres apareciam apenas em posições estáticas ou sentadas, para impedir que o caminhar delas chamasse a atenção do público.

Outras proibições formais nos filmes iranianos são: insultos aos princípios que sustentam o governo islâmico no Irã; piadas sobre exército, polícia ou família; músicas estrangeiras ou qualquer tipo de música que evoque prazer ou alegria; filmes que tratem de violência, sexo explícito, prostituição ou corrupção; mostrar de maneira positiva um personagem que prefira a solidão à vida coletiva.

Depois da montagem, o filme deve ser entregue ao Ministério da Cultura e Orientação Islâmica para os censores verificarem se as normas oficiais foram cumpridas. O filme pode ser proibido, liberado ou o cineasta receberá instruções para rever ou cortar cenas. Na sequência, as autoridades do Ministério determinam em quais cinemas pode ser exibido.

De acordo com Martins (2014, p.221), "a censura impulsiona o aparecimento de estratégias discursivas que permitem, em alguma medida, passar ao largo das interdições". Segundo Martins, uma das estratégias discursivas mais recorrentes é a metáfora, tão bem explorada nas produções de Abbas Kiarostami e Majid Majidi, por exemplo.

A seguir, serão apresentados alguns filmes que apresentam a criança como personagem central, exemplificando o emprego da metáfora no cinema iraniano, uma vez que o papel encenado pelos respectivos protagonistas sempre conduzem o espectador a uma leitura mais ampla dos valores sociais arraigados na obra.



Figura 21 – O ator Ahmed Ahmed Poor representando o personagem Ahmad, em *Onde fica a casa do meu amigo?*, direção de Abbas Kiarostami (1987)



Figura 22 – Personagens-mirins representando os alunos do filme *O jarro*, direção de Ebrahim Forouzesh (1992)



Figura 23 – Personagem Abbas retornando com o novo jarro.
Cena final de *O jarro*, direção de Ebrahim Forouzesh (1992)

Onde fica a casa do meu amigo? é dirigido por Abbas Kiarostami, em 1987.

O filme inicia-se em uma sala de aula, com um professor corrigindo os cadernos dos alunos. Mohammad realiza a lição de casa em uma folha avulsa. Irritado, o professor rasga a folha e adverte o menino – diz a ele que se, no dia seguinte, fizer a lição novamente em folha avulsa e não no caderno, irá expulsá-lo. Mohammad chora de desespero. O primo dele, estudante da mesma sala, conta ao professor que estava com o caderno de Mohammad, por isso ele não fez a lição no caderno. O mestre compreende, mas mantém a ameaça a Mohammad.

Ahmad, o protagonista, está sentado ao lado de Mohammad, presencia atônito o choro do amigo. Ao final da aula, Ahmad e Mohammad saem juntos, brincando, Mohammad cai e seu material espalha-se no chão. Ahmad o ajuda a juntar o material e eles se despedem.

Em casa, Ahmad fica desolado quando percebe que guardou o caderno de Mohammad em sua pasta, conforme evidencia a figura 21. Tenta contar o ocorrido para a mãe, explicar que precisa entregar o caderno para Mohammad.

Nesse momento, fica explícito algo que será a tônica do filme: a falta de comunicação entre adultos e crianças.

A mãe de Ahmad ignora-o completamente quando ele tenta falar sobre o engano dos cadernos. A exemplo dela, as demais personagens adultas do filme conversam apenas entre si – ninguém ouve Ahmad.

Sozinho, a pé, sem qualquer referência de endereço significativa, ele resolve procurar a casa do amigo, que fica em bairro distante. É notável ao longo do filme como os adultos são centrados neles mesmos; quando, a caminho, Ahmad pede alguma orientação, os adultos, sem interromper os passos, oferecem respostas monossilábicas, ou continuam conversando naturalmente; às vezes, andando a cavalo, ignoram a presença do menino. Somente uma criança concede certa orientação mais expressiva a Ahmad.

Blikstein (2002), analisando a estrutura essencial da comunicação escrita, afirma que a comunicação escrita parte de uma necessidade do emissor. Esse, por sua vez, aguarda a resposta do destinatário, para que a comunicação possa fluir.

A comunicação oral apresenta a mesma estrutura básica. No filme, nota-se que Ahmad tenta comunicar-se. Mas, não há resposta. Logo, não há interação. Percebe-se, dessa forma, que crianças e adultos vivem em espaços sociais bastante distintos e cabe àquelas crescer para ocupar o espaço social reservado aos mais velhos, hierarquicamente superior ao delas.

Apenas um idoso, ávido por uma companhia para conversar, dá atenção a Ahmad e ajuda-o a encontrar a casa de Mohammad. Ambos

perambulam juntos pelos labirintos das construções feitas nas rochas iranianas. Contudo, não encontram a casa de Mohammad.

Em Ahmad, é característico o olhar de solidão e o semblante de desespero ao pensar que o amigo pode ser expulso no dia seguinte por um equívoco provocado por uma brincadeira na saída da escola.

Um diálogo do avô de Ahmad com um amigo evidencia o pensamento típico dos adultos que estão sendo representados no filme. O senhor diz ao amigo que, quando criança, apanhava todos os dias de seu pai e acredita que toda criança precisa apanhar diariamente, mesmo sem motivo algum, para lembrar-se da disciplina.

À noite, Ahmad retorna para casa sem sucesso na busca pela casa de Mohammad. Cansado e frustrado, Ahmad não janta, prefere fazer a lição para Mohammad, demonstrando o verdadeiro sentimento de amizade que há entre os dois.

O filme encerra-se com Ahmad sussurrando a Mohammad na sala de aula que fez a lição para ele. O professor corrige a lição de ambos, sem conflito aparente.

O jarro é dirigido por Ebrahim Forouzesh, em 1992.

A história desse filme se passa em 1962, em uma escola localizada no deserto iraniano. Em razão da escassez de água nos países do Oriente Médio, é comum que a água seja bastante racionada.

Por isso, na escola havia apenas um jarro de água para as crianças beberem-na durante o intervalo da aula. O recipiente era grande e ficava no pátio onde as crianças brincavam. Elas, em fila, inseriam a caneca no jarro, bebiam a água, entregavam a caneca ao professor, que a transmitia ao próximo da fila, enquanto cuidava para

que ninguém burlasse o lugar do colega ou corresse o risco de um aluno beber mais água e outro ficar sem nada.

Certo dia, um aluno percebe que o jarro está vazando água. Tem início uma verdadeira mobilização dos alunos junto com o professor para consertarem o jarro, uma vez que requererem um jarro novo do Ministério da Educação levaria muito tempo e as crianças, provavelmente, ficariam sem aula durante esse período.

As crianças doam material para o reparo do jarro e o professor vai pessoalmente à casa de alguns alunos solicitar aos pais deles que doem um dia de serviço consertando o jarro. Alguns pais são extremamente estúpidos com o professor, acusam-no de estar agindo em causa própria, outros são generosos e contribuem com o que podem.

O reparo é feito, mas rapidamente o jarro apresenta o mesmo problema de vazamento. Decepcionado, o professor autoriza os alunos a saírem da escola para irem beber água no riacho mais próximo durante o intervalo, conforme evidencia a figura 22. Contudo, um aluno fica doente porque resolve brincar no riacho e tem choque térmico.

Após uma discussão da mãe dessa criança com o professor, ela decide fazer uma “vaquinha” para comprarem um novo jarro. As crianças, alegremente, colaboram. Mas, devido à pobreza de toda a aldeia, é demorado conseguir a verba necessária para a compra de um novo jarro. Quando conseguem o dinheiro, o professor dispensa um aluno das aulas para atravessar o deserto, ir à localidade mais próxima de camelo, comprar o jarro e levá-lo à escola.

A cena final (figura 23) ilustra o retorno do garoto, depois de meses atravessando o deserto, conduzindo a pé o camelo, que transportava o jarro.

Llosa (2009), em seu ensaio *La verdad de las mentiras*, ao tratar dos enredos no texto literário, afirma:

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta um sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen uma perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. (2009, p.12)

Essa afirmação também se faz apropriada para refletir sobre o eixo temático do filme. Em *O jarro*, é contundente o descaso das autoridades iranianas com a população carente do deserto. O Irã é uma das maiores potências mundiais de exportação petrolífera – no entanto, nota-se que essa economia não beneficia as crianças do deserto.

A ausência de infraestrutura é generalizada, cada um na aldeia colabora com o mínimo que possui, o professor é considerado a autoridade máxima daquele local pela sua superioridade intelectual, mas sabe que não pode auxiliar aquelas pessoas, exceto com seu conhecimento, e sabe, ainda, que as autoridades políticas não se interessam pelos problemas daqueles iranianos miseráveis.

Driblar uma censura tão severa, nos meios de comunicação iraniano, não é tarefa fácil. *O jarro* – filme bem trabalhado artisticamente, cujo enredo transcorre na década de 1960 – expõe a má distribuição de renda que afeta diretamente a educação de um grande número de crianças à margem das camadas sociais mais elevadas. O feito se constitui como uma possibilidade rara de evidenciar à comunidade internacional os desníveis da sociedade iraniana.

O espelho é dirigido por Jafar Panahi, em 1997.

O espelho inicia-se com Mina, a protagonista, sentada à beira do portão da escola, aguardando a mãe que deveria ter ido buscá-la no final da aula. Um pai de aluno oferece carona em sua motocicleta à Mina até um ponto de ônibus. O problema é que Mina não sabe o endereço de sua casa. A menina embarca em ônibus, acomoda-

se e observa atentamente as pessoas, que dialogam sobre diferentes assuntos, conforme mostra a figura 24.

No ponto final do ônibus, Mina pede orientações ao motorista para chegar em casa, ele percebe que a menina está perdida, indica alguns pontos de referência e ela embarca em outro ônibus. Nesse ônibus, o cobrador irrita-se com Mina, ela começa a chorar, tira o lenço dos cabelos e a tipoia que usava no braço esquerdo, olha para a câmera e diz que não quer mais participar daquele filme, está cansada de fazer aquela representação.

Nesse momento, o público compreende que ela não está perdida: a atriz encena a procura pela própria casa. Mina desce correndo do ônibus, senta na calçada ainda chorando. Uma das pessoas da equipe de filmagem conversa com a garota, convencendo-a a recolocar o lenço nos cabelos e a usar um microfone.

Mina resolve pegar um táxi; a partir de então, a equipe de filmagem segue-a a distância. A menina troca de táxi aleatoriamente várias vezes. O desenvolvimento de *O espelho* mostra ao público o trânsito caótico da capital iraniana, as ruas movimentadas das regiões centrais de Teerã, além de trechos de conversas dos taxistas com Mina ou de passageiros que aceitam dividir a viagem de táxi com ela.

No final da história, Mina retorna para casa, devolve o microfone contra a vontade da equipe de filmagem, que faz questão da presença dela no filme. A menina insiste que não vai mais participar do filme, que não gostou de ser atriz e não voltará para o restante das filmagens.

Percebe-se que *O espelho* é um filme metalinguístico, ou seja, um filme que aborda a problemática de uma filmagem cinematográfica. Ao colocar como protagonista uma criança que se rebela e desiste de representar, *O espelho* traz à tona duas questões delicadas.

A primeira são os cuidados que a equipe de filmagem deve ter ao lidar com uma criança em cena (afinal, ela é um profissional, possui responsabilidades dentro do filme, contudo tem limitações físicas e psicológicas decorrentes da idade). Isso *O espelho* exprime quando uma representante da equipe de filmagem insiste que Mina deve continuar usando o microfone, porque o longa-metragem não pode ser interrompido. Todos necessitam da atuação da menina.

A segunda é como a própria criança se sente no cotidiano das gravações, pois na rotina (algumas vezes, desgastante) de uma filmagem de cinema a criança é obrigada a abrir mão das atividades características da faixa etária dela para assumir uma agenda profissional. Isso é evidenciado em *O espelho* quando Mina chora desesperada, tira o lenço dos cabelos, a tipoia e fala que não deseja mais participar da gravação. O semblante da atriz mostra seu desgaste emocional.

Além disso, *O espelho* lida com o que Howard e Mabley (1996) definem como o poder da incerteza.

Então, qual é o truque para manter a participação do público e criar a reação emotiva da qual depende o drama? Respondendo numa só palavra: incerteza. Incerteza sobre o futuro imediato, incerteza sobre o desenrolar dos acontecimentos. (1996, p.72)

O público fica ciente de que Mina não está perdida, mas participando de uma filmagem cinematográfica em processo. Qual o roteiro? Que personagem Mina está representando? Qual o gênero do filme em que Mina atua? Há outras personagens no filme? Essas perguntas, possivelmente, são feitas pelo público, que deseja saber qual será o futuro de Mina.

Mas, nenhuma dessas perguntas é respondida. Apenas no desfecho de *O espelho* é possível compreender que a temática central da obra é o cotidiano de uma criança em um set de filmagem.



Figura 24 – Atriz Aida Mohammadkhani interpretando a personagem Mina, em *O espelho*, direção de Jafar Panahi (1997)



Figura 25 – Ator Mohsen Ramezani interpretando Mohammad em *A cor do paraíso*, direção de Majid Majidi (1999)



Figura 26 – Mão do ator Mohsen Ramezani interpretando Mohammad.
Cena final de *A cor do paraíso*, direção de Majid Majidi (1999)

A cor do paraíso é dirigido por Majid Majidi, em 1999.

Mohammed, o protagonista (figura 25), tem por volta de oito anos, estuda em um internato para garotos cegos na capital iraniana. Nas férias, as crianças retornam para casa. O pai de Mohammed vai buscá-lo contrariado para passar as férias junto com a família, em uma aldeia distante da capital.

No desenvolvimento do enredo, percebe-se que Mohamed é muito querido pelas irmãs – Bahare e Hanie – e pela avó paterna; a mãe das crianças faleceu há alguns anos. São comuns as cenas em que ele brinca com as irmãs na paisagem campestre e passeia com a avó, que o ensina a reconhecer as plantas por meio do toque.

Contudo, as atitudes de desprezo do pai, especialmente o olhar de fúria dele para Mohammed, demonstram o quanto se sente contrariado pela presença do menino no seio familiar. O pai de Mohammed deseja casar-se novamente e acredita que se a família da noiva souber da

existência do filho cego não permitirá o casamento. Por isso, deseja afastar o garoto da convivência familiar a qualquer custo.

A alegria estampada no semblante do menino sinaliza como ele se sente acolhido e estimado pela família. Apesar de, às vezes, identificar o distanciamento do pai, Mohammed não o repele. Ao contrário, quer estar junto dele e compartilhar suas experiências – por exemplo, quando o pai chega com horas de atraso ao colégio interno para buscá-lo, Mohammed abraça-o feliz, e, durante o percurso para casa, no ônibus de viagem, mesmo o pai o tratando com frieza, o menino tenta estabelecer um diálogo.

Para afastar o filho de casa, o pai de Mohammed abriga-o na casa de um carpinteiro cego, que lhe ensinará o ofício. O menino sente muita tristeza, pois acredita que ninguém gosta dele e terá que viver sempre isolado da família. Em razão do afastamento, a avó de Mohammed falece. Após o enterro, a família da noiva do pai do menino desfaz o noivado, alegando que a morte repentina da senhora – eles desconheciam os fatos sobre Mohammed – era sinal de mau agouro no casamento.

Infeliz e com remorso por se sentir responsável pela morte da mãe, o pai de Mohammed busca o filho, reconduzindo à casa; porém, devido a uma chuva torrencial, a ponte de madeira desaba com o peso do cavalo que transporta Mohammed e tanto o animal quanto o menino são arrastados pela forte correnteza do rio em que caem.

Desesperado, o pai joga-se no rio para tentar resgatar o menino. Na sequência, o pai acorda em uma praia; a seu lado, está o corpo do filho.

A cena final é comovente: o pai chora, ajoelhado, abraçado ao corpo do menino. Do céu, desce uma luz brilhante que ilumina a mão do garoto, conforme apresenta a figura 26.

Cabe ressaltar que o cineasta é islâmico e no Irã todos os filmes devem se adequar a um regimento firmado no país, sob pena de severa censura. No islamismo, vigora o entendimento de que há um Deus criador do Universo. Deus é uma energia brilhante. Por não ser matéria, não é visto pelos olhos materiais, mas percebido pela sensibilidade humana. Deus concede às boas pessoas, especialmente, àquelas que superaram intensos sofrimentos em vida, o direito de viver no paraíso (local de paz e serenidade permanente) após a morte.

Dessa forma, a última cena do filme afigura uma delicada metáfora. O menino cego não via as cores do mundo material, mas o sentia com as mãos. Depois de morto, sua mão pueril atrai a cor brilhante do paraíso no qual sugestivamente viverá ao lado da mãe e da avó já falecidas, que tanto o amavam.

O cineasta Majidi, por ocasião do prêmio recebido no Ibn Arabi Film Festival, em 2010, pelo conjunto de sua obra, em entrevista a Pablo Beneito, fez a seguinte declaração sobre *A cor do paraíso*:

En *El color del Paraíso* vemos cómo el niño, a pesar de no poder más que palpar el mundo que lo rodea, es capaz de captar la verdad de la existencia. Palpa las flores, palpa el trigo, y comprende el sentido de la belleza. Sin embargo el padre, a pesar de ver, no percibe nada de esa belleza. Transforma la belleza en negrura, como carbonero que es. De modo que no tiene ninguna percepción de la belleza. Puede decirse de alguna manera que el auténtico ciego es el padre, no el niño. (2010, p.14)

Assim, o enredo de *A cor do paraíso* evidencia que Mohammed, apesar do infortúnio da cegueira, apresenta-se uma criança feliz – expressa enorme vitalidade e enfrenta os desafios assertivamente. O pai do protagonista, no entanto, independentemente de sua condução física favorável, recua diante dos desafios e aniquila a vida da mãe e do filho.



Figura 27 – Atriz Nikbakht Noruz e outras crianças em *E Buda desabou de vergonha*, direção de Hana Makhmalbaf (2007)



Figura 28 – Atriz Nikbakht Noruz e outras crianças em *E Buda desabou de vergonha*, direção de Hana Makhmalbaf (2007)

E Buda desabou de vergonha, é dirigido por Hana Makhmalbaf, em 2007.

Convém mencionar que Hana é irmã de Samira Makhmalbaf e filha de Mohsen Makhmalbaf, conceituados cineastas iranianos. Samira, inclusive, é famosa na filmografia contemporânea do Irã por focalizar a condição da mulher na conservadora sociedade iraniana.

E Buda desabou de vergonha evidencia o tratamento concedido às crianças e, em especial, às meninas, no Afeganistão, durante o conflito bélico entre o grupo fundamentalista Talibã e o exército norte-americano.

Conforme Meleiro (2006) apresenta:

O Oriente Médio é a área mais turbulenta do mundo nos últimos cem anos. Tem havido conflitos e guerras: oito anos de guerra no Irã, quarenta anos de guerra entre Israel e Palestina. As pessoas estão de alguma maneira no meio do fogo cruzado.

A população no Afeganistão tem uma relação especial com o Irã. Há 250 anos, o Afeganistão foi parte do Irã, quando dividiu a língua (farsi), a religião e uma história comum. Os afegãos são muito próximos culturalmente dos iranianos, além de dividir uma larga fronteira. Hoje há milhões de imigrantes afegãos no Irã.

A situação no Afeganistão não é simples, já que é o resultado de muitos anos de discriminação e exploração por poderes de todo o mundo. Por muito tempo, o Afeganistão contribui para o tráfico de drogas, sendo o maior “exportador” mundial de ópio, enquanto conserva uma imensa porcentagem da população faminta e privada de dignidade básica. (2006, p.98)

O filme conta a história de Bakhtai, uma garota de aproximadamente seis anos de idade, que vive em uma caverna com a mãe e uma irmã, que ainda é um bebê. Bakhtai é responsável por cuidar do bebê enquanto a mãe trabalha lavando roupas em um poço coletivo nos arredores da caverna.

Um dia, Bakhtai vê o vizinho, Abbas (da mesma faixa etária dela), lendo seu caderno em voz alta enquanto faz a lição de casa. A garota fica extremamente admirada com o texto lido por Abbas, aproxima-se, conversa com o menino, e decide começar a estudar para “aprender a ler lindas histórias”.

Bakhtai empreende uma verdadeira luta para, sozinha e escondida da mãe, comprar o próprio material – apenas um caderno; para escrever, ela usaria o batom da mãe, pois não tinha dinheiro suficiente para comprar lápis – e ir à escola realizar seu sonho de “aprender a ler lindas histórias”.

No desenvolvimento do filme, são marcantes as cenas de miséria e violência enfrentadas pela população afegã – por exemplo, a falta de higiene e o esgoto a céu aberto em pleno mercado, bem como os bombardeios frequentes dos aviões norte-americanos às cavernas, residência de milhares de afegãos.

Contudo, o mais impactante são as cenas em que garotos de aproximadamente dez anos de idade, brincando de pertencerem ao grupo Talibã, sob o sol escaldante do Oriente Médio, descalços, com roupas sujas e miseráveis, aprisionam Bakhtai no caminho para a escola – conforme mostram as figuras 27 e 28 –, rasgam o caderno dela, tentam enterrá-la viva, divertem-se simulando apedrejá-la e a amarram com cordas em uma caverna, junto com outras garotas, porque, segundo os meninos, Bakhtai estava descumprindo uma lei Talibã, que impedia o acesso de meninas à escola. Logo, deveria ser tratada como inimiga do islã e receber punição exemplar.

O filme é quase integralmente representado pelas crianças. Ao dramatizarem a violência com extrema naturalidade, os atores mirins evidenciam a crueldade a que são submetidas as crianças afegãs, habituadas a brincarem de guerreiros talibãs, assumindo as “leis” fundamentalistas como a única forma de vida.

Bakhtai consegue libertar-se das cordas e chegar à escola, mas não realiza seu sonho porque não estava matriculada. No retorno para casa, ela é pega pelo mesmo grupo de meninos talibãs. Eles a cercam e, com galhos secos de árvore, simulam atirarem à queima roupa enquanto Abbas, atordoado, grita “morra, Bakhtai, para se libertar”.

O filme encerra-se com Bakhtai caindo, fingindo ter sido massacrada pelos talibãs, no intuito de libertar-se da perseguição dos meninos.

2.3. FILHOS DE QUAL PARAÍSO?

O filme iraniano *Filhos do paraíso*, roteiro e direção de Majid Majidi, lançado em 1997, alcançou grande sucesso junto à crítica internacional devido à temática da cumplicidade entre os irmãos protagonistas e, sobretudo, à construção estética do filme.

Filhos do paraíso apresenta a trajetória desenvolvida pelos irmãos Ali (nove anos de idade) e Zahra Mandegar (entre sete e oito anos de idade) para esconder dos pais o misterioso desaparecimento do único par de sapatos de Zahra.

A história começa quando Ali é encarregado de buscar os sapatos da irmã no sapateiro. Todavia, no retorno para casa, passa no armazém para comprar batatas. Deixa a sacola com os sapatos dentro de um caixote do lado de fora do recinto e, enquanto está entretido escolhendo as batatas, um coletador de entulhos leva a sacola sem que Ali se dê conta.

Em casa, Zahra fica desesperada quando recebe a notícia de que seus sapatos haviam desaparecido; Ali não sabe explicar à irmã como havia perdido os sapatos dela, mas sente-se culpado pelo fato e tenta remediar a situação, sem que os pais descubram.

Por isso, Ali propõe à irmã que use o tênis dele para ir à escola pela manhã. Contrariada, Zahra aceita a proposta do irmão, já que a situação financeira da família era muito grave – não haveria possibilidade de os pais comprarem um novo par de sapatos para ela e, talvez, Zahra não pudesse mais ir à escola porque lhe faltaria calçado.

Dessa maneira, os irmãos passam a dividir, sem que os pais descubram, o único par de tênis de Ali para que ambos frequentem a escola. A negociação do segredo que existe entre as crianças impulsiona o desenvolvimento de todo o enredo fílmico.

Na escola, Ali inscreve-se para participar de um campeonato interescolar de corrida de rua, visando alcançar o terceiro lugar, que teria como prêmio um par de tênis. Assim, ele poderia presentear a irmã. Mas, ironicamente, ele vence a corrida e não presenteia Zahra.

No final do filme, Karim, o pai das crianças, compra um novo par de sapatos para Zahra, assim que recebe o pagamento; contudo, o filme encerra sem que o pai entregue o presente para a filha, enfatizando a tristeza e a solidão de Ali, que ganhou a corrida, mas preferiria ter ficado em terceiro lugar.

Pode-se assinalar que o primeiro, entre os aspectos significativos que constituem a estética desse longa-metragem, é a água.

De acordo com a Enciclopédia Irânica on-line, tanto nas antigas tradições iranianas quanto na tradição islâmica, a água é considerada fonte da vida. Ela é primordial nos rituais religiosos porque se relaciona à purificação do ser humano e ao crescimento dos vegetais.

Desde o início do filme, quando é estabelecida a necessidade dramática de Ali, mais especificamente, na cena em que ele recebe o

fardo de açúcar do senhor Aqa Sayed, a água é apresentada como um elemento essencial da travessia do menino.

Nessa cena, Ali está retornando do sacolão onde foi tentar recuperar os sapatos da irmã; ele para defronte a uma mesquita enquanto toma um pouco de água e o senhor Aqa Sayed lhe entrega um saco com açúcar em barra que deverá ser quebrado por Karim (pai de Ali) para o ritual noturno da mesquita – ao fundo, aparecem velas queimando diante de um quadro. Assim que Ali sai de cena, o retrato é colocado em primeiro plano por breves segundos, ficando nítida a reprodução de um guerreiro islâmico, com uma distinta armadura, efetuando a travessia de um lago, a cavalo.

Por estar na entrada de uma mesquita, a imagem desse guerreiro realizando a travessia pode ser associada à expansão do islamismo. De acordo com Lewis (1996), o islamismo se origina na Arábia Saudita, em 622, e no início da Idade Média já havia se difundido pela Ásia, norte da África, sul e centro da Europa. Nesse período, os muçulmanos tiveram de cruzar fronteiras territoriais, enfrentar disputas políticas e bélicas para difundir algo que eles acreditavam ser a fé verdadeira.

Hourani (1994) afirma que o islamismo chegou à Pérsia (atual Irã) em 642, com a invasão árabe que perdurou por cerca de 200 anos na região.

Nesse sentido, a travessia do lago pode ser compreendida não apenas como a atitude do guerreiro de cruzar um obstáculo físico, mas também a superação dos desafios, a necessidade fundamental de enfrentamento das etapas da vida para a conquista de novos aprendizados; aprendizados esses que são fundamentais para o redimensionamento dos limites pessoais.

Assim como o guerreiro que realiza a travessia do lago visando à conquista de algo maior, Ali – a partir daquela cena – conscientiza-

se de que não há como recuperar os sapatos da irmã e, por isso, inicia a execução de uma série de desafios que serão marcados pelo enfrentamento do medo, da angústia e da incerteza diante dos acontecimentos, mas que constituem etapas para serem superadas na sua própria trajetória de vida.

Na cena em que Ali e Zahra tentam acertar uma solução para o problema, as crianças, sentadas diretamente sobre tapetes, à esquerda da cena, simulam realizar às vistas dos pais a lição de casa, quando, na verdade, trocam mensagens entre si sobre o desaparecimento dos sapatos. À direita da cena, também sentado sobre tapetes, porque a casa tem apenas um cômodo e poucos móveis, o pai quebra açúcar usando formão e martelo. Mais ao centro, entre as crianças e o marido, a mãe está deitada em colchonetes, recostada em almofadas, com expressão desoladora, tenta acalantar o bebê, filho mais novo do casal, que chora, enquanto conversa com o marido sobre o aluguel atrasado e as constantes dores que sente em razão da hérnia de disco.

A sobreposição dos cadernos, o sussurro das crianças e o som estridente do martelo marcam a tensão do momento. As crianças alocadas à direita da cena evidencia a divisão entre elas e os adultos. O som do martelo quebrando o açúcar traz à tona as condições rudes em que vive a família Mandegar.

A concordância de Zahra em não contar para os pais sobre o desaparecimento dos sapatos se dá pelo silêncio da menina. A câmera focaliza somente a mão de Zahra com o dedo afilto descascando o singelo pedaço de lápis com o qual escreve e, em seguida, colocando-o sobre o caderno. Ali a presenteia com o próprio lápis na tentativa de consolar e ao mesmo tempo desculpar-se, porque ele também não havia entendido como os sapatos da irmã haviam desaparecido.

O silêncio de Zahra pode ser denominado de silêncio fundador. Para Orlandi (1993):

[...] o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço 'diferencial' da significação: 'lugar' que permite à linguagem significar.

O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*.

Evidentemente, não é do silêncio em sua qualidade física de que falamos aqui mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. (1993, p.70)

O silêncio de Zahra instaura uma nova ordem na narrativa. A partir do silêncio dela é selado o segredo que impulsiona dramaticamente o filme. De vítima, ela passa à instância de cúmplice do irmão.

Não é à toa que seu silêncio é premiado pelo irmão com um lápis praticamente novo, outro indício ao espectador de que Zahra também vai escrever *uma história* junto com Ali. A partir daquele momento a trajetória do enredo desloca-se do ato em si do sumiço dos sapatos para a manutenção do segredo sobre o desaparecimento dos sapatos.

É importante mencionar que o silêncio de Zahra encerra uma cena repleta de oposições que constituem a tônica do desenvolvimento do enredo. Isto é: o silêncio de Zahra *versus* a voz autoritária do pai com Ali e a esposa; as crianças em posição contrária aos adultos na cena, marcando um distanciamento que será notório ao longo da história; Karim quebrando o açúcar que será usado na mesquita, em oposição à ausência de açúcar em casa para adoçar o próprio chá; o som do martelo que rompe não apenas o bloco de açúcar, mas também o sussurro das crianças; a carência da família Mandegar, sem dinheiro para pagar o aluguel e comprar mantimentos, em oposição à economia iraniana, imponente exportadora de petróleo. Todas essas incompatibilidades serão ressaltadas em algum momento da trama, todas elas indiretamente sustentadas pelo silêncio fundador de Zahra.

No transcorrer dos desafios enfrentados por Ali e Zahra, a água é o elemento metafórico que simboliza a travessia dos irmãos. Aparece tanto em forma de tempestade quanto em momentos de brincadeiras entre os irmãos.

Cabe mencionar que a água é um elemento característico da travessia nos filmes de Majidi. Em *A cor do paraíso*, por exemplo, a água aparece, sobretudo, na forma de correnteza arrebatadora que arrasta Mohammad e seu cavalo, determinando o final desolador da história. Em *Baran* – cujo significado é chuva –, outro filme notável de Majidi, ela de fato aparece em forma de chuva, proporcionando vida ao que antes estava seco, como esclarece o cineasta em entrevista a Pablo Beneito (2010):

La joven aparece primero con nombre de chico, Rahmat, y luego pasa a ser Baran (lluvia, nombre femenino), teniendo en cuenta que en persa -y en el islam en general- siempre hablamos de la lluvia como una bendición, “lluvia de bendición”. Es la lluvia entendida como algo que llega y reverdece lo que estaba en apariencia seco, insuflándole vida; como el recorrido que hace nuestro Latif, que desde un estado mundano progresa por una travesía espiritual hasta un amor verdadero, de tal modo que, al llegar a ese amor real, su propia identidad se adapta y Latif llega a vender su documento de identidad. (2010, p.120)

Em *Filhos do paraíso*, a água aparece, por exemplo, em momentos de brincadeira entre os irmãos. Como é apresentado nas figuras 29 e 30, Zahra está lavando alguns objetos no poço da vila quando Ali chega da escola. Eles conversam e ela expressa a vergonha por calçar os tênis sujos. O irmão propõe que lavem os tênis. Ao mesmo tempo em que ensaboam os tênis, brincam fazendo bolhas de sabão.

Trata-se de uma cena singular no tocante à proximidade entre os irmãos. Foi o primeiro dia em que Zahra calçou os tênis de Ali para ir à escola. Ambos viveram momentos de expectativa e angústia. No final

do dia, reunidos sem a presença dos pais, eles podem relaxar e soltam a imaginação infantil brincando com as bolhas de sabão.

Também é a primeira vez no filme que os dois se distanciam da realidade social em que vivem e sorriem juntos, distensionando o semblante. A música instrumental de fundo, a serenidade da água no poço, a luminosidade do ambiente, o brilho no olhar e a simplicidade da brincadeira ajudam a acalmar o clima da narrativa.

De acordo com Silva (2010), em texto que discute a infância na literatura:

Não se trata de pura imitação, nem apenas de contribuir para amadurecer e desenvolver as faculdades mentais. Durante a brincadeira, a criança tem a possibilidade de tirar os objetos de sua função reificada, tão própria da sociedade de consumo. Agindo sobre aqueles objetos de brincar, a criança imprime-lhes, fundamentalmente, um novo significado, que contribui para afirmar o lugar de quem produz – e não somente reproduz – a cultura. (2010, p.35)

A água é o principal elemento que constitui a brincadeira dos irmãos. Por alguns instantes, eles não cumprem uma ordem dos adultos, apenas realizam uma tarefa inesperada que se torna prazerosa pela descontração que há entre Ali e Zahra.

Interessa notar que Ali e Zahra não podem deixar os afazeres da casa para se distraírem. Durante, praticamente, todo o filme a mãe permanece em repouso devido à hérnia de disco. Assim, Zahra dedica-se a cuidar do bebê (irmão mais novo de Ali e Zahra) e realizar as atividades domésticas, ao passo que Ali executa atividades fora de casa – a propósito, os sapatos da irmã desaparecem em um desses momentos em que ele é responsável por algumas tarefas externas.



Figura 29 – A atriz Bahare Seddiqi, representando a personagem Zahra, em cena de *Filhos do paraíso* (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.



Figura 30 – Os atores Bahare Seddiqi e Amir Hashemian, representando as personagens Zahra e Ali, em cena de *Filhos do paraíso* (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.

Não há nenhuma cena em que Zahra aparece ao lado de alguma amiga brincando – nem mesmo na escola – e Ali constantemente recusa os convites dos amigos de escola para jogar futebol: sabe que não pode afastar-se de casa por muito tempo.

Assim, a pureza e a doçura da brincadeira com as bolhas de sabão no poço da vila tornam-se essenciais na narrativa para que os irmãos se libertem das tensões vividas e se refaçam para as próximas aventuras.

Em seguida, há uma sequência de bastante tensão para essas personagens mirins, especialmente para Zahra. Trata-se da sequência em que a água aparece na forma de tempestade e esgoto representando um obstáculo à manutenção do segredo.

Similarmente ao que Majidi declarou ao Pablo Beneito a respeito de Baran, em *Filhos do paraíso*, é recorrente a imagem da chuva. Ela sempre indica o renascimento dos irmãos por meio da superação de um desafio e, concomitantemente, imprime novo ritmo à narrativa, impedindo a monotonia.

Desse modo, na cena anterior, Ali e Zahra lavaram os tênis. À noite, apenas Zahra permanece acordada, sua fisionomia expressa tensão, pois visualiza pela janela uma forte tempestade. Há o enquadramento de um raio que cinge seu rosto. Assustada, ela lembra o irmão que saiu na chuva para guardar os tênis em um local mais seguro.

No dia seguinte, Zahra calça os tênis para ir à escola, faz a prova de matemática rapidamente a fim de retornar a tempo de Ali chegar sem atraso para a aula dele. No retorno, um tênis escapa de seu pé e cai no esgoto. Zahra corre desesperada atrás do tênis, até que um senhor a vê chorando e ajuda a resgatar o calçado.

Ela retorna triste, discute com Ali, que a adverte dizendo que se ela contar ao pai a verdade, ambos poderão apanhar. Ele sai correndo, atrasado para a aula, e ela permanece chorando, com uma expressão muito assustada.

Nessa sequência fílmica, chama a atenção, primeiramente, o raio cingindo o rosto de Zahra, iluminando-o em meio aos trovões e ao som da forte tempestade. Esse raio, metaforicamente, demonstra o quanto a vida da menina será marcada por aquele segredo que ela compactua com o irmão. Assim como o raio divide o rosto da garota na tela, o segredo do tênis divide a vida dela em duas partes: antes do desaparecimento de seus sapatos, a calma e a segurança por usar algo que realmente lhe pertence, sem precisar ocultar nada das pessoas; depois do desaparecimento de seus sapatos, o nervosismo e a insegurança por usar os tênis do irmão, maior do que seus pés, e guardar um segredo que a incomoda, sem expectativa de solução para o caso. O espectador está diante de uma tempestade emocional na vida de Zahra, que se divide entre o medo da reação dos pais e o amor pelo irmão.

Posteriormente, conforme foi anunciado, depois de todo o esforço de lavar os tênis no dia anterior e fazer a prova apressadamente, um tênis escapa do pé da menina e cai no esgoto. A água escura levando o tênis violentamente enquanto Zahra corre, aflita, tentando pegá-lo, quebra a expectativa do público, ao mesmo tempo em que imprime movimento à narrativa.

Segundo Metz (2006), o movimento confere credibilidade à estética cinematográfica, uma vez que é o responsável pelo “ar” de realidade que o cinema oferece ao espectador.

Dessa forma, a tensão vivida por Zahra correndo atrás do tênis e chorando sozinha na rua quando imagina que o havia perdido definitivamente mobiliza a emoção do espectador acentuando a verossimilhança da história. Consequentemente, reforça-se o vínculo afetivo do público com os irmãos.

Em seguida ao resgate do tênis, Zahra e Ali discutem, ele a ameaça. A postura corporal da menina, comprimindo-se contra a

parede, a altivez e o tom de voz autoritário de Ali quebra novamente a expectativa, uma vez que Zahra nunca havia demonstrado sentir tanto medo do irmão, e Ali, por sua vez, jamais havia repreendido a irmã, pelo contrário, procurava modalizar a situação porque se sentia o causador de todo o transtorno na vida de Zahra.

Essas consecutivas quebras de expectativa no roteiro são importantes para o envolvimento do público, pois inserem novidades e, com isso, alteram o ritmo da história. Essas novidades no território do cinema, conforme Howard e Mabley (1999) apontam, têm a função de impulsionar a narrativa em prol de uma resposta à necessidade dramática dos protagonistas.

Também é importante frisar que o filme é produzido por uma agência do governo iraniano (*Kanun*). Conforme já foi explicitado, os filmes iranianos são submetidos a processos rigorosos de censura, tanto no decorrer da filmagem quanto à sua exibição nos cinemas.

Para que o filme consiga aprovação dos censores, é preciso adequar-se aos valores do islamismo. No Islã tradicional, há duas questões interessantes que são apresentadas ao público de maneira implícita nessa cena.

Para o Islã, o homem é o provedor da família e o protetor da mulher. Quando Zahra aceita compactuar com Ali o segredo do desaparecimento dos sapatos, ela inverte os papéis sociais e passa a protegê-lo com seu silêncio. Assim, Ali começa a depender da cumplicidade da irmã para manter o *ethos* masculino.

Dessa forma, quando Zahra, irritada, acusa Ali de colocá-la em situação constrangedora usando um tênis masculino maior do que sua numeração, o irmão ameaça-a, visto que a palavra da mulher tem menor importância no Islã tradicional. É uma forma de Ali mostrar à Zahra que a aliança estabelecida é de fundamental necessidade para ambos.

Além da sequência que se inicia com a tempestade, são recorrentes, em *Filhos do paraíso*, as cenas em que Ali e Zahra correm sob a chuva. A câmera frisa, sobretudo, os pés dos protagonistas, que se movimentam rapidamente, e a fisionomia, que demonstra o cansaço e a preocupação deles. Essas cenas recorrentes ajudam tanto a marcar a passagem do tempo quanto efetuam a transição do segundo para o terceiro ato do filme.

Na resolução do enredo, Ali participa de uma corrida interescolar, que dará como prêmio ao terceiro classificado uma semana em uma colônia de férias e um par de tênis. A meta de Ali é conseguir o terceiro lugar para presentear a irmã com tênis novos, recompensando-a, evidentemente.

A corrida é realizada em um parque. Destaca-se na paisagem o ambiente bem arborizado e o lago ao fundo. São inúmeros estudantes participando da corrida. Ali ganha, rapidamente, as primeiras posições entre os competidores. Mas, até cruzar a linha de chegada, os primeiros colocados estão muito próximos um do outro, sendo o resultado final apenas uma questão de alguns passos.

A corrida realiza-se nos últimos 15 minutos do filme, é o acontecimento que define a trajetória dos irmãos. Ali corre com os tênis desgastados, que dividia com a irmã. Para acentuar o clima de tensão pelo desfecho da história, o diretor de *Filhos do paraíso* confia à sua narrativa um som exponencial e determinante de tambor, na medida em que Ali se distancia dos adversários, simulando as batidas cardíacas aceleradas e retomando o som forte do martelo do sapateiro e do pai quebrando o açúcar; o som do tambor funde-se, pois, ao da respiração ofegante do menino, aliado à expressão fisionômica de extremo esforço do competidor.

Esses elementos visuais e sonoros intensificam a expectativa pelo desfecho da história. De acordo com Howard e Mabley (1996):

A chave para se evitar que o público adivinhe o que vem pela frente não é manter o espectador na ignorância e sim fazê-lo acreditar que, talvez, suas esperanças se concretizem, mas também que aquilo que ele teme pode acontecer. Ou seja, ter dois resultados igualmente plausíveis para determinada situação mantém a participação do público, porém este não é capaz de prever o resultado exato da cena ou da história. (1996, p.74)

Dessa forma, torna-se justificável que Ali vença a corrida (como de fato venceu), mesmo que o desejo dele seja apenas o terceiro lugar, para cumprir o compromisso assumido com a irmã.

O trecho no qual Ali corre ao redor do lago retoma a foto do guerreiro islâmico que atravessa o lago, apresentada no início do filme. A partir daquela cena, começaram os desafios que definiram a trajetória de Ali. Ao efetuar a corrida ao redor do lago, o menino está prestes a definir a própria travessia. Naquele momento, ele é o guerreiro atravessando seu maior obstáculo, cuja armadura é o único par de tênis, levando sua fé ao extremo para a conquista de seu maior objetivo.

Diferentemente de *João e Maria*, em que os protagonistas realizam toda a trajetória juntos, Ali corre sozinho porque cabe à Zahra o espaço doméstico. Contudo, para representá-la, são recorrentes os trechos em que a corrida de Zahra pelas vielas sobrepõe-se à corrida de Ali, conforme é notável nas figuras 31 a 33. Assim, é como se os irmãos corressem juntos; para intensificar o sentido de união entre eles, Ali relembra a voz de Zahra cobrando-o pela perda dos sapatos.

A imagem mostra a desolação de Ali. É sua última cena no filme, vitorioso, mas, sozinho, cabisbaixo, pés calejados, mergulhados no poço da vila. Diferencia-se, novamente, da felicidade dos protagonistas de *João e Maria* na conclusão do enredo. Para Ali, não está reservado o final feliz.

Mas, o público vê Karim (pai das crianças) na cena final transportando em sua velha bicicleta um par de sapatos e um par de

tênis novos, provavelmente, para Zahra e Ali, respectivamente. Isso apazigua o espectador, uma vez que indicia um final feliz para os irmãos.



Figura 31 – Ator Amir Hashemian e outras crianças na cena da corrida interescolar, em *Filhos do paraíso*, direção e roteiro de Majid Majidi (1997).



Figura 32 – Ator Amir Hashemian e outras crianças na cena da corrida interescolar, em *Filhos do paraíso*, direção e roteiro de Majid Majidi (1997).

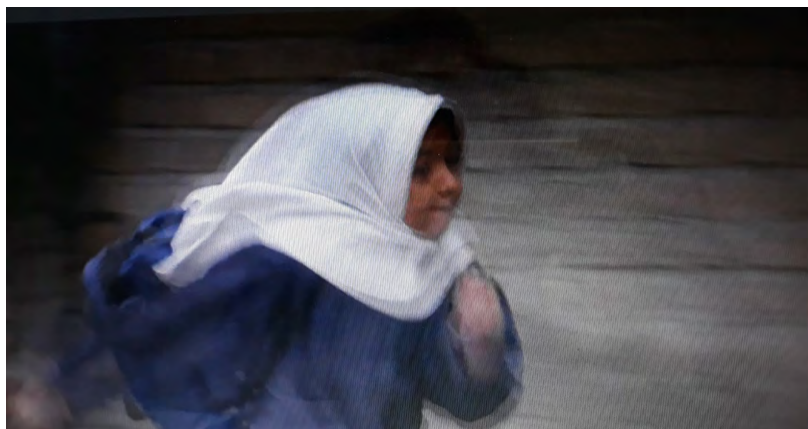


Figura 33 – Atriz Bahare Seddiqi interpretando Zahra correndo para a troca de calçado com o irmão. Cena do filme *Filhos do paraíso*, roteiro e direção de Majid Majidí (1997).



Figura 34 – O ator Amir Hashemian, representando o personagem Ali, no poço da vila em que vive. Cena final de *Filhos do paraíso*, roteiro e direção de Majid Majidí (1997).

Mencionou-se acima que Zahra ocupa o espaço doméstico. Os personagens do filme transitam, basicamente, entre três espaços: a vila na qual residem, as escolas das crianças e, no caso de Ali e Karim, o bairro nobre que visitam.

A primeira tomada da casa da família Mandegar mostra que não há divisão de cômodos e poucos são os móveis na residência, os personagens sentam-se diretamente em tapetes e dormem em colchonetes sobre o chão. Há na casa apenas um fogareiro muito antigo em que são cozinhados os alimentos e uma televisão em preto e branco.

A casa é localizada em uma vila cujo pátio – único espaço de recreação para as crianças – é coletivo. Ironicamente, a primeira cena em que a mãe de Ali e Zahra (a mãe, assim como todas as mulheres adultas, não é nomeada no filme) aparece é nesse pátio, ajoelhada, junto com outras mulheres da vila, lavando os tapetes persas. Posteriormente, a mãe aparecerá apenas em cenas no interior da casa.

Convém mencionar as restrições que a censura estabelece ao cinema iraniano, principalmente no tocante às filmagens de mulheres. A mãe de Ali e Zahra, na narrativa fílmica, desenvolveu hérnia de disco e necessita de repouso. Por isso, permanece grande parte do tempo deitada.

Logo, ela não é filmada de corpo inteiro; mesmo no espaço doméstico, não há cenas de deslocamento dela; por estar convalescente, em nenhum momento há aproximação física entre ela e o marido, e o casal está sempre na presença dos filhos; a mãe está sempre de *hejab*, não há close em seu rosto e, para apagar ainda mais o aspecto sensual, ela está sempre às voltas com um bebê, filho mais novo do casal.

Dessa forma, a mãe é colocada em segundo plano na história e Zahra, com mais autonomia, ocupa o espaço doméstico, sendo a responsável pela organização do lar e, sobretudo, pela manutenção do segredo, que impulsiona a narrativa fílmica.

Apesar de Zahra usar o *hejab* durante toda a trama, no ambiente doméstico é possível notar certa descontração – a personagem deixa à mostra alguns fios da franja dos cabelos. Além disso, as roupas discretamente coloridas ressaltam o tom de pele moreno de Zahra. Apenas o uniforme dela é bastante formal.

A propósito, embora as normas de filmagem sejam mais flexíveis para os homens, no ambiente doméstico Ali aparece sempre de calça comprida, camisa de manga longa, com punhos abotoados. Ele não usa uniforme escolar, por isso, as roupas dele – em casa – são semelhantes às que a personagem traja na escola ou na mesquita, por exemplo. Note-se que as cores das vestimentas de Ali são de tom escuro, possivelmente, para dar um caráter mais sóbrio ao menino.

Há cenas com *closes* no rosto das crianças. Nessas cenas, percebe-se que o semblante de Zahra é muito mais sério que o de Ali. É cabível pensar que isso ocorra pela tensão do segredo sobre o desaparecimento de seus sapatos. Contudo, a seriedade de Zahra também indica uma tentativa do cineasta de resguardar a imagem da atriz dentro da conservadora sociedade iraniana.

Filhos do paraíso transcorre em cenário urbano, a troca de calçados entre os garotos ocorre, principalmente, nas várias vielas estreitas, pedregosas e sinuosas que aparece no filme.

Assim como a floresta sombria em *João e Maria* representa a solidão dos protagonistas, as vielas em *Filhos do paraíso* podem ser correlacionadas à vida árida, aos “caminhos tortuosos”, com poucas expectativas de melhoria, enfrentados por Ali e Zahra.

No ensaio *O narrador* (1994), Benjamin elenca que há dois tipos de narrador. Um deles é o que se fixa no local de origem, aprofundando-se nas histórias daquele local. O outro é o que sai do local de origem, transita em outros ambientes e, depois, retorna com novas histórias.

Dessa forma, pode-se relacionar a personagem Zahra ao narrador estabilizado no local de origem, uma vez que ela é responsável pelos deveres do lar e pelo irmão mais novo (o bebê) enquanto a mãe permanece em repouso; com exceção da escola, Zahra aparece apenas em cenas restritas ao ambiente doméstico. Além disso, a menina “guarda” o segredo que movimenta toda a narrativa. Em certa medida, Zahra gerencia o relacionamento entre os membros da família Mandegar.

Ao passo que o personagem Ali se relaciona ao narrador que sai do local de origem, vive outras aventuras e retorna com novas histórias, visto que as atribuições externas ao lar, bem como as ações para reencontrar os sapatos da irmã, são de iniciativa dele.

Assim como João, no conto *João e Maria*, Ali caracteriza-se como um herói buscador. De acordo com Propp (1984), o herói buscador parte em busca de algo, cumpre as exigências necessárias para alcançar o objetivo e recebe a recompensa.

Ali parte em busca do reencontro dos sapatos da irmã, sem que os pais tomem conhecimento do fato, sela um segredo com Zahra, enfrenta alguns atrasos no horário de entrada da aula, participa da corrida interescolar e recebe a recompensa duplamente inesperada, tanto porque alcança o primeiro lugar na corrida (que o decepciona, mas recompensa as expectativas do público) quanto porque o pai compra, nas cenas finais, um novo par de sapatos femininos e um par de tênis masculinos, e dirige-se para casa, possivelmente, para entregar os presentes a cada um dos filhos.

Apesar de Zahra ocupar, prioritariamente, o espaço doméstico e Ali dirigir-se mais ao espaço exterior ao lar, a história concentra-se no segredo dos irmãos, e esse segredo é articulado, negociado e vivido, especialmente, dentro da casa da família Mandegar. Assim, a casa – entendendo-se a vila como uma extensão da casa – é o espaço de comunhão dos irmãos.

Conforme Bachelard menciona:

[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. (2008, p.200)

Pode-se afirmar que a casa dos Mandegar é o microcosmo da narrativa fílmica, pois toda a história se enraíza no segredo dos irmãos e se conclui com os personagens dirigindo-se para casa. Quando Zahra e Ali entreolham-se no retorno dele para a vila após a corrida, a irmã compreende que os planos de Ali falharam; imediatamente, o bebê chora dentro de casa, a menina corre para atendê-lo; sozinho, Ali mergulha os pés machucados no poço em que era acostumado a brincar, soltando a imaginação ao lado da irmã e abaixa a cabeça em um momento de intensa introspecção; o pai, por sua vez, parece ter recebido o pagamento, na garupa da bicicleta estão alguns alimentos e os presentes para as crianças; ele, de costas para a câmera, dirige-se por uma viela que parece ser o caminho de casa.

Diferentemente da casa que se configura como o espaço da comunhão, a escola é o espaço individual dos irmãos. Conforme a montagem fílmica evidencia, Zahra e Ali estudam em diferentes escolas. Ela estuda pela manhã, em uma escola apenas para meninas, cujas aulas são ministradas por professoras; ele estuda à tarde, em uma escola somente para meninos, na qual lecionam professores do sexo masculino. Essa separação é habitual no Irã devido à rígida distinção de gêneros existente nesse país.

Cada qual em sua escola, para os irmãos, além de estarem separados e longe dos pais, não há possibilidade de intervenção de um no espaço do outro. Logo, as ações são de responsabilidade exclusiva de cada um deles. Mesmo afastados temporariamente um do outro e correndo o risco de assumirem determinados prejuízos pessoais – por exemplo, nas cenas em que Zahra conclui a prova de matemática rapidamente para ir embora mais cedo e Ali é suspenso pelo diretor após sucessivos atrasos na entrada da aula –, os irmãos preservam o segredo evidenciando a cumplicidade e o afeto que há entre eles.

A escola, por ser um notável espaço de convivência social entre as crianças, adquire no filme importância significativa para o desenvolvimento do enredo, pois é no pátio da escola que Zahra vê seus antigos sapatos nos pés de outra garota, assim como Ali, em sua escola, tem a oportunidade de participar da corrida, que conduz ao desfecho da história.

A mesquita também é apresentada no filme como um lugar de convivência social, fundamental para o desenvolvimento do enredo, pois é na mesquita que Karim, pai de Zahra e Ali, ganha de um amigo, o senhor Hosseini, instrumentos de jardinagem. Com esses instrumentos, Karim, que, até então, sustentava a família apenas com o dinheiro que recebia pelos rudes serviços prestados à mesquita, como quebrar o açúcar servido no chá, após as orações, tem a possibilidade de conquistar uma renda extra, oferecendo serviços de jardineiro em bairros nobres.

Dessa forma, a cena da mesquita faz a ponte entre a periferia de Teerã, na qual vive a família Mandegar, e os bairros refinados, em que vive a sociedade abastada da capital iraniana.

Por se tratar de um filme iraniano – o Irã é uma república islâmica –, a mesquita tem uma significação especial: é o templo de orações dos muçulmanos, portanto, um local sagrado. Ela aparece no filme

após a sequência em que Ali e Zahra se conscientizam da realidade de Roya, a menina que Zahra vê na escola calçando seus antigos sapatos.

No início da cena, Karim está chorando comovidamente ao som de um canto corânico, ou seja, uma passagem do Alcorão (livro sagrado dos muçulmanos). O Alcorão tradicionalmente é cantado e não apenas lido como a Bíblia, por exemplo.

Em seguida, Karim serve o chá e Ali o açúcar em pedaços aos homens que permanecem ajoelhados no interior da mesquita. Todos os homens estão de costas para a câmera. Posteriormente, Karim aparece conversando com o senhor Hosseini, recebendo e agradecendo pelo presente. Toda a cena é marcada pela escuridão.

Conforme Lewis esclarece, “a oração pública muçulmana é um ato disciplinado, comunitário, de submissão ao Criador, ao Deus único universal e imaterial” (1996, p.200). Logo, o choro comovido de Karim denota a religiosidade e o caráter dele. O pai de família, que se comporta energicamente com a esposa e os filhos, chora em contato com a presença divina, expressa no canto corânico, respeitando um dos pilares da religião islâmica – a oração (*salat*).

Karim serve os outros homens com o produto de seu próprio esforço ao lado do filho, o herói da história, demonstrando metaforicamente que o herói é aquele que serve ao seu semelhante com humildade e cordialidade. A posição de costas para a câmera, assim como a escuridão, indica que todos são iguais diante de Deus; ao mesmo tempo, essa posição destaca a figura de Ali, que caminha reclinado para servir o açúcar.

Nota-se que não há mulheres na mesquita. Apesar das mulheres frequentarem regularmente a mesquita com a família, a filmagem de mulheres no cinema iraniano é extremamente restrita. Como a mãe de Ali e Zahra está em repouso devido à hérnia de disco, subentende-se

que a menina está em casa cuidando da mãe e do bebê, enquanto os homens da família cumprem seus deveres religiosos.

Dessa forma, é possível afirmar que a cena da mesquita estabelece um elo entre o retrato do guerreiro em destaque no início do filme e a corrida de Ali ao redor do lago. Na primeira cena, um guerreiro islâmico realiza a travessia de um lago; na mesquita, Ali atravessa a cena, reclinando-se para servir seus semelhantes; no desfecho do filme, Ali conclui a travessia, sendo “servido” com o primeiro lugar e todas as homenagens oferecidas a um herói.

Quando Karim vai junto com Ali oferecer serviços de jardinagem, há uma montagem marcante em que o pai e o filho saem em uma bicicleta velha da vila e, em seguida, estão em uma avenida requintada, com arranha-céus que deixam o menino perplexo; na sequência, chegam a um bairro de mansões belíssimas e começam a teclar nos interfones para oferecer seus serviços.

As casas exuberantes, com entradas e portões luxuosos, ruas largas, arborizadas, serenas e a água cristalina que corre tranquila harmonizando a paisagem da calçada contrastam com a casa pobre, com pátio coletivo, as vielas estreitas e o esgoto a céu aberto característico da periferia em que reside a família Mandegar.

Nessa sequência transcorrida em cenário de luxo, Ali orienta e conduz do pai duas vezes, demonstrando inteligência ao lidar com situações inusitadas.

A primeira vez é quando o menino percebe a falta de jeito do pai ao conversar pelo interfone. Karim, por ser um homem muito simples, não sabia apresentar-se, oferecer seus serviços, conversar com as pessoas. Sentia-se constrangido naquele ambiente. Ali, sem que o pai peça, interfere em uma apresentação e, apesar de não conseguir o serviço, é bem tratado pela pessoa que o atende no interfone. Karim,

feliz pela destreza do filho, procura imitá-lo nas outras apresentações. Até que, devido unicamente à companhia de Ali, Karim consegue prestar serviços na mansão do avô de Allreza.

A segunda vez em que Ali orienta o pai é quando estão retornando para casa, após o dia de trabalho na mansão do avô de Allreza. Karim, muito satisfeito pelo dinheiro recebido, tece vários sonhos para o futuro. Diverte-se na bicicleta, junto com o filho, elencando os diferentes itens que comprará para a família com o salário de jardineiro. Nesse momento de felicidade do pai, Ali aproveita e pede que compre sapatos novos para a irmã. O pai promete que comprará calçados para os dois. Mas, Ali frisa que a irmã tem mais necessidade do que ele. Dessa forma, Zahra não participa fisicamente da cena, contudo, é evocada pelo irmão em razão do vínculo afetivo que os une.

Alguns instantes depois, os sonhos de Karim e Ali são frustrados devido ao acidente provocado pela perda de freio da bicicleta. É uma nova quebra de expectativa, que mantém a atenção e intensifica a ansiedade do público pelo desfecho da história.

Nesse bairro luxuoso, a única casa em que Karim consegue prestar seus serviços é a mansão do avô de Allreza. Esse menino de três anos deseja uma companhia para brincar; por isso, convence o avô a contratar Karim para cuidar do jardim da mansão. Assim, Allreza e Ali brincam a tarde toda.

O divertimento simples e ingênuo de Allreza e Ali, no jardim da mansão, defronte uma espaçosa piscina, lembra a inocente brincadeira de Ali e Zahra fazendo bolhas de sabão no poço da vila em que residem.

Conforme Benjamin menciona:

[...] ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras.

A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda. Conhecemos muito bem alguns instrumentos de brincar arcaicos, que desprezam toda máscara imaginária (possivelmente vinculado na época a rituais): bola, arco, roda de penas, pipa – autêntico brinquedos, “tanto mais autênticos quanto menos o parecem ao adulto. (2002, p.92 e 93)

Percebe-se que a simplicidade da brincadeira de Allreza e Ali contrasta com a suntuosidade do cenário. É a única vez em que Ali se afasta dos deveres, com permissão do pai, para brincar com uma criança que tem quase a mesma idade dele. Indiretamente, Karim foi contratado para que o filho brincasse com o neto do dono da mansão.

O sorriso espontâneo das crianças e, mais tarde, o sono tranquilo de Allreza no balanço do jardim demonstram que o luxo não suplanta o carinho e o afeto humano. A imaginação cria o divertimento, mas é a ternura que alegria o ambiente.

Allreza tem uma vida bastante confortável, mas vive solitário – diferentemente, de Ali e Zahra, que têm uma vida precária financeiramente; contudo, o amor entre eles os impulsiona a superar as adversidades.

A ternura entre os dois meninos rompe a tensão de Ali, acalma e prepara o público para a corrida de Ali, que se realiza nos momentos finais do filme.

Filhos do paraíso? Por que “filhos” e que “paraíso” é este?

A palavra “filhos” remete diretamente ao casal de irmãos protagonistas. De acordo com a definição do dicionário, “filho” significa:

Indivíduo que descende; aquele que tem sua origem em certa família, cultura, sociedade.

Pessoa que é natural de um país em específico, de uma determinada região e/ou território; de uma pequena localidade ou Estado.³

A acepção de “paraíso”, conforme o dicionário, é:

[Religião] Lugar de recompensa das almas dos homens, após a morte.

[Figurado] Lugar de delícias, repleto de felicidade, onde há paz e sossego; céu.⁴

Essas definições confiadas a “paraíso” parecem escapar à concepção do termo que integra o título do filme de Majid Majidi. Fica a pergunta: Ali e Zahra vivem em um lugar de delícias? Os irmãos têm paz e sossego em algum momento? Eles descendem de um lugar repleto de felicidade?

Com base nas aventuras experimentadas pelos irmãos, no curso do longa-metragem, a resposta mais cabível às perguntas é *não*.

Os irmãos Ali e Zahra são filhos de um casal de iranianos que vive em extrema pobreza material, na periferia de Teerã. Ao contrário de João e Maria, inseparáveis, as personagens de *Filhos do paraíso* não convivem lado a lado no decorrer da trama – mas unem-se por meio do segredo compartilhado.

De algum modo, parece atrelar-se a esse segredo a significação de “paraíso” (lugar celestial alcançável aos homens de bem que enfrentaram o padecimento com certa resignação). A sequência fílmica alocada aos 45 minutos do filme – apresentada a seguir, figuras 35 a 40

3 <https://www.dicio.com.br/filho>

4 <https://www.dicio.com.br/paraíso>

–, na qual os olhares de Ali e Zahra se entrecruzam atesta esse grau de cumplicidade. O silêncio que perdura entre os irmãos nessa sequência é, sem dúvida, extremamente representativo – traduz uma intimidade que dispensa palavras e um compartilhamento de aprendizados impossíveis de serem esclarecidos verbalmente.

Por um lado, há o sofrimento dos irmãos por entenderem que será impossível resgatar os sapatos de Zahra. Por outro lado, esses irmãos adquirem a consciência de que estão juntos, diferentemente da personagem Roya, que guia solitariamente o pai cego, e da personagem Allreza, que aparece posteriormente no filme exprimindo a criança abastada – não menos solitária – sem companhia para dividir as fantasias da infância.

Convém ressaltar que no trajeto de retorno para casa, pela viela estreita em que Ali e Zahra transitam, há uma janela com várias velas acesas (figuras 39 e 40). Essa cena se interliga à cena do início do filme, que focaliza o guerreiro islâmico; ao fundo, queimam-se algumas velas. Metaforicamente, lá, o menino inicia sua trajetória heroica, isto é, está partindo para o combate; aqui, Ali internaliza-se, conscientiza-se de sua missão e caminha em silêncio ao lado da irmã. Em seguida, assiste-se à sequência da mesquita, que conecta Ali ao divino, preparando-o para o combate final – a corrida interescolar.

Assim, o “paraíso” para Ali e Zahra mais parece substantivar a felicidade de serem irmãos, de contarem um com o outro, compartilhando a dura realidade a que estão circunscritos, paralelamente às brincadeiras com as bolhas de sabão... Parceiros em um segredo que os une ao longo de todo o filme.



Figura 35 – Atores Amir Hashemian e Bahare Seddiqi representando Ali e Zahra, respectivamente, em cena de Filhos do paraíso (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.



Figura 36 – Atores Amir Hashemian e Bahare Seddiqi representando Ali e Zahra, respectivamente, em cena de Filhos do paraíso (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.



Figura 37 – Atores Amir Hashemian e Bahare Seddiqi representando Ali e Zahra, respectivamente, em cena de *Filhos do paraíso* (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.



Figura 38 – Atores Amir Hashemian e Bahare Seddiqi representando Ali e Zahra, respectivamente, em cena de *Filhos do paraíso* (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.



Figura 39 – Atores Amir Hashemian e Bahare Seddiqi representando Ali e Zahra, respectivamente, em cena de *Filhos do paraíso* (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.



Figura 40 – Atores Amir Hashemian e Bahare Seddiqi representando Ali e Zahra, respectivamente, em cena de *Filhos do paraíso* (1997), roteiro e direção de Majid Majidi.



3

GRIMM E MAJIDÍ
EM PARALELO:
À GUISA
DE CONCLUSÃO

Neste capítulo serão construídas breves considerações comparativas entre os enredos do conto *João e Maria* e do filme *Filhos do paraíso*, ressaltando os principais elementos que aproximam e distanciam essas obras.

O conto *João e Maria* transcorre em ambiente agrário, marcado pela extrema pobreza, retratada fundamentalmente pela escassez de alimentação – principal alegação da madrasta para o abandono das crianças.

De acordo com a madrasta, se João e Maria permanecessem na casa, os quatro morreriam de fome, pois não haveria comida suficiente para dividir. Alega que, se as crianças fossem abandonadas, de fato morreriam, mas o casal sobreviveria porque se alimentaria melhor.

A floresta densa e sombria em que as crianças são abandonadas intensifica o pavor sofrido por elas. Nesse ambiente tenebroso, transitam sozinhas por três dias, até encontrarem a casa da bruxa, feita de pães doces, bolos e açúcar, uma metáfora que contrasta com a escassez de alimentos e a vida miserável de João e Maria na casa do pai.

Essa vida de fartura, rapidamente, mostra-se inacessível ao casal de irmãos, uma vez que a bruxa, assim que as crianças adormecem, aprisiona João para engordá-lo e escraviza Maria, que também seria aprisionada após a morte do irmão, pois o desejo da bruxa era alimentar-se dos dois.

No conto prevalece a “voz” do narrador na composição dos cenários, há pouca descrição espacial e, dada a concisão característica do gênero conto, o foco recai no estado físico e emocional das crianças, conforme é demonstrado nos trechos a seguir:

A madrasta levou João e Maria para um lugar onde a floresta era mais cerrada e onde eles jamais haviam estado em sua vida. (2013, p.244)

Andaram a noite inteira e o dia seguinte inteirinho, até o sol se pôr, mas não saíram da floresta e estavam cansadíssimos e famintos, pois nada encontraram para comer, a não ser alguns morangos, que não davam para matar a fome. E, quando ficaram exaustos, deitaram-se debaixo de uma árvore e adormeceram. (2013, p.245)

E, quando parou de cantar, o pássaro bateu asas e saiu voando, e as crianças o acompanharam, até chegarem a uma casinha feita de pão doce e de bolos, e cujas vidraças eram de açúcar-cande. (2013, p.245)

Os três fragmentos apresentados evidenciam que o narrador aguça a imaginação do leitor, convidando-o a compor o espaço da narrativa. Assim, o leitor é convidado a acessar seus conhecimentos enciclopédicos (esquemas, cenários e modelos característicos de determinada época e sociedade) para preencher as lacunas textuais.

Similarmente, no final do conto, o retorno das crianças à casa do pai é feito pela travessia de um lago: um pato transporta João e Maria (um de cada vez), em suas costas, para a outra margem. Dessa vez, na medida em que caminham, a floresta vai lhes parecendo familiar e, logo, as crianças avistam a casa do pai.

Note-se a presença da natureza como auxiliar das crianças e a simbologia do transporte de uma margem para a outra – a travessia do retorno –, mas também não há elementos explícitos sobre o retorno para casa.

Com efeito, é possível inferir que a floresta se torna familiar para os garotos porque eles já haviam transitado por ela ou porque haviam cumprido os desafios e estavam retornando a uma situação de equilíbrio.

Em *Filhos do paraíso*, filme iraniano do final da década de 1990, os protagonistas Ali e Zahra vivem na periferia de Teerã. Para evidenciar a pobreza da família, a cena inicial do filme é a saída de Ali da oficina do artesão que consertou os sapatos da irmã; em seguida, realiza uma compra escassa de batatas no sacolão, e, no momento em que pesa as batatas, o vendedor pede à personagem Ali que avise o pai para pagar a conta – caso contrário, não poderá mais comprar no sacolão.

Como o Irã é um país montanhoso, é previsível que os habitantes construam residências diretamente nas rochas. A casa da família de Ali lembra esse tipo de construção, pelo aspecto cinzento e sombrio.

A primeira tomada da casa mostra que não há divisão de cômodos nem móveis, as personagens sentam-se diretamente no chão ou em tapetes e dormem em colchões sobre o chão. Há, na casa, apenas um fogareiro muito antigo em que são cozinhados os alimentos e uma televisão preto e branco.

Está localizada em uma vila cujo pátio – único espaço de recreação para as crianças – é coletivo. Ironicamente, a primeira cena em que a mãe de Ali e Zahra (a mãe, assim como todas as mulheres adultas, não é nomeada no filme) aparece é nesse pátio, ajoelhada, junto com outras mulheres da vila, lavando tapete.

A narrativa fílmica acontece em cenário urbano: a troca de calçados entre Ali e sua irmã ocorre, principalmente, nas várias vielas estreitas, pedregosas e sinuosas. Assim como a floresta sombria – em *João e Maria* – exprime a solidão dos protagonistas, as vielas em *Filhos do paraíso* admitem correlação com a vida árida e com os “caminhos tortuosos”, senão, com expectativas rarefeitas de melhoria.

Em contraponto à vila e às vielas em que transitam corriqueiramente as crianças do filme, existem as avenidas largas, os arranha-céus e as mansões dos bairros nobres. Quando Karim (pai de

Ali e Zahra) vai, junto ao filho, oferecer serviços de jardinagem, há uma cena marcante na qual pedala uma bicicleta velha – cena que precede o episódio em que adentra pedalando por uma avenida requintada, até chegar a um bairro de mansões belíssimas, quando então começa a teclear nos interfones para oferecer seus serviços.

Assim, em contraste às vielas estreitas e sinuosas, apresentam-se as avenidas longas e retas; em oposição à casa cinzenta e ao pátio coletivo, figuram, no longa-metragem, as mansões de cores claras com seus jardins floridos, iluminando a paisagem. Semelhantemente ao paraíso encontrado por João e Maria na casa da bruxa.

A nobreza desse ambiente no qual temporariamente Karim e Ali se encontram reverbera o contraste da economia iraniana. O Irã é um dos países banhados pelo Golfo Pérsico, reconhecido no cenário internacional pela riqueza petrolífera. Ao lado do Iraque e da Arábia Saudita, o país chegou a dominar o mercado petrolífero mundial – inclusive, já esteve envolvido em conflitos bélicos com os países vizinhos em razão do domínio pelas bacias petrolíferas subterrâneas.

Os exemplos acima apresentados são uma metáfora construída pelo cineasta a fim de demonstrar que a riqueza oriunda do petróleo atende apenas alguns habitantes iranianos, provavelmente os donos dos tapetes persas lavados pela esposa de Karim. A grande maioria, como Karim, desloca-se da periferia para prestar serviços às pessoas que lucram com a exploração petrolífera.

Nas cenas finais do filme, Ali corre ao redor de um grande lago em um campeonato interescolar. O lago localiza-se em um parque e a corrida é televisionada. O pequeno Ali corre com roupas impróprias para um maratonista (cinto e calça de um tecido pesado, semelhante ao brim, e par de tênis bastante desgastado). O filho de Karim ganha a corrida e retorna para a vila, onde, sozinho, ele mergulha os pés muito feridos no poço. A expressão facial de dor do menino, assim como o

barulho e o volume bem ampliado de seus pés mergulhando na água é a última cena do filme.

Essa é mais uma metáfora construída pelo cineasta para demonstrar que os locais luxuosos são apresentados pela televisão em momentos específicos e com um interesse comercial. O cotidiano das pessoas, mais especialmente dos pobres, continua inalterado. Mesmo vencendo a corrida, Ali vai se curar sozinho, de maneira simplória, na vila da periferia em que vive.

Essas categorias da ordem espacial e temporal atuam, notadamente, na estruturação do conto *João e Maria* e do filme *Filhos do paraíso*. A título de complementação, há aspectos a serem considerados, com vistas às duas obras, no que tange aos campos midiático, histórico e sociocultural.

O conto *João e Maria* apresenta cinco personagens: João, Maria, o pai, a madrasta e a bruxa.

João e Maria percorrem todo o conto juntos, um ao lado do outro, apoiando-se mutuamente em face das adversidades enfrentadas.

É significativo na narrativa a coragem e a determinação de João. São dele as frases a seguir, que animam Maria nos momentos de desespero:

– Não chores, Maria, acalma-te – disse João. – Vou achar um meio de nos livrarmos. (2013, p.241)

João animou Maria, que estava com medo, dizendo-lhe:

– Espera, Maria, até que nasça a lua e então poderemos voltar, acompanhando os pedacinhos de pão que espalhei pelo caminho. (2013, p.245)

Na primeira frase, João tenta acalmar a irmã no quarto, quando eles ouvem à noite a madrasta discutir com o pai sobre a necessidade de abandoná-los em razão da escassez de comida em casa. Já na segunda frase, as crianças foram abandonadas na floresta, Maria divide seu pedaço de pão com o irmão e ambos adormecem. Quando acordam, era noite fechada. Então, João tenta animar a irmã.

É interessante notar que apenas a fala de João é colocada em discurso direto. Isso confere ênfase à coragem do menino, pois o discurso direto simula a própria voz do personagem.

Também são atribuídas a João atividades que intensificam o perigo e reclamam criatividade, como, por exemplo, sair à noite, escondido do pai e da madrasta, para pegar pedregulhos que deveriam marcar o caminho de volta à casa e, quando aprisionado pela bruxa para engordá-lo, ele aproveitava-se da dificuldade dela de enxergar para mostrar um ossinho muito fino, obrigando-a a protelar a decisão de cozinhá-lo.

Maria, por sua vez, expressa sensibilidade e carinho ao irmão. Ela divide o único pedaço de pão com João – ele usou o pedaço que recebeu do pai, antes de sair de casa, para marcar o caminho de volta. Na casa da bruxa, Maria é escravizada; além de alimentar-se apenas de ossos, ouve gritos e ofensas verbais permanentemente.

Apenas quando a bruxa anuncia que vai matar João é que Maria tem uma reação de maior bravura: empurra-a para dentro do forno e corre, tão logo se certifica da morte da malvada, para soltar o irmão.

No retorno à casa, é Maria quem declama uma poesia para estabelecer contato com o pato – “Pato, pato branco, ouve, meu patinho: / Maria e João ajuda, pato, sê bonzinho. / Não se avista daqui nem ponte nem canoa. / Carregar-nos, para ti é coisa à toa.” – e, em seguida, negocia com ele o transporte dela e do irmão à outra margem do lago.

Esse trecho ressalta a doçura de Maria, que – depois de sofrer física e psicologicamente – reage externando ternura e simplicidade para lidar com a natureza. A abnegação do pato em servir de instrumento de transporte para os irmãos se aproxima, outrossim, da candura infantil.

Em oposição à amabilidade de Maria, há a crueldade da madrasta e da bruxa. Não há no conto descrição da madrasta, a bruxa é caracterizada como uma velha feiticeira que atraía crianças para matá-las porque adorava carne de criança.

Assim como as falas de coragem de João, as falas de agressividade e ameaça da madrasta e da bruxa também são expressas em discurso direto, conforme os seguintes exemplos:

– És um idiota! – reagiu a mulher. – Prefere que nós todos morramos de fome? (2013, p.241)

– Deixa de ser bobo! – falou a madrasta. – Não é seu gato. É a luz do sol nascente que está batendo no telhado. (2013, p.242)

– Para com essa barulhada, vagabunda! – gritou a bruxa. – Não adianta nada. (2013, p.248)

– Imbecil! – disse a bruxa. – É só debruçar na abertura do forno e olhar. Assim! (2013, p.248)

O primeiro exemplo destaca a arrogância da madrasta diante da resposta negativa do pai das crianças de abandoná-las na floresta. O segundo exemplo expõe a grosseria da madrasta ao referir-se a João. Os outros exemplos demonstram os tormentos sofridos por Maria na casa da bruxa. Todos eles evidenciam a crueldade dessas mulheres.

Convém notar que a madrasta e a bruxa são as duas únicas personagens femininas adultas no conto. Como ambas representam a violência, é possível conjecturar que essas mulheres manifestam, na narrativa, a imagem negativa da mulher, vigente desde o período de circulação das narrativas populares.

O pai, por sua vez, aparece apenas no início e no final do conto. Ele expressa total passividade em relação à mulher. Mesmo avesso à atitude da mulher, ajuda-a a abandonar as crianças na floresta e, no desfecho da história, as recebe de volta feliz, pois a esposa havia falecido e ele poderia viver em paz com os filhos novamente.

Quanto ao filme, há em *Filhos do paraíso* um número significativo de personagens. Contudo, como os protagonistas são Ali e Zahra, destaca-se a família Mandegar.

A família é composta pela mãe (não nomeada), o pai (Karim), os filhos Ali, Zahra e um bebê.

Contrariamente ao conto, a família Mandegar é acolhedora com os filhos. Apesar de muito pobres, preocupam-se com a educação das crianças.

A mãe aparece apenas uma vez trabalhando, lavando tapete; depois, permanece em repouso porque desenvolveu hérnia de disco. Assim, as atividades da casa são divididas entre os dois irmãos. Como é natural na cultura islâmica, às mulheres cabe o trabalho doméstico, aos homens, o trabalho fora de casa.

Comparativamente, é outra a estrutura do conto *João e Maria*. As personagens Ali e Zahra realizam atividades distintas – no entanto, Ali, assim como João, expressam a coragem e a força, e Zahra, tal como Maria, representam a sensibilidade e a ternura.

O pequeno Ali, por exemplo, realiza as compras no sacolão e vai ajudar o pai no serviço de jardinagem. Zahra aparece em várias cenas descascando batatas, cuidando do bebê, servindo o chá noturno ao pai. Na escola – são instituições distintas para meninos e meninas –, os meninos participam de campeonatos interescolares de corrida, ao passo que as meninas são orientadas a obedecer a seus líderes.

O pai, Karim, demonstra muito contentamento quando vê os filhos realizando satisfatoriamente suas tarefas; ele faz questão de elogiar, com voz meiga, o chá que Zahra prepara. Em outro momento, a técnica de enquadramento no rosto de Karim revela seu sorriso aberto, quando Ali o ajuda a apresentar-se no interfone das mansões.

Também são notáveis os enquadramentos no semblante feliz dos irmãos que brincam juntos no poço da vila. O olhar luminoso e o sorriso das crianças que se divertem com bolhas de sabão proporcionam certo efeito de distensão na narrativa. Trata-se de um momento no qual podem esquecer a miséria que as circunda.

Outro trecho significativo para a composição do ambiente é a cena que se inicia com uma vela e um canto em coro; depois, é focalizado Karim chorando lamentosamente – a câmera amplia o foco e percebe-se que ele está em uma mesquita acompanhando as orações (que são cantadas) do Alcorão, enquanto prepara o chá que será servido após a cerimônia. Em seguida, chama o filho (que permanece arrumando os sapatos de todos fora da mesquita) para que comece a preparar o açúcar – servido na consistência de pequenas pedrinhas – em bandeja. Rapidamente, os dois servem o chá e o açúcar aos homens que concluíram as orações daquele dia.

O choro do pai nesse trecho denota a comoção de Karim – um reconhecimento de que há algo maior na vida, algo transcendente, que é a rigor revelado na poesia da palavra divina contida no Alcorão, livro sagrado que os muçulmanos acreditam ter sido ditado diretamente por Deus ao profeta Mohammed.

Pai e filho, ao servirem juntos o chá, sinaliza tanto a harmonia de ambos no plano físico (no sentido familiar) quanto, ainda, a comunhão para servir a Deus por meio do semelhante, isto é, as pessoas a quem servem o chá.

Esses caracteres elencados evidenciam como o elemento ambiente colabora fortemente na construção da personagem. Seja na literatura ou no cinema, a maneira como o ambiente é articulado apresenta aspectos relevantes na tradução intersemiótica da tradição das sociedades ocidental e oriental no tratamento concedido às crianças.

O conto *João e Maria* é ambientado em um contexto agrário nada promissor, marcado pela fome e miséria, tanto o é que as crianças são abandonadas na floresta para que o pai e a madrasta sobrevivessem, pois a comida era insuficiente para ser dividida pelos quatro; ocorre que retornam à casa graças à ajuda de um fenômeno e elemento mágico (o pato) – com moedas de ouro, pérolas e pedras preciosas encontradas na casa da bruxa, ou seja, a mudança na vida das crianças depende da sorte.

Outra questão é a presença discreta da espiritualidade. João e Maria clamam pelo auxílio divino quando estão em desespero. Esse clamor evidencia a crença das crianças em uma força espiritual superior, capaz de socorrê-las em suas maiores necessidades.

O abandono de João e Maria na floresta evidencia que as crianças são tratadas pela madrasta como um fardo do qual se deve livrar; para a bruxa, é o alimento, ou seja, a possibilidade de comer sem ter que se desgastar em meio àquele cenário caótico marcado pela fome.

No tocante ao filme *Filhos do paraíso*, transcorre em ambiente urbano, na capital iraniana (Teerã), na atualidade. Assim como no conto, o filme também apresenta a pobreza e a escassez de comida.

Isso fica nítido na cena em que Karim toma o chá em casa sem adoçá-lo, mas, ao mesmo tempo, a câmera fecha o foco na ferramenta

de um martelo, que a personagem utiliza para quebrar o açúcar em barra e será levado para a mesquita. Outra cena importante é quando a família Mandegar se reúne para o jantar e a mãe pede a Ali que leve um prato de sopa para o vizinho, cuja esposa está acamada. A cena põe em evidência o prato singelo nas mãos da criança.

A escassez de comida, tanto quanto de gêneros de consumo, piorou drasticamente com o embargo imposto pela comunidade internacional à economia iraniana, em razão dos constantes conflitos bélicos em que o Irã esteve envolvido nas últimas décadas.

A estrutura conservadora da sociedade iraniana é evidenciada, especialmente, no vestuário do filme. Para as personagens femininas infantis (Zahra e Roya) são permitidas roupas um pouco mais coloridas – um detalhe no lenço, que mostra um pouco dos cabelos; contudo, nenhuma parte do corpo das garotas, com exceção das mãos, é mostrada. As personagens femininas adultas, em ambiente doméstico, aparecem com um lenço nos cabelos mais colorido, já as professoras que ministram aula para Zahra usam a burca preta sem evidenciar nenhum detalhe do corpo, pois estão em ambiente profissional. Para os homens não há tantas exigências; porém, o único personagem que aparece com camisa de meia manga é o professor de educação física de Ali, os demais homens, inclusive Ali, usam camisa de manga comprida.

Como as produções artísticas sofrem violenta censura no Irã, que é uma república islâmica, liderada por aiatolás (chefes políticos e religiosos), além disso, o cineasta é muçulmano e, possivelmente, grande número dos atores também seja islâmico, a exposição física é muito séria.

Outro aspecto notável é a obscuridade da cena na mesquita. Tanto no momento das orações quanto após as orações, quando os homens conversam e realizam pequenos negócios, a cena (escura) confere uma sensação de mistério, de sigilo. Metáfora que pode indicar

a obrigação do silêncio e do respeito aos ambientes que remetam ao contexto sagrado.

Esses são elementos importantes que constituem as similaridades e as singularidades do conto *João e Maria* e o filme *Filhos do paraíso*, entendendo-se que tanto o texto literário quanto o longa-metragem têm o propósito de comunicar uma concepção de mundo ao espectador, e essa concepção de mundo é implícita na obra artística.

REFERÊNCIAS

GRIMM E ADAPTAÇÕES

BELINKY, Tatiana. *João e Maria*. Ilustração Francesc Rovira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BUARQUE, Chico. João e Maria. In: *Caderno do professor de língua portuguesa e literatura*. Ensino médio – 3ª. série. São Paulo: SEE, v.1, 2014.

GAIMAN, Neil. *João e Maria*. Ilustração Lorenzo Mattotti; trad. Augusto Calil. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Novos contos*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. *Contos de fadas – obras completas*. Ilustrações de artistas da época; trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013.

ROCHA, Ruth. *João e Maria*. Ilustração Adilson Farias. São Paulo: Moderna, 2010.

SOUZA, Flávio de. *Que história é essa? Novas histórias e adivinhações com personagens de contos antigos*. Ilustração Pepe Casals. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.

TEORIA E CRÍTICA

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete: dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENEITO, Pablo. El cine de la naturaleza original: la alquimia de la imagen en Majid Majidí. *Arte y políticas de identidad*. Murcia, v. 3, n. 2, p. 113-128, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita*. São Paulo: Ática, 2002.

BOSI, Alfredo. *Arte e conhecimento em Leonardo da Vinci*. São Paulo: Edusp, 2017.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam*. A leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2016.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. São Paulo: Quíron, 1987.

_____. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri: Manole, 2010.

COGGIOLA, Osvaldo. *A revolução iraniana*. São Paulo: UNESP, 2008.

CORTAZÁR, Júlio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada*. Textos fundadores. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CUNHA, Maria Zilda e BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. Cinema e literatura: interfaces semiótica. In: CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da (Orgs.). *Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema*. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *O que é crítica literária?* São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial, 2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FERREIRA, Luiz Antonio. *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2015.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1991.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2000.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HOUAISS, Antônio (org.). *Dicionário Houaiss conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

HOURLANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. São Paulo: Cortez, 2011.

LACERDA, Nilma; RENNHACK, Ana; FARIAS, Fabíola. *Temas polêmicos na literatura: a necessária presença na escola*. Campinas, julho de 2018. Mesa-redonda realizada no Congresso de Leitura do Brasil.

LEWIS, Bernard. *O Oriente Médio: do advento do Cristianismo aos dias de hoje*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

LLOSA, Mário Vargas. La verdad de las mentiras y La literatura y la vida. In: *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

MACHADO, Irene de Araújo. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, Ferdinando. A censura e o cinema na República Islâmica do Irã. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *A censura em debate*. São Paulo: ECA/USP, 2014.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean Claude Bernardes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. História, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 2000.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte; PALO, Maria José. *Literatura Infantil: Voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento*. Campinas: Pontes Editores, 1987.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: EDUNICAMP, 1993.

PINTO, Ivonete. *Descobrimos o Irã*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

PLAZA, Julio. Introdução: A tradução como poética sincrônica e A tradução intersemiótica como intercuro dos sentidos. In: *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SADR, Hamid Reza. *Iranian cinema – a political history*. Londres: I.B.Tauris, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SILVA, Márcia Cabral da. *Infância e literatura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOROP, Peeter. Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Nueva Época*. Mexico, v. 9, n. 25, 2002.

_____. The ideological aspect of intersemiotic translation and montage. *Sign Systems Studies*, Tartu, v. 41, n. 2, 2013.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZARGAR, Cyrus Ali. Allegory and ambiguity in the films of Majid Majidi: a theodicy of meaning. *Journal of Religion & Film*. Nebraska: University of Nebraska, v. 20, n. 1, 2016.

FILMES E SITES

A COR DO PARAÍSO. Direção, produção e roteiro de Majid Majidi. Intérpretes: Salime Feizi, Elham Sharifi, Farahnaz Safari e outros. Irã. 1999. 90 minutos, sonoro, colorido. Dublado. Português. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qj_AKOq7mcA. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

ALCORÃO. Desenvolvido pelo Centro Cultural Beneficente Árabe Islâmico de Foz do Iguaçu. Disponível em: www.islam.com.br. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

DICIONÁRIO ON LINE DE PORTUGUÊS. Busca lexical. Disponível em: www.dicio.com.br. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

E BUDA DESABOU DE VERGONHA. Direção de Hana Makhmalbaf. Produção de Maysam Makhmalbaf. Intérpretes: Abbas Alijome, Abdolali Hoseinali, Nikbakht Noruz e outros. Roteiro de Marzieh Makhmalbaf. Irã/França. 2007. 81 minutos, sonoro, colorido. Legendado. Português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eMXiZFwlePQ>. Acesso em 20 de dezembro de 2018.

EDITORA INTRÍNSECA. Booktrailer de João e Maria. Disponível em: www.intrinseca.com.br/livro/547. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

EDITORA SALAMANDRA. Página inicial. Disponível em: www.salamandra.com.br. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

ENCICLOPEDIA IRANICA. Desenvolvida pela Universidade de Colúmbia. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org>>. Acesso em: 30 de junho de 2017.

FILHOS DO PARAÍSO. Direção e roteiro de Majid Majidi. Produção de Amir Esfandiari e Mohammad Esfandiari. Intérpretes: Mahammad Amir Naji, Amir Farrokh Hashemian, Bahare Seddigi e outros. Teerã: The Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, 1997. DVD (88 minutos), sonoro, colorido. Legendado. Inglês/Português.

ILUSTRADOR ADILSON FARIAS. Ilustrações de Adilson Farias. Disponível em: <http://ailustra.blogspot.com>. Acesso em 10 de novembro de 2018.

O ESPELHO. Direção, produção e roteiro de Jafar Panahi. Intérpretes: Aida Mohammadkhani, Kazem Mojdehi, Naser Omuni e outros. Irã. 1997. 95 minutos, sonoro, colorido. Legendado. Português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=peTqzmY0bCo&t=2s>. Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

O JARRO. Direção e roteiro de Ebrahim Forouzesh. Intérpretes: Behzad Khodaveisi, Fatemeh Azrah, Ramazan Molla-Abbasi e outros. Irã. 1992. 98 minutos, sonoro, colorido. Legendado. Português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LC-S0fTMY-M>. Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? Direção e roteiro de Abbas Kiarostami. Produção de Ali Reza Zarrin. Intérpretes: Babek Ahmed Poor, Kheda Barech Defai, Biman Bouafi e outros. Irã. 1987. 90 minutos, sonoro, colorido. Legendado. Português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EstZtXbcZHA>. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

SOBRE A AUTORA



Dayse Oliveira Barbosa

Doutoranda em Letras na Universidade de São Paulo, onde também realizou mestrado e graduação. Professora de Língua Portuguesa na rede pública do Estado de São Paulo há dez anos. Realiza pesquisas sobre literatura e outras artes, com ênfase na relação intermediária entre literatura e cinema.

ÍNDICE REMISSIVO

A

adolescente 84, 86

Ali 13, 15, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 137, 138, 141, 142, 144, 150, 151

amigos 10, 14, 30, 112

amizade 11, 14, 15, 20, 21, 22, 92

B

bruxa 13, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 50, 52, 54, 57, 58, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 134, 137, 138, 139, 140, 143

C

casa 13, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 52, 57, 62, 67, 68, 70, 76, 77, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 103, 104, 107, 108, 110, 112, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 129, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143

cinema 16, 84, 85, 86, 87, 89, 96, 113, 114, 119, 124, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 152

coautoria 14

convivência 14

coragem 10, 30, 38, 77, 138, 139, 140, 141

criança 16, 25, 28, 47, 49, 57, 72, 79, 86, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 100, 110, 127, 129, 140, 144, 146, 147, 149

crianças 11, 13, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 57, 60, 62, 63, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 81, 86, 91, 92,

93, 94, 98, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 127, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143

cúmplice 14, 108

cumplicidade 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 53, 68, 77, 104, 114, 123, 129

D

determinação 37, 138

E

escola 10, 13, 47, 49, 92, 93, 94, 103, 104, 105, 109, 112, 120, 121, 122, 123, 124, 141, 149

F

filhos 20, 21, 27, 29, 43, 44, 45, 52, 68, 73, 119, 121, 124, 127, 128, 141, 142

Filhos do paraíso 13, 15, 16, 79, 87, 104, 109, 111, 112, 115, 117, 118, 120, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 136, 138, 141, 143, 145

floresta 13, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 54, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 71, 73, 76, 120, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 143

G

Grimm 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 39, 41, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 62, 63

H

história 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 45, 49, 50, 51, 54, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 74, 76, 83, 92, 95, 102, 104, 108, 109, 113, 114, 115, 116, 120, 122, 123, 124, 126, 141, 146, 147, 148

I

Império Persa 16

infância 110, 129, 148

Irã 16, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 100, 102, 106, 122, 123, 136, 137, 144, 149, 150, 151

irmãos 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 67, 68, 77, 104, 105, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 122, 123, 127, 128, 129, 134, 140, 141, 142

irmãos Grimm 13, 15, 18, 19, 20, 39, 49, 52, 54, 55, 56, 58

Islã 16, 79, 80, 81, 83, 85, 87, 114

J

João 11, 13, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 60, 62, 63, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 76, 77, 116, 120, 121, 128, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 151

João e Maria 13, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 60, 62, 63, 67, 68, 71, 77, 116, 120, 121, 128, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 143, 145, 146, 151

K

kanun 16, 84, 85, 86, 87, 114

M

Majid Majidí 13, 79, 87, 89, 97, 98, 104, 111, 117, 118, 128, 130, 131, 132, 147, 150, 151

Maria 10, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36,

37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 60, 62, 63, 67, 68, 69, 71, 74, 76, 77, 116, 120, 121, 128, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 151

N

narrativa 13, 19, 20, 22, 23, 25, 28, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 57, 62, 63, 67, 71, 73, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 122, 135, 136, 138, 140, 142, 150

P

país 9, 10, 13, 22, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 73, 74, 93, 104, 105, 107, 110, 113, 121, 123

paraíso 13, 15, 16, 78, 79, 87, 97, 98, 100, 104, 109, 111, 112, 115, 117, 118, 120, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 137, 138, 141, 143, 145

pobreza 13, 51, 76, 93, 128, 134, 136, 143

R

Revolução Iraniana 16

S

segredo 13, 105, 108, 112, 113, 114, 120, 121, 122, 123, 128, 129

T

Teerã 13, 95, 123, 128, 136, 143, 151

Z

Zahra 13, 14, 15, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 137, 141, 142, 144

Dayse Oliveira Barbosa

Grimm e Majidí

figurações
da cumplicidade
na infância
em *João e Maria*
e *Filhos do Paraíso*



www.pimentacultural.com