

O SAGRADO ATRAVÉS DO PROFANO: O PRIMITIVISMO DAS XILOGRAVURAS NAS ADAPTAÇÕES DE QUADRINHOS

The sacred through the profane: the primitivism of the woodcuts in the adaptations of comics

La sagrada por los profanos: el primitivismo de las xilografías en las adaptaciones de cómics

Rafael Senra Coelho (UFJF)

Doutor em Letras (teoria literária) pela UFJF, autor e pesquisador de quadrinhos, também faz pesquisas sobre identidade, mineiridade, música popular e adaptação transmidiática.
E-mail: rararafaels@yahoo.com.br

Teresinha Vânia Zimbrão da Silva (UFJF)

Professora Associada da Graduação em Letras e da Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Letras: Estudos Literários.

E-mail: teresinha.zimbrao@gmail.com

Resumo

Nosso trabalho se envereda na dupla tarefa de produzir uma adaptação de trechos do romance Hilda Furacão para os quadrinhos, e, em seguida, analisar possibilidades e implicações decorrentes de um processo dessa natureza. A partir do próprio trecho adaptado, que lida com aspectos da cultura popular brasileira, optamos por utilizar uma estilização que remete ao primitivismo das xilogravuras de cordel.

Palavras-chave: Transcodificação, literatura, xilogravura, quadrinhos, cordel

Abstract

Our work is based on producing an adaptation of excerpts from the novel Hilda Furacão for comics. Then, we will analyze possibilities and implications of this process. Because this passage adapted to be based on aspects of Brazilian popular culture, we chose a stylization that refers to the primitivism of cordel woodcuts.

Key words: Transcoding, literature, woodcut, comics, cordel

Resumen

Nuestro trabajo envereda la doble tarea de analizar y producir una adaptación de la novela Hilda Furacão para los cómics. Analizamos las posibilidades e implicaciones de este proceso. Debido a este extracto adaptado ser basado en aspectos de la cultura popular brasileña, elegimos un estilo que se refiere al primitivismo de las xilografías de cordel.

Palabras-clave: La transcodificación, la literatura, grabado en madera, cómics, cordel

O presente artigo apresenta um duplo caráter artístico e analítico, uma vez que envolve uma adaptação (ou “transcodificação”) em quadrinhos de “A Noite do Exorcismo”, capítulo do romance *Hilda Furacão*, do escritor Roberto Drummond. A adaptação quadrinística foi feita por um dos coautores, Rafael Senra, e é parte de sua tese de doutorado “Raízes de um vendaval: adaptação em quadrinhos de *Hilda Furacão*”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

A intenção meramente autoral da adaptação sequencial ficou em segundo plano, uma vez que o propósito da pesquisa foi dissecar procedimentos variados que podem ser utilizados na transposição de um conteúdo literário para o suporte dos quadrinhos. Acreditamos que adaptações em quadrinhos costumam ser marcadas por vários aspectos, como a busca por uma marca de autorialidade dos criadores, ou o didatismo de facilitar a absorção da obra literária através da narrativa sequencial, ou mesmo uma prioridade mercadológica de se aproveitar do status da obra literária para revendê-la sob uma outra mídia. Diferente de tudo isso, tentamos adaptar a obra literária inserindo, em cada pequena etapa do processo, elementos que remetam ao projeto estético da obra original. Assim, todas as escolhas de traço, diagramação ou tipografia, por exemplo, remetem a justificativas que foram pinceladas no projeto literário do autor Roberto Drummond.

As análises da nossa pesquisa possuem um importante suporte através das teorias do psicanalista suíço Carl G. Jung. Através de alguns conceitos da psicologia analítica, encontramos profundas significações tanto na obra de Drummond quanto nas implicações e escolhas da nossa própria adaptação. Os trechos que adaptamos nesse capítulo tem, em comum, implicações do caráter feminino por parte da personagem principal, e examinaremos esse aspecto entendendo Hilda como uma representação do arquétipo da *Anima*.

Nessa adaptação, focamos no embate entre Hilda Furacão e Frei Malthus, na primeira vez em que se encontram. O Frei é pressionado pelas beatas de Belo Horizonte a “exorcizar” o demônio que supostamente domina Hilda Furacão. Contudo, é Hilda quem levanta a hipótese de que ela poderia talvez estar à serviço de Deus. Batizamos essa adaptação de “A Noite do Exorcismo”, nome de um dos capítulos do romance de onde extraímos o texto. Mas os trechos que utiliza-

mos começam no capítulo 15 da parte um (“Os Disfarces do Diabo”), e vão até o capítulo 20 (“O Sapato de Cinderela”), encerrando então a primeira parte do livro.

O estilo de desenho que escolhemos para essa adaptação é baseado nas ilustrações dos livros de cordel. Inicialmente uma arte independente, as xilogravuras que ilustram as publicações de cordel se tornaram cada vez mais associadas a esse gênero literário brasileiro. Nossa escolha estilística remete à imagem arquetípica da *Anima* que Hilda Furacão encarna nesse trecho adaptado: a despeito das acusações de Frei Malthus que a assinalam como alguém possuída pelo demônio, Hilda revoga para si um potencial numinoso atrelado ao divino, e, em seu discurso, evoca pressupostos muito semelhante ao que inspira os cultos latinoamericanos de devoção à Nossa Senhora.

Consideramos, portanto, que o estilo de desenho utilizado para esse trecho deveria dialogar com esses dados que remetem não só à religião católica, mas (e principalmente) à apropriação do catolicismo feita pelo povo latinoamericano. Como discutiremos mais adiante, a função que Nossa Senhora ocupa na expressão católica é algo peculiar da América Latina (consequentemente do Brasil). Ao se contrapor à perspectiva de Frei Malthus que busca condenar e tornar “profana” toda fuga do dogma religioso institucionalizado, Hilda Furacão propõe uma vivência cristã baseada no contato direto com os mais pobres, e em ações materiais e paupáveis que contemplem seus dilemas menos metafísicos.

O conceito de “hibridismo”, que o antropólogo Néstor García Canclini tomou emprestado da biologia, ajuda a explicar como se opera, no contexto latinoamericano, essas fusões de cultura, em que elementos culturais distintos são capazes de se misturar, e outros elementos que pareceriam inusitados acabam por ser incorporados. O hibridismo envolve, basicamente, “formas particulares de conflito geradas da mistura de culturas que acontece em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (Canclini, 2008, p. 18). Para Canclini, o “híbrido” é similar ao que alguns tratam como o “sincretismo em questões religiosas”, ou a “mestiçagem em história e antropologia” (Canclini, 2008, p. 22). No processo de hibridização, afirma ele, “busca-se reconverter um patrimônio (...) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (...). A hibridização interessa tanto aos setores hegemônicos como

aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (Canclini, 2008, p. 22).

A ideia de Hibridismo é mencionada por Canclini sobretudo em seu espectro político, econômico e cultural, em sua abrangência concreta no contexto latinoamericano. Em nosso estudo, pensamos o conceito também ao considerarmos aspectos psíquicos que tangenciam símbolos e representações culturais, além de sua dinâmica na sociedade – sutil, porém relevante; e igualmente concreta.

Assim, acreditamos que esse catolicismo híbrido notado no trecho adaptado se adequaria a um estilo gráfico que evocasse tais características. As ilustrações de cordel parecem se assentar bem para uma proposta dessa natureza. Buscamos inserir na execução do desenho algumas ranhuras e detalhes que remetessem à xilogravura; técnica utilizada para as ilustrações de cordel.



Fig.1: Imagem da página 01 da adaptação “A Noite do Exorcismo”, feita por Rafael Senra. O estilo gráfico das bordas do quadro e da imagem remetem ao estilo da xilogravura.

Essa técnica consiste na gravação de imagens na madeira, que posteriormente serão reveladas em materiais como papel ou tecido. Apesar de não ser possível precisar as origens da xilogravura, acredita-se que essa atividade tenha nascido na China, mas os primeiros registros que sobreviveram ao tempo são de gravuras japonesas, feitas por volta do século V. Já no Brasil, algumas das primeiras obras de xilogravura conhecidas são de 1899, através do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros, que ilustrava, escrevia e editava folhetos de cordel (Correia, 2011, pp. 103-104).

Outra característica das xilogravuras no Brasil é a de serem também chamadas de “gravuras populares”, ou mesmo “ilustração de folheto de cordel” (Ramos, 2008, p. 26). A função da xilogravura no país é constantemente atrelada à produção dos cordeis, até mesmo pelo fato de que boa parte das gravuras é feita para os cordeis, as vezes pelo próprio autor.

Ariano Suassuna (citado por Everardo Ramos) distingue algumas características dessa expressão artística, como o espaço bidimensional, a falta de perspectiva, e as formas bem estilizadas, até quando se trata de cópias de modelos reais. Para ele, esse estilo guarda algo de primitivo, arcaico, até mesmo pelo caráter artesanal da produção (Ramos, 2008, pp. 28-30). Tal opinião é endossada até mesmo por críticos estrangeiros, como Phillippe Dagen, crítico de arte do jornal francês *Le Monde*, que vê nessas produções um “arcaísmo autêntico”, e compara esses artistas com outros artistas europeus, como Derain ou Apollinaire (Dagen. Apud: Ramos, 2008, p. 32).

Parece-nos adequado para nós usar esse estilo devido ao seu caráter de “gravura popular”, no sentido defendido por Suassuna. Ou seja, é um estilo cuja estrutura remete a expressões artísticas arcaicas, guarda semelhanças com estilos de antigas civilizações, e, por isso, carrega um sabor de história e de ancestralidade. Pelo fato das xilogravuras dos cordeis serem expressão tipicamente brasileira, seu estilo parece eficaz na tentativa de representar o mote do trecho que adaptamos. Ali, Hilda rompe com a lógica que permeia a prática institucionalizada do catolicismo dos anos 1960, e questiona se a sua própria postura – tida como profana ou “demoníaca” – não poderia ser de alguma forma uma ação divina.

No primeiro quadro, fizemos uma reprodução gráfica do panfleto que é distribuído pelas ruas de Belo Horizonte, convidando a população para assistir ao ato de exorcismo de

Hilda Furacão. Frei Malthus (chamado de “O Santo”) é retratado à esquerda do papel, e, logo abaixo dele, com fonte de “stencil”, é lido os dizeres “Deus sim, Diabo não!”. No lado direito, o texto do convite, onde utilizamos dois tipos de fontes que remetem à tipografia de antigos documentos datilografados ou impressos.

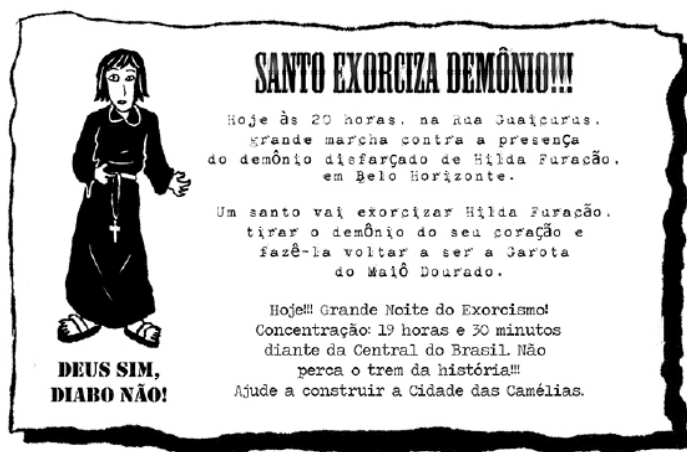


Fig. 2: Primeiro quadro da 1ª página de “A Noite do Exorcismo”, por Rafael Senra.

O título “A Noite do Exorcismo” tem um uso de fonte e de textura (letras pretas com manchas brancas) que remete aos títulos de folhetos de cordel. Da mesma forma, a borda de alguns dos quadros tem também esse mesmo estilo. Algumas fissuras de tom branco são sutilezas que usamos para dar um aspecto de xilogravura; afinal, as ilustrações que fizemos não são gravadas na madeira como nos cordeis originais. Portanto, utilizamos de materiais que emulassem o resultado obtido nas xilogravuras.

O convite narrado no primeiro quadro da página 01 está no capítulo 15 da parte um do romance, intitulado “Os Disfarces do Diabo”. Como seria inviável adaptar em nossa pesquisa todas as páginas do texto integral (por questões de tempo hábil e espaço disponível), optamos por pincelar trechos e cenas específicos de alguns capítulos, preservando, contudo, um fio narrativo coerente.

Já na segunda metade da página 01 e na página 02, adaptamos trechos do capítulo 16, “A Noite do Exorcismo”. No

início da página 03, a primeira fala ainda pertence ao capítulo 16; porém já a segunda fala (“A bem da verdade...”) já pertence ao capítulo 17, intitulado “Mais Fosse um Anjo”. A narrativa de Drummond dentro de cada uma das seis divisões do romance é toda cortada por capítulos (ou sub-capítulos), ainda que, quase sempre, o texto como um todo seja costurado de modo uniforme dentro das divisões. Em termos práticos, não há motivos para que haja essas divisões dos sub-capítulos, já que a ação prossegue entre eles da mesma forma. Tudo leva a crer que esse recurso se configura apenas como marca de estilo de Roberto Drummond.

A primeira vez que Frei Malthus vê Hilda Furacão é cercada de expectativa. O autor brinca com a expectativa que tanto o Frei quanto boa parte das pessoas (“santos ou pecadores”) tinham em relação à Hilda. Toda a diagramação da página e o estilo de desenho usados na página 03 foram adequados a isso. No quadro 1, podemos ver um vulto de Hilda se aproximando ao longe, e essa sombra permeia todos os outros quatro quadros da página. No quadro 2, Frei Malthus observa Hilda espantado; enquanto que nos quadros seguintes, o estilo de desenho se afasta um pouco das gravuras populares, assumindo as formas exageradas (por vezes até grotescas) que a imaginação do Frei cultivava a respeito de Hilda.

Na página 04, já mais alinhada novamente com o estilo do cordel, são retratados alguns deslumbrados policiais que abrem caminho para Hilda Furacão passar, mas ela ainda não é retratada diretamente. Então, na metade de baixo da página, há um quadro negro onde podemos ver, do lado esquerdo, uma imagem de Hilda Furacão com o rosto pouco definido; e, do lado direito, o texto de Roberto Drummond onde diversas características da personagem são descritas.

A opção por não retratar claramente o rosto de Hilda remete ao fato da personagem encarnar o arquétipo da *Anima*, um dos mais importantes arquétipos descritos pelo psicanalista Carl G. Jung. Sua relevância envolve o fato de que é uma representação do aspecto feminino.

Assim como o *Animus*, esses arquétipos teriam a ver com o inconsciente de cada ser humano. Dado o fato de que o inconsciente, para Jung, é o espaço onde estão todos os aspectos não vivenciados plenamente pela consciência, seria natural considerar que cada pessoa carrega dentro de si uma potencialidade ligada a seu sexo oposto:

A NOITE DO EXORCISMO

Fig. 3: O título da história se apropria de uma estética típica dos folhetos de cordel.

Na Idade Média, muito antes de os filósofos terem demonstrado que trazemos em nós, devido a nossa estrutura glandular, ambos os elementos – o masculino e o feminino –, dizia-se que “todo homem traz dentro de si uma mulher”. É a este elemento feminino, que há em todo homem, que chamei “anima”. Este aspecto “feminino” é, essencialmente, uma certa maneira, inferior, que tem o homem de se relacionar com o seu ambiente e, sobretudo com as mulheres, e que ele esconde tanto das outras pessoas quanto dele mesmo. Em outras palavras, apesar de a personalidade visível do indivíduo parecer normal, ele poderá estar escondendo dos outros — e mesmo dele próprio — a deplorável condição da sua “mulher interior” (JUNG, 1986, p.31).

Sobre essa imagem, destacamos o fato de que a desenhamos com um traço branco, que se destaca no fundo negro da imagem. Tal opção não é gratuita: aqui nossa intenção foi a de remeter à própria técnica da xilogravura, onde a imagem gravada na madeira aparece impressa em tinta preta, enquanto que o resto da “tela” fica na cor branca. Para dar esse efeito, a impressão funciona em negativo, invertendo o que seria mais e menos escuro. Assim, o desenho de Hilda nesse quadro preto, desenhado de branco, pretendia intensificar o caráter original da gravação em madeira, antes mesmo da impressão. Em vez de delimitar possíveis significações dessa opção, podemos apenas sugerir algumas possibilidades de sentido (e tantas outras também serão adequadas): colocar Hilda como emanção da Anima, ou reforçar a característica de Hilda como “força da natureza”, ou sugerir que ela se adequa a um padrão de idealização da beleza feminina quase que universal, etc.

Na página 05, os eventos correspondem basicamente ao subcapítulo 18, “Te Esconjuro, Satanás!”. A diagramação

muda para pequenos quadros, todos do mesmo tamanho. A intenção foi intensificar o climax que fôra preparado nas páginas seguintes, sobre o momento em que Frei Malthus e Hilda Furacão se encontram pela primeira vez. Ele está convicto de que ela é um demônio; apesar de achar difícil resistir a seu poder de sedução. Ela então lhe interpela, questionando suas superstições: “Responda que espécie de Santo é: Santo dos ricos ou Santo dos pobres?” (Drummond, 1991, p. 59). Ela questiona o quanto Malthus tem uma efetiva vivência prática com os pobres.

Os pilares conceituais da Igreja Católica, claramente influenciados pela tradição iluminista, estão representados nessa cena, a partir da incapacidade de Malthus compreen-

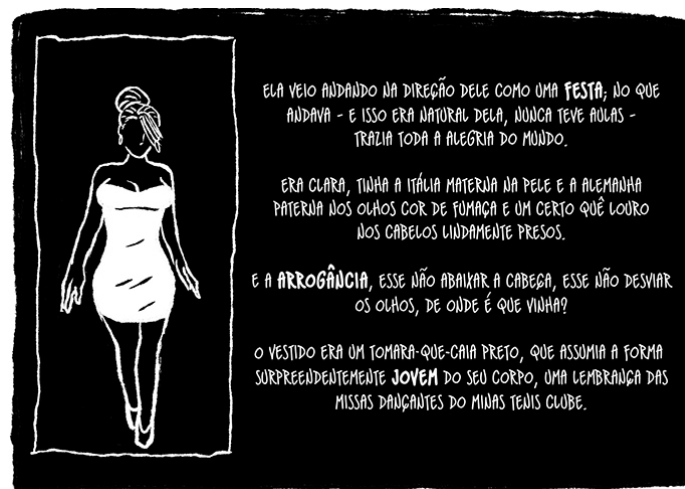


Fig. 4: Trecho da 3ª página de “A Noite do Exorcismo”, por Rafael Senra.

der a vivência de Hilda em meio aos pobres. Para Eduardo Hoornaert,

Influenciados por uma já longa tradição ocidental que remonta ao iluminismo (século XVIII), os agentes de pastoral mal percebem a relevância da luta cultural. Eles compreendem a importância da luta pela libertação nos níveis econômicos, sociais e políticos, mas fazem com dificuldade a passagem entre estes “níveis” e a luta cultural. Esquecem que cada símbolo, cada discurso, cada expressão cultural é uma arma, a favor ou contra o povo. As ciências, da forma em que foram praticadas na Europa e na América do Norte, acreditam demais nos esquemas de progresso e desenvolvimento para darem a devida atenção às experiências de luta e resistência dos povos oprimidos codificadas, celebradas e vivificadas pela religião (Hoornaert, 1982, p. 13).

Na página 06, o foco é o subcapítulo 19, intitulado “E Se foi Deus Quem Me Mandou?” (além da primeira frase do subcapítulo 20, fechando nossa adaptação). Nessa parte, a fala de Hilda de certa forma busca responder à pergunta que ela mesma fez a Frei Malthus, aprofundando sua sugestão de que o “Santo” estaria tão apegado aos dogmas católicos, que acabou deixando de lado as necessidades mais urgentes dos pobres:

Responda Frei Malthus: alguma vez, você que é Santo, soube como vive um operário brasileiro? Pois eu, que você diz que sou o demônio, sei como vive o operário brasileiro. Sei da fome do povo brasileiro, a fome dos operários, dos favelados, dos subempregados, dos desempregados, e dos que nada têm e que sentem uma fome muito além do pão nosso de cada dia, Frei Malthus. Sentem uma fome de carinho, fome de esperança, meu querido Frei Malthus (Drummond, 1991, p. 60).

Em sua ótica, o fato de Hilda assumir sua vivência em meio aos pobres faz com que Frei Malthus a associe ainda mais com as trevas; ao que ela lhe responde: “E se foi Deus, Frei Malthus, quem me mandou à terra para fazer um relatório sobre o que se passa no coração dos homens?” (Drummond, 1991, p. 61).

Na época em que se passa o romance (primeira metade dos anos 1960), iniciativas que aliassem a fé cristã com uma prática direta entre os povos oprimidos da América

Latina não haviam ainda surgido em larga escala. Somente em 1968, na II Conferência Geral dos Bispos (católicos) Latino-Americanos, realizada em Medellín, Colômbia, seriam discutidas um conjunto de ideias que dariam origem à Teologia da Libertação (Altmann, 1979, p. 27), que seria uma espécie de “praxeologia”, onde a teologia funciona como uma reflexão sobre a prática (Altmann, 1979, p. 29).

O setor da Igreja que se associa à Teologia da Libertação assume o fato de que “a existência de países desenvolvidos e subdesenvolvidos não é coincidência ou fatalidade, muito menos expressão de diferentes estágios de evolução em diferentes sociedades” (Altmann, op.cit.). Essa é a chamada “teoria da dependência”. É desse tipo de paradigma, que não exclui que sejam feitas considerações de caráter político (sobretudo marxistas) junto com as teológicas, que a Teologia da Libertação promoveu iniciativas como a Missa da Terra sem Males e a Missa dos Quilombos – celebrações onde a Igreja pediria desculpas aos povos indígenas e negros pela colonização.

Ao ignorar as benesses que sua posição social lhe conferia, Hilda Furacão pôde ir ao encontro das camadas populares mais desfavorecidas. Fosse no período mais acirrado da ditadura militar (entre 1968 e 1975), e Hilda seria taxada menos como humanista, e mais como comunista. A própria Igreja Católica tratou de condenar essas iniciativas mais pragmáticas e diretas de setores como o da Teologia da Libertação, o que culminou na proibição do próprio Vaticano às missas “inculturadas”, que reunissem aspectos culturais e religiosos das regiões em que fossem celebradas.

Nessa cena do encontro entre Hilda Furacão e Frei Malthus, ela aparece, portanto, como vanguarda da práxis cristã, unindo as demandas políticas e religiosas, e antecedendo uma postura que marcaria a Igreja Católica brasileira alguns anos após os eventos narrados em *Hilda Furacão*. De acordo com Pedro Tierra, no documentário *Missa dos Quilombos*:

Nenhuma igreja, ou nenhuma face da igreja católica no mundo viveu a experiência que a Igreja Católica viveu no Brasil nos anos da ditadura, nenhuma. Se formos comparar a igreja do México, a igreja da Argentina, a igreja do Chile, a igreja do Paraguai... Essas igrejas, elas não desempenharam o papel que a Igreja Católica no Brasil desempenhou na resistência aos anos

de chumbo, a repressão, e na reconstrução (do movimento popular). E é aí que eu acho que foi o papel mais fecundo que ela desempenhou ao longo dos quinhentos anos da história, não tenho dúvida de dizer isso muito tranquilamente. Em nenhum momento, em quinhentos anos de história, a Igreja Católica no Brasil estabeleceu uma tão profunda identificação com os movimentos sociais, com os oprimidos do país (Tierra. In: 2006).

Estas são algumas das implicações políticas do compromisso de Hilda Furacão com os pobres e marginalizados de seu ambiente. Ao pensarmos nas implicações simbólicas por trás dessa postura, entendemos que as forças da natureza (da qual Hilda seria mais uma *representação* que uma representante) possuem lastros culturais fortes na tradição latino-americana. É como se, em países da América do Sul (mas não só desse continente), a falta de raízes profundas no iluminismo europeu propiciasse a inserção de elementos *mundanos* aos mitos; ícones que a tradição ocidental orientou a venerar apenas em seu aspecto mais sublime.



Fig. 5: Hilda aparece representada como Maria (Nossa Senhora) na adaptação de "A Noite do Exorcismo", por Rafael Senra.

Ressaltamos esse aspecto ao representar Hilda Furacão como Nossa Senhora no momento em que ela narra à Frei Malthus sobre sua compaixão pelo sofrimento do trabalhador brasileiro. Nos três primeiros quadros da página 06, o discurso de Hilda se afina bastante com o apelo que Nossa

Senhora tem no Brasil e nos demais países latinoamericanos. Assim, ao identificar um pressuposto arquetípico que o texto possibilita, nossa adaptação inseriu este elemento, mesmo este não estando presente diretamente no texto original.

Esse papel de Nossa Senhora como uma entidade que zela pelos mais pobres e intercede por eles é menos uma possibilidade idealizada pela cúpula da Igreja Católica, e tem mais a ver com a apropriação que os fiéis fazem de personagens e elementos da doutrina. A pesquisadora junguiana Marie-Louise von Franz descreve como alguns países rurais conferem a mitos antigos um caráter terreno e mundano, por vezes até ausente nas versões originais do mito. Essa "mistura" de características seria fruto de uma necessidade psíquica de compensar elementos cruciais que, por alguma contingência histórica, são destituídos nos mitos (Von Franz, 2000).

Ela exemplifica com as aparições de Virgens Marias negras em diversos países, que seriam nada mais do que a restauração de um aspecto de fertilidade e de imanência que remetem ao mito da deusa egípcia Ísis, de onde a Mãe de Jesus Cristo teria sido baseada:

Ísis era representada como a mais elevada espiritualidade divina, mas era também reverenciada como a deusa do mundo subterrâneo, a soberana dos mortos, dos espíritos e da noite — dos fantasmas e do mal. Ísis era uma deusa negra, não somente no sentido do mal, mas também no sentido do noturno, do terreno. (...) A Virgem Maria herdou todos esses traços, mas segundo a doutrina oficial, conservou somente o sublime, o espiritual, os atributos de pureza e outras qualidades positivas. Os aspectos de fertilidade da terra e outros de caráter negativo nunca foram reconhecidos oficialmente (Von Franz, 2000, pp. 49-50).

Uma das versões de Maria na América do Sul é a de Nossa Senhora de Guadalupe, que Von Franz afirma herdar todos os atributos das deusas de fertilidade maternas indígenas. Ela prossegue afirmando que

Nos lugares aonde as missões católicas chegaram e para onde levaram o culto da Virgem Maria, esta sempre assumiu as características locais das grandes deusas da fertilidade. Por isso, em termos de folclore, ela não é apenas imaculada, espiritualizada e levada ao céu; ela é também a grande mãe da terra, a protetora da natureza. Mas ela se relaciona também com o lado negro,

pois protege os pecadores. (...) Maria faz a intermediação, e é por isso que ela é a medianeira e que as pessoas rezam pedindo sua intercessão. As pessoas acreditam que ela é mais benevolente com as imperfeições da humanidade. Isso é tipicamente feminino — exatamente como numa família, frequentemente o pai troveja ameaças e a mãe intercede. O padrão é o mesmo (Von Franz, 2000, pp. 51-52).

Assim, em uma terra onde as tradições patriarcais deixaram tantas marcas duras e amargas, a própria psique das pessoas leva a uma instintiva compensação do aspecto terreno do feminino. Von Franz menciona alguns acontecimentos da história do catolicismo, que levam a crer que a estética da Virgem Maria teria sido adaptada da deusa egípcia Ísis, mas que o caráter terreno da antiga deusa, associado à fertilidade e às forças da natureza, foi posteriormente excluído da representação:

Os primeiros cristãos raramente inventaram novos motivos artísticos. Como era costume na arte da antiguidade, certos tipos eram copiados e recopiados. (...) Desse modo, pode-se dizer que os diferentes temas cristãos são traduções de clichês típicos da antiguidade. Assim, a representação mais antiga da Virgem Maria é simplesmente uma cópia de Ísis e de seu filho Horó. Os arqueólogos tiveram muita dificuldade para decidir se a estátua encontrada não era na verdade uma representação de Ísis — possivelmente é — usada numa igreja cristã para representar a Virgem Maria. E assim a Virgem Maria, tanto na arte como em outros campos até mais importantes que este, herdou realmente todos os principais traços da deusa egípcia Ísis, que exerceu enorme influência no Império Romano recente. (...) Quando refletimos sobre a imagem oficial, vemos que a ênfase recai sobre o aspecto espiritual de Maria — a Imaculada Conceição, a Assunção ao céu, ao Thalamo celestial ou câmara nupcial —, mas Ísis tinha um tema muito mais rico. Ísis era representada como a mais elevada espiritualidade divina, mas era também reverenciada como a deusa do mundo subterrâneo, a soberana dos mortos, dos espíritos e da noite — dos fantasmas e do mal. Ísis era uma deusa negra, não somente no sentido do mal, mas também no sentido do noturno, do terreno. (...) A Virgem Maria herdou todos esses traços, mas, segundo a doutrina oficial, conservou somente o sublime, o espiritual, os atributos de pureza e outras qualidades positivas. Os aspectos de fertilidade

da terra e outros de caráter negativo nunca foram reconhecidos oficialmente (Von Franz, 2000, pp. 28-50).

Hilda Furacão é vista como santa em diversos momentos do romance, contudo, vive da atividade da prostituição, o que a caracterizaria como pecadora. Seus instantes de ajuda ao próximo e de compaixão pelos que sofrem são elementos que convivem lado a lado com a atividade de comercializar seu próprio corpo através do sexo. Assim como as deusas pré-cristãs, Hilda une aspectos mundanos a outros sublimes. Uma ambiguidade que só aumenta seu mito, e que Roberto Drummond habilmente se recusa a iluminar.

Essa dualidade aparece no momento em que Frei Malthus a chama de pecadora, e, por isso, pretende exorcizá-la. Contudo, ela suscita a hipótese de, na verdade, ser uma enviada não do demônio, mas de Deus — assinalando, portanto, uma perspectiva da doutrina cristã distante da oficial, mas também possível, de certa maneira.



Fig. 6: A grande chuva que encerra a adaptação de "A Noite do Exorcismo", por Rafael Senra.

O último quadro da página 06 encerra a história com uma grande chuva, evento que o narrador apresenta no último subcapítulo da parte um de Hilda Furacão, quando todos os personagens principais já foram apresentados e o dilema entre eles já delineados. Por trás dessa cena, podemos detectar um significativo simbolismo envolvendo o contato entre o masculino e o feminino, representado pelo Céu e a Terra. De um lado, o aspecto celestial (masculino) de uma religião patriarcal, simbolizado por Malthus. De outro, o aspecto terreno (feminino) de uma representante não-institucional de caráter profano, simbolizado por Hilda:

Em outras religiões, a criação cósmica, ou pelo menos sua reelaboração, é o resultado de uma hierogamia entre o Deus Céu e a Terra Mãe. Este mito cosmogônico, bastante difundido, é encontrado sobretudo na Oceania da Indonésia à Micronésia —, mas também na Ásia, na África e nas duas Américas. Ora, como vimos, o mito cosmogônico é o mito exemplar por excelência: serve de modelo ao comportamento dos homens. É por isso que o casamento humano é considerado uma imitação da hierogamia cósmica. “Eu sou o Céu”, proclama o marido na Brhadâraṇyaka Upanishad (VI, 4, 20), “tu és a Terra!” Já no Atharva Veda (XIV, 2, 71) o marido e a mulher são assimilados ao Céu e à Terra. Dido celebra seu casamento com Enéias no meio de uma violenta tempestade (Eneida, IV, 16 ss.); a união deles coincide com a dos elementos; o Céu abraça sua esposa distribuindo a chuva fertilizante. Na Grécia, os ritos matrimoniais imitavam o exemplo de Zeus unindo-se secretamente com Hera (Pausânias, II, 36, 2). Como era de esperar, o mito divino é o modelo exemplar da união humana. Mas há um outro aspecto importante: a estrutura cósmica do ritual conjugal e do comportamento sexual dos seres humanos (Eliade, 1992, p. 72).

Assim, no encontro entre Malthus e Hilda (cujo atri-to aparente não pôde esconder o encanto que sentiram um pelo outro), diversos simbolismos surgem na narrativa, de maneira a evidenciar o impacto desse contato. Um aspecto digno de nota são, novamente, as evidências da força da natureza de Hilda, simbolizada aqui pelo elemento Terra:

A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um Modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal (Eliade, 1992, pp. 71-72).

Assim, em nossa adaptação de “A Noite do Exorcismo”, buscamos representações visuais que fossem fiéis à intenção do autor de elencar diversos aspectos profundamente enraizados no arcabouço da cultura popular e nas tradições brasileiras. Através do estilo da xilogravura de cordel, tentamos traduzir (ou “transcodificar”) visualmente tais implicações já presentes na obra literária original. O suporte da psicologia arquetípica e o conceito de “arquétipo” se mostraram efica-

zes na análise subsequente do processo de transposição da narrativa entre diferentes mídias.

Referências

ALTMANN, Walter. Teologia da Libertação. In: *Estudos Teológicos*. Vol. 19, nº1. São Leopoldo: EST, 1979.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CORREIA, Rodrigo Bento. Literatura de Cordel e Xilogravura: interfaces de representação do imaginário popular. In: *Anais do I Encontro “Diálogos entre Letras”*. Dourados: UFGD, 2011.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOORNAERT, Eduardo. A Missa dos Quilombos Chegou Tarde Demais?. In: *Revista Tempo e Presença*. Nº 173. Rio de Janeiro: KOINOMIA, 1982.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

RAMOS, Everardo. Ariano Suassuna e a Gravura Popular Brasileira ou a (De)formação de um Pensamento Crítico. In: ZACCARA, Madalena. PEDROSA, Sebastião. (orgs.) *Artes Visuais: conversando sobre*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

VON FRANZ, Marie. *O Gato: Um Conto da Redenção Feminina*. São Paulo: Paulus, 2000.

Audio e vídeo

A missa dos quilombos. Documentário. Direção: Liloye Boubli. Produção: Cláudia Rangel. TV Senado, 2006.