

Representações do Feio na Literatura Infantil Contemporânea

**Edgar Roberto Kirchof
Iara Tatiana Bonin¹**

¹Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), Canoas/RS - Brasil

RESUMO – Representações do Feio na Literatura Infantil Contemporânea. O presente artigo apresenta uma discussão sobre a representação do feio em livros infantis alinhados com concepções multiculturalistas sobre a diferença. Para tanto, são analisados oito livros brasileiros escritos entre 2008 e 2010. Tomando como fundamento teórico o vasto campo dos Estudos Culturais, o texto prioriza a apresentação da teoria estética de Tomás de Aquino como exemplo de sistema teórico-conceitual que, embora situado historicamente, continua atuando sobre a produção de identidades e subjetividades até os dias de hoje. Uma das principais conclusões é que o multiculturalismo está atuando fortemente sobre a forma como são representadas as diferenças em livros infantis contemporâneos.

Palavras-chave: Literatura Infantil. Diferenças. Estética. Feiura.

ABSTRACT – Representations of the Ugly in Contemporary Children’s Literature. To examine the ways recent children’s narratives that are in accordance with multicultural perspectives represent the aesthetic category of ugliness in relation to the concept of difference, this article analyzes eight Brazilian children’s books from 2008 to 2010. Based on the field of Cultural Studies as its theoretical foundation, the article presents the medieval aesthetic theory of Thomas Aquinas as an example of a philosophical system that is still capable of acting on the production of subjectivities and identities until the present day. A key finding of this article is that multiculturalism has a strong influence on the ways differences are represented in contemporary children’s books.

Keywords: Children’s Literature. Differences. Aesthetics. Ugliness.

Uma produção muito intensa de narrativas destinadas ao público infantil, nas últimas décadas, tem revelado um alinhamento bastante forte com políticas de inclusão e perspectivas multiculturalistas, o que se manifesta principalmente pela centralidade adquirida por personagens marcados por algum tipo de diferença em tais narrativas: negros, índios, cegos, cadeirantes, homossexuais, meninos e meninas com síndrome de *down*, além de uma série de personagens figurativizados como animais marcados com alguma diferença em relação aos grupos a que pertencem. Na maioria dos casos, tais personagens atuam como protagonistas que precisam enfrentar conflitos desencadeados pela própria diferença, sendo que, apesar de certas variações quanto à resolução dos conflitos, os desfechos são quase sempre harmônicos e seguidos de exortações em prol da tolerância e do respeito ao diferente.

Dentro desse contexto, o presente artigo realiza uma reflexão sobre algumas maneiras como as narrativas alinhadas com perspectivas multiculturalistas vêm representando o feio em sua relação com a questão da diferença. Em termos de composição, essa perspectiva gera uma certa ambiguidade ou, talvez, um paradoxo: de um lado, existe a necessidade de representar o diferente de modo desvinculado de padrões estéticos ligados à feiura, uma vez que o principal intuito pedagógico de tais narrativas parece ser ensinar o respeito às diferenças. De outro lado, contudo, quando a própria feiura figura como diferença, surge a necessidade de outros tipos de abordagens, principalmente o apelo para aquilo que será aqui denominado de *retórica da compensação*. Para as análises, foi selecionado um corpus de oito livros, todos eles publicados no Brasil entre 2008 e 2010. Desse conjunto, cinco obras abordam a feiura como diferença específica, marcada por desproporcionalidades com relação ao corpo, a saber, *E se Fosse Você?* (2007) *A Menina Feia* (2008), *Orelhas de Mariposa* (2008), *Orelha, Nariz, Barriga e Bumbum: quer mudar algum?* (2009) *O Nariz Empinado do João* (2010). As três obras restantes abordam a questão da feiura na relação com a deficiência: *Dança Down* (2008), *Novato* (2009) e *Vendo Sem Enxergar* (2009). As discussões realizadas estão situadas teórica e epistemologicamente no campo dos Estudos Culturais e levam em conta principalmente o modo como artefatos culturais são produzidos e consumidos dentro do assim chamado circuito da cultura, atuando sobre a formação de identidades e subjetividades.

No que tange aos conceitos belo e feio, ambos têm sido definidos de maneiras muito diversas ao longo da tradição da filosofia ocidental, apesar de haver algumas recorrências em diferentes sistemas filosóficos. As análises realizadas neste artigo tomam, como ponto de partida, os conceitos estéticos formulados por Tomás de Aquino para averiguar padrões de beleza e feiura nas personagens dos livros infantis, uma vez que a estética tomista, apesar de situada na Idade Média, ainda parece influente na determinação de padrões quanto ao que é belo e feio nos dias atuais. É importante ressaltar que esses conceitos, apesar de terem sido formulados originalmente como formas universais, são vistos aqui

como signos construídos em uma situação histórica determinada e não como a explicação de uma verdade metafísica e atemporal. Além disso, visto que os Estudos Culturais têm evitado discussões sobre questões estéticas em sentido restrito, será necessário iniciar este texto apresentando, inicialmente, as divergências epistemológicas entre os Estudos Culturais e a tradição filosófica dedicada a estudos de estética, especificamente quanto aos conceitos do belo e do feio.

A Representação Estética sob as Lentes dos Estudos Culturais

Apesar de sua vinculação acentuada com estudos de representação, conforme esclarece During (2008, p. 416), o campo dos Estudos Culturais tem evitado sistematicamente discussões ligadas a questões de estética, em sentido restrito, por entender que esse conceito não apenas está, historicamente, ligado às dicotomias *alta* e *baixa* cultura, cultura do *colonizado* e do *colonizador*, como também lhes tem conferido legitimação teórica e epistemológica ao longo do tempo. Devido à forte influência do pensamento de Hegel no campo da estética moderna – que tornou consagrada a fusão que já estava em curso entre os conceitos *estética* e *belas artes* desde o século XVIII¹ –, grande parte dos manuais de estética, desde o século XIX, apresentam *estético* e *belo* como termos equivalentes, sendo que o *feio* é frequentemente definido como o contraponto da beleza. Nesse contexto, assim como o próprio Hegel, muitos teóricos ligados a esse campo partem do pressuposto de que a mais elevada manifestação do estético encontra-se na literatura e nas artes (ocidentais), não por acaso, denominadas *belas artes* e *belas letras* desde o século XVIII.

Outro problema que tais reflexões apresentam para a perspectiva dos Estudos Culturais é o fato de frequentemente mobilizarem diferentes concepções metafísicas que predominaram ao longo da tradição filosófica ocidental, principalmente a concepção segundo a qual seria possível definir o belo como uma categoria supratemporal, vinculada à ideia de uma Verdade e um Bem Supremos. Desde as reflexões de Platão sobre a beleza em diálogos como *Fedro*, *Banquete*, *Íon*, entre outros, inaugura-se, na tradição do pensamento ocidental, uma concepção universalista e metafísica segundo a qual existem ou devem existir categorias estéticas universais. Diferentes pensadores medievais, por exemplo, buscaram fundamentar o *belo* – e, naquela época, não necessariamente a arte – a partir da concepção grega que definia a Beleza como *aparência do Bem Supremo*².

Por outro lado, vários filósofos e pensadores contemporâneos interessados em discutir a tradição estética compartilham da desconfiança nietzscheana acerca da efetiva possibilidade de conhecimento e percepção do *bem* e da *verdade* através da *beleza*, impossibilitando postular uma concepção do estético como manifestação de ideias ou formas universais. Para citar apenas um exemplo, inspirado nas reflexões de Martin Heidegger, o filósofo Hans-Georg Gadamer concluiu que, se o

belo se define historicamente como a *aparência do bem*, o que ele torna *visível* não é o Ser universal e metafísico – conforme as concepções filosóficas tradicionais, que abrangem desde o pensamento de Platão até Hegel – mas o *seu próprio momento estrutural ontológico*.

Segundo Gadamer (1986), Hegel, como o grande sistematizador da tradição estética no pensamento ocidental, não foi capaz de ver na arte a manifestação de uma verdade cuja *particularidade* não possa ser ultrapassada pela *universalidade* do conceito. Nessa perspectiva, Hegel estaria correto apenas ao definir a arte como o lado sensível da verdade, mas equivocado ao buscar a ideia suprema na superação de sua materialidade através da conceituação filosófica. Em suma, Gadamer retira a arte e o belo da *intemporalidade* à qual foram submetidos pela tradição filosófica cujo apogeu pode ser atribuído a Hegel e, dessa forma, força a sua permanência *no tempo* enquanto *Dasein*. O *belo gadameriano*, portanto, está situado na *temporalidade intransponível do ser*, ao contrário do *belo platônico-hegeliano*, este último definido em termos supratemporais e universalistas (Gadamer, 2006).

Por outro lado, mesmo que Gadamer e outros filósofos contemporâneos não levem adiante a tradição da metafísica do belo, estudiosos ligados aos Estudos Culturais não compartilham de sua perspectiva tão otimista quanto à capacidade das *obras de arte* para revelar a ontologia do ser. Antes, em estudos culturalistas, existe uma ênfase muito forte sobre o modo como diferentes representações são produzidas e consumidas dentro do *circuito da cultura*, em suas mais diversas manifestações, as quais não se limitam ao que tradicionalmente é considerado como esteticamente elevado ou cultivado. Em poucos termos, ao invés de enfatizar estudos sobre a beleza, a arte e a literatura canônica, no campo dos Estudos Culturais, existe uma preocupação com os mais variados artefatos culturais quanto à sua produtividade na constituição de identidades e subjetividades.

De forma breve, é possível resumir os caminhos de análise propostos pelo campo dos Estudos Culturais (Du Gay et al., 2003; Hall, 2009) a partir do assim chamado *circuito da cultura*, o qual pretende dar conta da complexidade que constitui os processos envolvidos desde a sua produção até o consumo dos objetos culturais. Nesse contexto, pergunta-se pelas várias maneiras como um determinado objeto é representado, quais identidades sociais lhe são associadas ou derivam dessas representações, como o artefato é produzido e consumido e, por fim, quais mecanismos regulam a sua distribuição e o seu uso. Os conceitos que subsumem esse processo são a *representação*, as *identidades*, a *produção*, o *consumo* e a *regulação*.

Embora aparentemente linear, esse circuito deve ser compreendido de forma dinâmica, pois cada um dos conceitos nele envolvidos dá conta de aspectos específicos do processo cultural, que são sobrepostos e se entrelaçam de modo complexo e contingente. Por essa razão, não importa exatamente por onde começa a análise, visto que cada parte

do circuito está ligada necessariamente às demais. A base epistemológica do circuito da cultura está calcada em uma compreensão muito específica do conceito *cultura*. Os autores identificados com os Estudos Culturais entendem a cultura como a soma de diferentes sistemas de classificação e de diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de conferir significado ao mundo e às nossas ações. (Hall, 1997). Em poucos termos, a cultura é vista como um grande e complexo sistema de linguagem dentro do qual os significados são produzidos e colocados para circular.

A concepção da beleza e da feiura como uma construção cultural, portanto, implica que os atributos que consideramos belos ou feios são construídos dentro de sistemas de representação. Assim sendo, a valorização de certos traços tidos como esteticamente aprazíveis cede constantemente espaço para outros ajuizamentos possíveis, sendo que esse processo ocorre mediado pelas *regulações* envolvidas no processo de *produção* e *consumo* de representações e identidades. Em outros termos, na perspectiva culturalista, os significados não são essências ou formas a serem descobertas, mas fenômenos produzidos e marcados pelas contradições inerentes às contingências dos processos históricos; portanto, não são evidentes e tampouco universais, pois diferentes culturas produzem sistemas classificatórios diferentes.

Umberto Eco (2007), em suas análises vinculadas à semiótica da cultura, permite exemplificar a concepção culturalista das representações estéticas, quando afirma que um sujeito ocidental poderia considerar uma máscara ritual africana como algo grotesco ou ameaçador, ao passo que um nativo pertencente àquela cultura específica provavelmente veria algo divino e benévolo naquele objeto. Esse exemplo específico permite perceber a instabilidade de significados como *belo* e *feio*, uma vez que ambos dependem do tipo de código cultural agenciado pelo espectador/receptor: a percepção de uma máscara pelo viés de um código religioso levaria a uma percepção ligada a valores como o respeito e a admiração, ao passo que um código visual marcado por um conceito de beleza clássica – definida, entre outros, pela harmonia e pela simetria – poderia indicar, ao espectador, que se trata de um objeto construído para despertar sensações de medo e intimidação.

Como esclarece Stuart Hall (1997), a cultura tem o poder de constituir identidades e subjetividades, pois é a partir dos sistemas classificatórios disponíveis nas mais diversas culturas em que estamos inseridos que definimos quem somos e quem podemos ser, na medida em que os sistemas culturais estabelecem os limites entre a semelhança e a diferença, entre o sagrado e o profano, os comportamentos aceitáveis e os inaceitáveis, o normal e o anormal, o limpo e o sujo, o *belo* e o *feio*. É justamente devido a esse potencial na constituição de identidades que a produção e o consumo dos sistemas culturais são alvo constante de disputas e regulação.

O Feio e a Diferença

Ao longo da história do pensamento ocidental, uma das ideias que se tornou central para definir o que é belo e o que é feio gravita em torno de conceitos como *totalidade*, *organicidade*, *unidade*, *integridade*. Essa concepção remonta a inúmeros textos de Platão, Aristóteles, Agostinho, entre outros, tendo adquirido uma elaboração bastante refinada, na Idade Média, com Tomas de Aquino. Além de repetir a concepção metafísica segundo a qual a beleza de qualquer criatura nada mais é do que a “semelhança da beleza divina participada nas coisas”³ (Aquino, 1950, p. 113), em seu tratado sobre a Trindade (Aquino, 1959), Tomas de Aquino procurou sintetizar os traços que formam a beleza a partir de três conceitos, a *integridade*, a *proporção* e a *claridade*.

Os comentadores de Aquino (Chapman, 1963) esclarecem que a integridade da substância produz o belo quando mantém a unidade substancial dos objetos a despeito da *força potencializante de sua matéria*. Nessa perspectiva, as coisas possuem beleza quando se realizam de acordo com sua natureza formal, sendo que a forma é compreendida, aqui, como um fenômeno supratemporal. No exemplo fornecido por Chapman, uma árvore será bela se *realizar integralmente* sua potencialidade para ser *árvore*, possuindo galhos, gerando sombra ou produzindo frutos. O feio ou o mal podem se originar de eventuais desvios, caso a árvore não possa gerar os frutos que lhe são próprios, por exemplo, ou quando sua constituição material começar a se desintegrar, apontando para sua degenerescência.

A proporção, de certa forma, vem reforçar essa concepção de uma *função natural* das coisas. É importante destacar que, na perspectiva tomista, a proporção não equivale simplesmente à *simetria* ou à *harmonia* entre as partes, mas sim, à *disposição* das partes integrantes de um objeto (natural ou cultural) de acordo com seu fim específico (sua *causa final*, para empregar a linguagem de Aquino), que é determinado pela sua constituição metafísica. Nesse sentido, existe uma certa variação quanto ao que pode ser considerado proporcional ou não, de acordo com a forma original de cada substância. Por fim, a claridade, como categoria estética, aponta para o aspecto inteligível da beleza, sua manifestação propriamente sensível, capaz de afetar aprazivelmente os sentidos daquele que a contempla.

Assim como vários filósofos que o precederam, Aquino também acredita na centralidade da forma e da ideia para definir o belo, afirmando que a *ideia* determina a *potência* da *matéria*. No entanto, sua concepção possui um diferencial, pois, ao contrário de pensadores como Agostinho – para quem o belo se define como *a manifestação das formas belas* (harmonia, proporção, etc.) *através da matéria* – Aquino entende a beleza como a *unidade* derivada da *forma* e da *matéria* conjuntamente, que estaria apontando *metafisicamente* para a Unidade Divina. Para Aquino, portanto, todas as criaturas participam do belo de acordo com a perfeição de suas naturezas, causada pela Beleza Supre-

ma, que é Deus (Aquino, 1950), o que levou Umberto Eco (1988) a falar de um certo *pancalismo* na estética tomista. Segundo Chapman (1963), em Aquino, tudo que se realiza de acordo com sua tendência natural é perfeito porque se direciona corretamente ao seu *fim*, superando a tendência que a matéria possui para gerar o *feio* e o *mal*.

Embora essa tríade conceitual tenha sido desconstruída e problematizada em produções artísticas e reflexões filosóficas desde os séculos XIX e XX, de muitas formas, ela ainda alicerça representações de beleza e feiura na atualidade, principalmente a noção de que existiria uma forma ideal dotada de integridade, proporção e claridade – representada como perfeita e bela – em oposição a formas degeneradas desse arquétipo – representadas como feias em graus diferenciados de degeneração. Tal concepção pode ser encontrada em inúmeras representações contemporâneas, inclusive no âmbito da cultura artística e literária. A ideia de que um corpo belo, por exemplo, é aquele que se aproxima, da forma mais exata possível, de uma forma pré-definida como ideal, é bastante comum em diferentes artefatos culturais de ampla circulação mesmo nos dias de hoje, embora esse arquétipo ou forma que atua como o padrão a ser seguindo não seja compreendido necessariamente como uma manifestação metafísica ou religiosa do Bem ou da Verdade.

A tradição estética que define a beleza a partir de formas ideais parece ter se firmado de tal modo na cultura ocidental que, mesmo nos dias de hoje, representações de seres humanos que não apresentam todas as *partes físicas* esperadas em um ser humano idealizado como *íntegro* e *proporcional* parecem estar associadas à falta de beleza visual e, inclusive, moral. Em seu estudo sobre a representação de deficientes físicos na cultura da televisão, por exemplo, Jessica Evans (2009, p. 285) chamou atenção para o fato de que “[...] todo o caráter de um sujeito deficiente parece se manifestar na aparência visual de seu corpo”. Na tradição da literatura infantil, assim como em vários outros campos de produção de representações culturais, códigos estéticos semelhantes têm sido mobilizados constantemente. Nessa perspectiva, a feiura é vista frequentemente como o contraponto de um padrão de completude definida por alguma forma idealizada – o feio seria, então, disforme, desproporcional e incompleto – e sua manifestação não se limita à aparência visual, afetando também a moral e a ética dos sujeitos representados. As bruxas dos contos de fada tradicionais, por exemplo, geralmente apresentam características de deformidade corporal (verrugas no rosto, nariz grande, corcunda, cabelo desalinhado etc.), as quais estão alinhadas com a ideia de maldade e crueldade.

A partir da metade do século XX, por outro lado, principalmente após a década de 1970, a centralidade angariada por várias filosofias de cunho multiculturalista, bem como a efetiva implantação de políticas voltadas para a inclusão e a integração, trouxeram à tona mecanismos de *regulação* quanto à política das representações das diferenças. Por essa razão, nos contextos em que essas políticas se fazem presentes, não é mais possível reproduzir diretamente a estética tomista do feio porque

ela entra em choque com as concepções de tolerância e valorização do diferente. Assim sendo, não foi apenas no campo da literatura infantil que se transformaram as formas de representação do feio, mas também em inúmeros outros setores de produção cultural voltada para o entretenimento infantil, principalmente desenhos animados e jogos eletrônicos, entre outros artefatos da cultura da mídia. Em poucos termos, o código estético que liga a diferença à ideia do feio entra em choque com conceitos disseminados a partir de políticas multiculturais segundo as quais as diferenças devem ser respeitadas e, em alguns casos, inclusive celebradas. Agora, as diferenças não são mais um desvio com relação a uma forma ideal. Antes, precisam ser reconhecidas, narradas, nomeadas, respeitadas e, em muitos casos, estetizadas e celebradas.

Ressalte-se que, na visão dos Estudos Culturais, mesmo as diferenças devem ser compreendidas como produções da linguagem e da cultura. Nesse sentido, a diferença é atribuída, ou seja, é desde um determinado ponto de referência (um *nós*) que se define o que é normal, sendo que o *diferente* é aquele que se opõe ao eixo tomado como *igual* em um determinado sistema de classificação. Assim sendo, assim como não existe um padrão metafísico e pré-determinado para definir o que é bonito e o que é feio, tampouco existe uma forma atemporal capaz de definir o igual e o diferente, o normal e o desviante. O que existem são padrões criados e situados historicamente, a partir dos quais essas oposições passam a ser representadas, constituindo identidades e subjetividades. No contexto da cultura, portanto, a diferença é entendida a partir de sistemas de referências ligados a contextos históricos e geográficos específicos, que são sempre variáveis e contingentes.

De um lado, o sujeito posicionado na diferença geralmente é marcado por supostas carências, incoerências, deficiências na relação com o padrão definido como normal. No dizer de Larrosa e Ferre (1998), o lugar que produzimos para os outros reforça o nosso lugar. A diferença confirma nossa identidade e a fortalece; aquilo que consideramos estranho nos outros afirma ainda mais a nossa normalidade; o que consideramos desleixo nos outros confirma nosso cuidado; a ingenuidade dos outros nos assegura de nossa maturidade. De outro lado, contudo, a marcação das posições *igual* e *diferente* não ocorre sem resistências e embates, pois identidades e diferenças são produzidas em constantes jogos de força, em lutas pelo poder de representar.

Dentro dessa perspectiva, talvez um dos efeitos culturais mais expressivos produzidos pela retórica multiculturalista seja um tensionamento quanto ao lugar ocupado pela diferença. De fato, na perspectiva multiculturalista, existe uma tendência forte para *normalizar* a diferença, seja esta relativa à cor da pele, à etnia, à deficiência, à identidade de gênero ou a qualquer outra identidade historicamente posicionada como diferente. A estratégia de composição mais comumente adotada é afastar a *diferença da feiura*: um deficiente, um negro ou um asiático, por exemplo, não serão mais representados como vilões estereotipados,

de aparência visual e moral desviante, o que era muito comum em histórias infantis até meados da Segunda Guerra Mundial (Dowker, 2004). Doravante, serão destacados, tanto nas representações visuais quanto verbais, elementos vinculados ao eixo da beleza, como proporção, harmonia e integridade, tanto física quanto moral.

Entretanto, por vezes, a própria *feiura* pode ser colocada na posição do diferente. Para resolver esse problema, nos casos em que o feio é colocado no eixo do diferente, a estratégia de composição parece mudar radicalmente de direção, apostando na *normalização do feio*, transformando-o em mais uma diferença a ser, senão celebrada, pelo menos respeitada. Ao invés de reproduzir estereótipos de personagens feias e diferentes como vilões deturpados tanto no corpo como na moral, muitas obras alinhadas com a concepção multiculturalista agenciam uma estratégia narrativa que poderia ser denominada de *retórica da compensação*. O pressuposto é de que a diferença traz desvantagem, sofrimentos e angústias. Contudo, tais elementos são incorporados, estruturalmente, como o conflito que desencadeia as principais ações do enredo, sendo que os desfechos desse tipo de narrativa são invariavelmente positivos e harmônicos, caracterizando o universo do diferente/feio como alegre e feliz, uma vez que os problemas causados pela diferença são superados através de alguma atividade ou característica compensatória. Além disso, geralmente na situação final, na voz e perspectiva do narrador, são inseridas assertivas em favor de políticas de inclusão, diversidade e aceitação das diferenças.

Na obra *A Menina Feia*, por exemplo, escrita e ilustrada por Cristina Von Atzingen, é pela composição de um visual cuidadoso que a protagonista passa a ser notada pela professora e pelas colegas. A protagonista é apresentada da seguinte maneira: “[...] ela não era exatamente nenhum modelo de beleza. Seus olhos eram um pouco tortos, seu cabelo não parava quieto e, além de tudo, estava faltando um dente, bem na frente” (Von Atzingen, 2008, p. 2); “Quando alguém, só para ser agradável, dizia que ela era bonita, sua mãe respondia: bonita ela não é. É simpática, divertida [...]” (Von Atzingen, 2008, p. 3). Note-se que, embora a personagem seja posicionada, já no início, como feia, pela retórica compensatória, passa a ser também qualificada como simpática e divertida. Mesmo assim, sua feiura caracteriza-se como um conflito que desencadeia ações narrativas: a personagem não consegue se inserir nas atividades escolares e torna-se quase invisível.

Sua situação muda radicalmente quando decide adotar a estratégia de chamar a atenção recorrendo a um baú de coisas velhas, que encontra em sua casa, com roupas que há muito tempo não eram usadas. Dessa forma, compõe um visual extravagante (chapéu roxo, cachecol cor-de-rosa, casaco verde). A ilustração mostra a menina sorridente diante de um espelho. Ao sair para a escola, hesita inicialmente: “[...] e se eu estiver feia?” (Von Atzingen, 2008, p. 8). No entanto, sua hesitação é superada a partir da seguinte conclusão: “Já sou feia, não preciso ter medo. Mais feia não vou ficar” (Von Atzingen, 2008, p. 8). Vestida como

uma artista de espetáculo, inicialmente, ela provoca risos e zombaria. Aos poucos, todavia, consegue conquistar um lugar entre os colegas. Um desfecho um tanto previsível mostra, no final, a protagonista integrada ao grupo de alunos, e o texto verbal destaca que “[...] ela teve a coragem de ser diferente e viu que o importante não era ser feia ou bonita, mas acreditar nela mesma” (Von Atzingen, 2008, p. 12). Observa-se, nesta história, que embora a protagonista feminina seja descrita por traços físicos desproporcionais e destoantes em relação aos demais personagens, é pela criatividade e coragem de inovar no seu visual (ou seja, é pelo investimento no cuidado com a aparência corporal) que se dá a resolução do conflito narrativo e se produz um desfecho marcado por relações amigáveis, respeitadas e tolerantes com a diferença.

Outra obra cuja protagonista é uma menina feia é *Orelhas de Mariposa*, escrita por Luisa Aguilar, com imagens de André Neves. A ilustração que abre a narrativa apresenta, na página da esquerda, um grupo composto por sete crianças que riem da personagem principal. Esta aparece na página da direita, em primeiro plano, com ar de surpresa. O texto verbal informa que “Mara tem orelhas de abano!” (Aguilar, 2008, p. 4). Na cena seguinte, a protagonista está triste e aconchega-se no colo da mãe. O seguinte diálogo é destacado:

- Mamãe, você acha que eu sou orelhuda?
- Não, filha. Você tem orelhas de mariposa.
- E como são orelhas de mariposa?
- São orelhas que goram no ar e colorem as coisas feias (Aguilar, 2008, p. 5).

As ilustrações posteriores a esse diálogo mostram a menina mais confiante, fato que se expressa tanto no sorriso esboçado, quanto nas explicações fornecidas pela protagonista sobre outras marcas de feiura que lhe são atribuídas:

- Mara tem cabelo de vassoura!
- Não! Meu cabelo é como arbusto recém-podado.
- Mara se veste com toalha de mesa!
- Não! Meu vestido é quadriculado para eu jogar xadrez.
- Mara tem meia furada!
- Não! É que eu tenho um dedo muito curioso.
- Mara tem sapatos velhos!
- Não! São sapatos viajados.
- [...] - Mara é desengonçada!
- Não! É que eu fico na ponta dos pés para poder abraçar a lua.
- Mara, você é orelhuda! Ou vai dizer que são orelhas de mariposa?
- Não! São grandes mesmo. Mas não me importo com isso (Aguilar, 2008, p. 9).

Esses diálogos são apresentados ao longo de várias páginas, e cada cena é ilustrada com figuras expressivas que mostram a menina em diferentes situações, sempre interagindo com outras personagens

que zombam dela. Na técnica empregada pelo ilustrador, valoriza-se uma estética desalinhada e disforme, que pode ser percebida tanto na construção da protagonista – marcada como feia – quanto das demais personagens. O que adquire contornos particulares, em relação à aparência da personagem central, são as orelhas de abano. Novamente, é possível notar que os aspectos descritos como feios dizem respeito à aparência corporal – *cabelo de vassoura, vestido fora de moda, meia furada, sapatos velhos*. Também neste caso, o desfecho parece estar sugerindo que aceitar suas próprias diferenças é condição inalienável para que as dificuldades sejam superadas.

É interessante notar que, em alguns casos, o eixo do gênero adquire uma relevância especial quanto ao modo como o belo e o feio são representados quando ligados à diferença. Conforme salienta Scott (1995), gênero é uma categoria útil de análise, na medida em que possibilita pensar nas formas como somos constituídos e como somos posicionados em lugares sociais distintos, levando em conta o sexo. A autora argumenta que o gênero não é algo que se define unicamente por aspectos biológicos – trata-se de um lugar social, de uma identidade que se estabelece na cultura, em práticas contínuas e sempre renovadas que possibilitam diferenciar os sujeitos e definir condutas, sentimentos, formas de expressão consideradas apropriadas para o masculino e para o feminino (acrescente-se que o sentido que damos ao feminino é dependente do que pensamos sobre o masculino, e vice e versa). Assim, as marcas de gênero não são estáveis e tampouco universais, embora nos pareçam, em certa medida, invariáveis, quando passam a ser naturalizadas.

Passamos agora a discorrer sobre uma obra que tem como protagonista uma personagem masculina. Trata-se de *O Nariz Empinado do João*, escrita por Katia Buffolo, com ilustrações de Marcelo Garcia. A história inicia com o protagonista ainda bebê: “[...] seu nariz era bem comprido, com uma ponta enorme voltada para cima. Era tão empinado, que quando nasceu o médico quase o puxou pelo nariz” (Buffolo, 2010, p. 3). Assim, a feiura da personagem vai sendo marcada por seu nariz excessivamente grande: “[...] o nariz dele era mesmo muito estranho, mas aos poucos a família foi se acostumando” (Buffolo, 2010, p. 4). A diferença, marcada pela desproporção corporal, torna-se problemática quando o protagonista entra na escola:

[...] quando entrou na sala de aula, João só ouvia hum, hum, hum, e todos os olhares pareciam colados ao seu nariz. Alguns riam, outros imitavam e a maioria criticava: ‘ele deve ser muito metido com esse nariz empinado’, ‘minha mãe diz que quem anda assim se acha melhor que os outros (Buffolo, 2010, p. 8).

Como marca física da diferença, o nariz desproporcional é apresentado como gerador de sofrimento, menos pelo desconforto da personagem (visto que ela rapidamente se adaptava e encontrava soluções

para o problema causado pelo tamanho de seu nariz) e mais pelas reações dos demais: “[...] no recreio ele ficava sozinho num canto, triste” (Buffolo, 2010, p. 11). Na sequência da narrativa, a mãe e o protagonista concebem um plano para mostrar as qualidades do menino e a utilidade do seu grande nariz: “No dia seguinte, João foi para a escola como de costume, mas levou na mochila uma surpresa. [...] Na hora do lanche, João abriu sua mochila e, de dentro dela, tirou uma linda peteca, com penas coloridas. Jogou para cima e, com o nariz, começou a brincar” (Buffolo, 2010, p. 17).

A história prossegue, informando que todos os alunos pararam para ver aquela inusitada cena e observaram que ele era ótimo neste jogo, batendo na peteca com o nariz e realizando verdadeiras acrobacias. Nas ilustrações, as demais personagens olham para o protagonista com um sorriso afável, que substitui o riso de zombaria registrado nas primeiras cenas. Outras personagens também marcadas por alguma diferença se envolvem no jogo, tal como “[...] uma garotinha que usa óculos” (Buffolo, 2010, p. 22) e um menino negro. No desfecho, destaca-se o seguinte: “[...] daquele dia em diante, João brincava e se divertia como qualquer aluno. Ele sabia que, quando fosse adulto, também enfrentaria situações de preconceito, mas se confiasse nele mesmo, tudo ficaria melhor e muito mais divertido” (Buffolo, 2010, p. 22-23). A ilustração final apresenta as crianças posando para uma fotografia e, no centro da imagem, está João, com a peteca disposta sobre o nariz.

A retórica multiculturalista, portanto, parece estar interferindo fortemente nas formas de lidar com a diferença em tais narrativas – e, neste caso específico, com a feiura. A resolução do conflito gerado pela condição desviante quanto à aparência passa, primeiro, pela autoaceitação dessa condição e, em seguida, pela sua normalização, uma vez que a personagem feia também termina sendo aceita pelo grupo. Ressalta-se, por fim, que a narrativa agencia fortemente a retórica da compensação, pois não coloca em destaque estratégias de composição estética ou de cuidado corporal, enfatizando, antes, a destreza e a astúcia do protagonista menino como características compensatórias com relação à sua aparência visual.

Dois obras, das oito selecionadas para análise, abordam a feiura relacionada tanto ao gênero masculino quanto ao feminino. A caracterização das personagens reforça a hipótese de que o feio é um atributo marcado também pelo gênero, ou seja, sofre inflexões e varia quando vinculado ao masculino ou ao feminino. Na obra *Orelha, Nariz, Barriga e Bumbum: quer mudar algum?*, as imagens visuais mostram quatro personagens cujas diferenças podem ser sintetizadas pelas seguintes afirmações: “Galileu era infeliz. Não gostava dos apelidos que lhe davam por causa do seu nariz” (Silva, 2009, p. 8); “Ana clara não tinha bumbum. Usava enchimento, calça folgada, almofada [...]” (Silva, 2009, p. 8); “Alaor queria perder a barriga. Mas nem fazendo figa [...]” (Silva, 2009, p. 8); “Ernesto tinha orelhas de abano. Era tão complexado que

usava boné até para tomar banho” (Silva, 2009, p. 9). As personagens procuram ajuda na clínica da doutora Julinha, e esta aproveita o excesso de uma das personagens para complementar as carências de outra. Assim, ela retira a barriga de Alaor e a implanta no bumbum de Ana Clara. O procedimento mostra-se bem sucedido, deixando felizes as personagens e promovendo, ao final da narrativa, o encontro e o casamento entre elas – Alaor viu Ana Clara, sentiu saudades da barriga; Ana Clara também se sentiu atraída por Alaor, era a barriga (agora tornada bumbum) que sentia saudades também, conforme se pode ler nas páginas seguintes da obra (Silva, 2009, p. 18-19). Em relação a Galileu e Ernesto, a tentativa de tornar proporcional o rosto das personagens não resultou em alegria: Galileu tinha um grande nariz e, por isso, a doutora Julinha ampliou suas orelhas e Ernesto, que tinha orelhas de abano, recebeu da cirurgiã um novo e grande nariz. Ao final da trama, destaca-se que Galileu e Ernesto “[...] continuam ‘brigando’ com seus narizes e orelhas... (é que eles se importavam demais com a opinião alheia. Que pena!!!” (Silva, 2009, p. 20). Note-se que a personagem feminina preocupa-se com a aparência, não gosta do que vê, e as personagens masculinas importam-se com a opinião alheia e com os apelidos que narizes e orelhas desproporcionais lhes acarretam.

A obra *E se Fosse com Você?*, escrita por Sandra Saruê e ilustrada por Marcelo Boffa, é narrada em primeira pessoa e descreve as agressões sofridas pelo protagonista – menino – e sua amiga Eli. A narrativa destaca que Eli é “gordinha” e recebe apelidos pejorativos como “gorda”, “baleia”, “saco de areia” da colega que, não por acaso, se chama Barbie. Já o protagonista sofre por usar “óculos fundo de garrafa”; ele é zoado pela turma, que o chama de “bobalhão”, “nerd”, “CDF”, “bundão” (Saruê, 2007, p. 10); “lesado” (Saruê, 2007, p. 14). A “virada de fortuna” inicia quando o protagonista sofre um acidente, decorrente de uma “brincadeira” feita por outra personagem:

Mas um dia, aconteceu o inevitável. Estava no pátio do colégio quando Animal arrancou os meus óculos e os escondeu. Fiquei sem rumo, sem enxergar quase nada, tropecei em um degrau e caí de boca no chão. Com a queda, cortei a parte de cima dos meus lábios, e começou a jorrar muito sangue, assustando todo mundo. A dor nem foi tanta, mas o sangue impressionava muito. O animal ficou nervoso [...] os amigos logo ficaram contra ele [...] (Saruê, 2007, p. 18).

Na continuidade do enredo, entra em cena a professora, que resalta os riscos da intolerância e inventa um “[...] dia dos diferentes” (Saruê, 2007, p. 19). Dessa forma, seus alunos vivenciam situações variadas em que necessitam de auxílio para se locomoverem. As iniciativas e aconselhamentos que seguem – marcados por um teor pedagógico e moral – levam ao desfecho, no qual todos entendem que ser diferente é normal. Novamente, como se percebe, existe uma tendência para normalizar o diferente.

Na obra *E se Fosse com Você?*, existe uma oposição bastante produtiva quanto ao modo como o menino e a menina são representados. No caso do menino, a feiura se expressa no uso de um acessório que compensa uma carência (de visão) e, no caso da menina, a feiura se liga à gordura, que conota, nesse contexto, uma suposta falha moral, que poderia ser interpretada como descontrole e desleixo com a aparência. Neste sentido, as ilustrações das páginas 10 a 13 apresentam Eli com exagerados traços de gordura (formas volumosas e arredondadas que destoam em relação aos demais personagens), destacando-se seu apetite compulsivo. Eli aparece comendo em todas as cenas e, na ilustração das páginas 12 e 13, está colada a um carrinho de pipocas, com a boca cheia, enquanto as demais personagens, magras, a observam com ar de reprovação.

Em narrativas literárias e televisivas anteriores às políticas multiculturalistas, a ligação da desproporcionalidade entre as partes do corpo com uma falha moral é especialmente recorrente, principalmente no caso de personagens com alguma deficiência. Ao analisar as representações de sujeitos deficientes em alguns filmes de televisão e documentários, por exemplo, Evans percebeu que, além de pouco frequentes, quando ocorrem, essas representações tendem a seguir a lógica segundo a qual um corpo ou uma mente que foge do padrão determinado pela ideia da totalidade é associado à ideia de feiura ou de maldade:

Durante muitos anos, escritores têm usado imperfeições ou fealdades físicas e mentais para significar iniquidade, ambivalência ruim ou moral quanto ao caráter – *Ricardo III*, de Shakespeare, Capitão Gancho, em *Peter Pan*, o *Fantasma da Ópera*, os vilões de James Bond, o *Corcunda de Notre-Dame* (Evans, 2009, p. 275).

Da mesma forma, a representação da deficiência também se associa frequentemente à perda de status e autoridade. Segundo Evans, Franklin D. Roosevelt, por exemplo, apesar de ter sido paraplégico, jamais foi representado em uma cadeira de rodas, provavelmente, para evitar a associação entre a figura do Presidente e a ideia de falta de poder. Ressalte-se que, à luz da estética tomista, essa representação do sujeito deficiente é especialmente problemática porque pressupõe que um sujeito destituído de sua *integridade física* – e, conseqüentemente, também de uma *proporcionalidade* concebida a partir de uma forma humana ideal – não possuiria beleza porque não se realiza de acordo com sua verdadeira essência formal.

Evans também chamou atenção para o fato de que, nos filmes recentes em que os deficientes aparecem como heróis, existe uma clara divisão de gênero quanto aos códigos mobilizados. Nas personagens masculinas, a deficiência parece estar ligada à perda de sua virilidade ou masculinidade, na medida em que o homem é associado a um traço tradicionalmente representado como feminino: a saber, a *dependência* em relação a outros sujeitos. Nessa perspectiva, a autora interpreta a de-

pendência na qual caem os heróis de *Meu Pé Esquerdo* e *Nascido em 4 de Julho* como uma perda da masculinidade. Já as personagens femininas, por sua vez, são representadas de forma ambígua. Visto que a dependência e a vulnerabilidade já são atributos considerados femininos, a deficiência da mulher (geralmente cegueira) vai sendo construída, em vários filmes, como um presságio maligno que frequentemente termina em cenas de ataques e violência. Para Evans, essa inversão representa um medo cultural de que a mulher fisicamente incapaz não seja mais compatível com a exigência de que mulheres desempenhem o papel de mães devotadas e protetoras.

Como observou Dowker (2004), muitas personagens deficientes em livros infantis escritos até a Segunda Guerra Mundial gravitavam em torno de um estereótipo dicotômico: ou se tratava de *vilões* cuja deficiência metaforizava a feiura moral, ou se tratava de *santos inválidos*, com uma moral extremamente elevada, muitas vezes, justamente porque a própria deficiência os teria levado a um estado de purificação da alma. É interessante que, nesse caso, a personagem é geralmente feminina e jamais chega à idade adulta, pois sua deficiência e os sofrimentos dela decorrentes a levam à morte. A primeira representação pode ser encontrada, por exemplo, no livro original de J. M. Barrie, *Peter and Wendy*, ao passo que o segundo pode ser exemplificado, entre outros, pelo famoso Tiny Tim, herói do *Conto de Natal*, de Charles Dickens. No que diz respeito aos livros de literatura infantil produzidos nas últimas décadas sobre personagens deficientes, tais estereótipos estão desaparecendo de forma sistemática, muito provavelmente porque essas narrativas também estão alinhadas com concepções multiculturais. Em tais produções, predominam, ao invés de estereótipos de vilões desfigurados ou de santos inválidos, estratégias distintas de normalização da diferença, com predomínio da retórica da compensação.

A obra *Dança Down*, de Cláudia Cotes, com ilustrações de Dimaz Restivo, por exemplo, é narrada em primeira pessoa e apresenta a chegada, na escola, de uma nova aluna, Cuca. A narradora descreve Cuca como uma menina diferente, porém divertida, que chegou dando risadas e beijinhos. Assim, de alguma maneira, já no início, a deficiência parece estar sendo compensada pela afetuosidade da personagem. No desenrolar da trama, o leitor compreende, pela voz autorizada da professora, que Cuca “[...] não sabe fazer algumas coisas igual a todo mundo, como ler, escrever e fazer contas, mas pode fazer outras coisas *melhor* do que os outros” (Cotes, 2008, p. 6). Nesta obra, em especial, o autor constitui uma personagem que, ao ser descrita a partir de supostas carências, apresenta atributos distintivos, coisas que sabe fazer melhor que os demais, compensando, assim, a sua suposta falta.

Além disso, o aspecto mais valorizado na personagem – e que se liga à compensação de suas supostas carências – é a dança. Quando ela começou a dançar, no recreio, “[...] todos acharam muito legal a ginga da nova amiga” (Cotes, 2008, p. 9). “De repente foi se juntando gente e [...] a

escola toda estava assistindo à Cuca requebrar” (Cotes, 2008, p. 10); “[...] o Joaquim, porteiro da escola, rapidinho colocou uma música animada e o pátio virou um baile” (Cotes, 2008, p. 11).

Na sequência, a professora entra em cena explicando aos alunos que existem muitas pessoas com síndrome de *down*, e que elas podem nos ensinar coisas interessantes. A *dança down* apresentada pela personagem motivou a escola a criar um concurso de dança, com direito à divulgação televisiva, cujos protagonistas eram crianças *down*, que apresentaram variados estilos musicais – samba, tango, axé, sertanejo, por exemplo. “Paulão veio todo lindo com chapéu, bota e cinturão e deu um *downshow* com música sertaneja” (Cotes, 2008, p. 17). Na narrativa, o termo *down* vai sendo mesclado a outros e cria, dessa forma, alguns neologismos e trocadilhos com conotação positiva – *downshow* (Cotes, 2008, p. 17), *downdivertido* (Cotes, 2008, p. 18), *downçar* (Cotes, 2008, p. 19). Naturaliza-se, assim, a diferença, que vai aos poucos sendo mesclada a um conjunto de práticas cotidianas divertidas e festivas. No desfecho, o leitor é informado de que ninguém ganhou o concurso de dança “[...] porque os *downs* não competem, só se divertem” (Cotes, 2008, p. 23). Representa-se, desse modo, a condição de deficiência como algo favorável, apelando para uma positividade que apaga as relações assimétricas de poder e as condições a partir das quais sujeitos tidos como *em desvantagem* são posicionados socialmente.

Na obra *Vendo Sem Enxergar...*, escrita por Maurício de Souza e ilustrada por Anderson Mahanski, embora em menor intensidade, também é possível perceber esse tipo de retórica compensatória. Nesse contexto, é celebrada principalmente a sensibilidade aguçada desenvolvida pelos demais sentidos da personagem privada de visão. O protagonista é Tônico, um menino cego que ensina a seu amigo Zé diferentes maneiras de *situar-se* sem contar com o sentido da visão. O enredo vai conduzindo o leitor através das descrições que o protagonista faz da paisagem, das condições do tempo, dos sons. As ilustrações vão exibindo o menino cego quase sempre em primeiro plano, conduzindo a narrativa. Seus olhos estão fechados enquanto ele e Zé seguem por um caminho. Tônico descreve a paisagem com detalhes, até o ponto em que Zé interrompe a fala do amigo, indagando: “E como é que você sabe tudo isso se é cego, Tônico?” (Sousa, 2009, p. 11) Somente na ilustração desta página, a personagem aparece de olhos abertos, e estes são coloridos com um tom menos vivo e brilhante (relativamente ao olho da segunda personagem, que seria capaz de enxergar). O protagonista explica, então, que ele não enxerga, mas pode *ver* o que se passa.

Deste ponto em diante, as descrições feitas pelo protagonista são acompanhadas de explicações sobre o modo como ele consegue perceber as coisas – como se fossem revelados os segredos de uma mágica que ilude nosso olhar. Ele sabe, por exemplo, que a tarde cai porque sente o sol aquecendo o lado de seu corpo e não o centro de sua cabeça; sabe que o horizonte se tingiu de amarelo valendo-se de conhecimentos

sobre a densidade da atmosfera, a posição do sol etc. Assim, a narrativa vai construindo uma personagem feliz, capaz de mover-se sem a ajuda de outros e, inclusive, de ensinar sobre o ambiente que a cerca, o que é possível devido à sua exacerbada sensibilidade. As cenas são dotadas de movimento e dinamismo, compostas também por ilustrações expressivas e suaves que colaboram para conferir beleza e suavidade à trama. Pode-se dizer que o sentido da deficiência, aqui, é deslocado em relação à tradição – na qual era colocado em situação de vilão ou santo –, não sendo vinculado, portanto, à feiura e tampouco a uma moral purificada, mas principalmente aos seus atributos compensatórios.

A terceira obra analisada a apresentar um protagonista deficiente é *Novato*, escrita por Eliene Nery e ilustrada por Rubem Filho. A narrativa inicia com uma clássica cena de sala de aula, com uma professora posicionada à frente dos alunos, apresentando um novo integrante da turma. A indicação de *primeiro dia de aula*, no texto verbal, produz certo sentido de acolhimento dos alunos e, em especial, do protagonista, Marcos, a quem a professora se refere nos seguintes termos: “[...] quando Marcos nasceu, teve uma paralisia cerebral que prejudicou o desenvolvimento dele”; “[...] ele fica no carrinho porque não consegue ficar sentado. Também não consegue falar, mas compreende o que estamos falando” (Nery, 2009, p. 3). Na narrativa, o menino vai sendo incluído nas atividades cotidianas da turma, destacando-se ora a atitude curiosa dos colegas, ora as ações inclusivas dos mesmos, com quem o protagonista interage mexendo os braços, sorrindo, emitindo sons. As ilustrações mostram personagens sorridentes e amigáveis, explorando inclusive outras diferenças nas cenas – crianças negras e com traços orientais, por exemplo. No desfecho, apresenta-se o protagonista feliz na nova escola participando de uma atividade de leitura. Na ilustração, ele está em primeiro plano, sorrindo, e os demais alunos, apresentados em segundo plano, olham para ele com simpatia. Novamente, pode-se dizer que, nesta história, as marcas da deficiência são dissolvidas, sendo o protagonista apresentado em ilustrações que pouco se diferenciam das demais crianças – os traços são delicados, harmoniosos, as crianças estão uniformizadas, e o único elemento utilizado para demarcar a diferença é a cadeira de rodas, na qual a personagem aparece sentada e presa por um cinto de segurança.

Das três obras analisadas cuja temática é a deficiência, duas são protagonizadas por meninos e uma delas, por uma menina. Essas três narrativas apresentam personagens sensíveis, bonitos e bem acolhidos nos espaços em que transitam. Contudo, considerando-se um viés de gênero, pode-se dizer que há, na obra *Dança Down*, certo apelo à estética corporal – as personagens se enfeitam, se embelezam, compõem figurinos que, embora estejam vinculados a um concurso de música *down*, colaboram para estabelecer certas marcas de feminilidade e para assinalar, no feminino, um *compromisso* com a aparência e com o cuidado corporal.

Palavras Finais

A partir das análises realizadas neste artigo, foi possível perceber que as políticas multiculturalistas têm matizado fortemente as narrativas literárias endereçadas para crianças a partir das últimas décadas, redefinindo as formas de narrar e de representar não apenas o belo e o feio, como também inúmeras outras dicotomias cristalizadas que colocam certos grupos sociais e identidades em posições de diferença. Nesse contexto, há um forte deslocamento quanto a certos estereótipos ligados à etnia, ao gênero, ao corpo, à deficiência, entre tantos outros. No intuito de normalizar o diferente, as narrativas infantis agenciam diferentes estratégias de composição, dentre as quais foi possível perceber o predomínio daquilo que denominamos de *retórica compensatória*.

No que diz respeito especificamente ao ser feio, observa-se um deslocamento na composição de personagens que figuram nas narrativas literárias. Se, ao longo da história da estética, a feiura geralmente foi definida como uma categoria desviante em relação à beleza – que se estende do aspecto físico ao moral –, no contexto dos discursos multiculturalistas, matizados pela difusão do *politicamente correto*, essa categoria é tratada de forma ambígua: de um lado, quando é, ela mesma, tratada como uma diferença, requer esclarecimento, compreensão, inclusão, tolerância e respeito, passando a ser normalizada através de um discurso compensatório. De fato, na composição das personagens feias, observa-se o uso de uma estratégia compensatória, a partir da qual supostas carências (e deficiências) são compensadas com atributos extraordinários, que potencializam a eficiência das personagens para determinadas tarefas e ações. Entretanto, quando a diferença em foco não é de natureza especificamente estética, mas está ligada à etnia, ao gênero ou a alguma deficiência, por exemplo, a feiura precisa ser afastada como um mal a ser evitado, sob pena de serem reproduzidos os estereótipos cristalizados que predominaram na tradição literária até pouco tempo atrás.

Nesse contexto, as análises também possibilitaram perceber que a constituição figurativa do feio não é isenta de inflexões de gênero. Tomando, pois, questões de gênero como ferramenta analítica, foi possível observar que as narrativas operam, via de regra, com estereótipos que colaboram para naturalizar certos atributos como próprios do feminino ou do masculino. Nas análises, protagonistas masculinos são feios devido a certos aspectos corporais desproporcionais, tais como um grande nariz, orelhas de abano, barriga saliente, ou por portarem próteses (óculos *fundo de garrafa*). Já no caso das protagonistas femininas, a feiura e a beleza estão mais vinculadas ao cuidado com a estética corporal.

Para concluir, é importante ressaltar que as definições do feio e do belo utilizadas no presente artigo não são compreendidas como formas ideais ou arquetípicas. Definir o estético a partir de conceitos como in-

tegridade, harmonia, claridade, simetria, entre tantas outras categorias ligadas a uma suposta *forma* ou *função* ideal e metafísica das coisas, foi uma prática que perdurou muito tempo dentro do campo filosófico dedicado à estética, e a concepção medieval de Tomás de Aquino pode ser tomada como uma espécie de síntese dessa tradição, embora não seja a única. Por essa razão, foi necessário apresentar – ainda que de forma breve e panorâmica – os principais conceitos que norteiam essa concepção. Entretanto, na visão dos Estudos Culturais, tais conceitos são vistos como produtos culturais construídos e historicamente situados, capazes de atuar como produtores de identidades e subjetividades. Em poucos termos, como as análises aqui realizadas pretenderam demonstrar, mesmo a noção do que consideramos feio ou bonito está sujeita a todas as contingências históricas e aos embates de poder que se manifestam quando são pensados a partir dos processos que perfazem o circuito da cultura.

Recebido em 26 de março de 2013
Aprovado em 02 de agosto de 2013

Notas

- 1 Verificar, entre outros, Kirchof (2003a; 2003b).
- 2 Entre outros, essa concepção é explicada de forma didática, por Sócrates (Plato, 1973), no diálogo *Banquete*, a partir das reflexões de Diotima.
- 3 Em latim: *similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata*.

Referências

- AGUILAR, Luisa. **Orelhas de Mariposa**. Ilustrações de André Neves; Tradução Simone C. Lederman. São Paulo: Callis Ed., 2008.
- AQUINO, Thomás. **In Librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio**. Taurini: Marietti, 1950.
- AQUINO, Thomás. Tratado de la Santíssima Trinidad. In: AQUINO, Thomás. **Suma Teológica**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959. Volumen II.
- BUFFOLO, Kátia. **O Nariz Empinado do João**. Ilustrações de Marcelo Garcia. Cotia/SP: Editora Acatu, 2010.
- CHAPMAN, Emmanuel. **El Tema Perene de la Belleza y del Arte**. In: BRENNAN, Robert E. *Ensayos Sobre el Tomismo*. Madrid: Morata, 1963, 427-443.
- COTES, Cláudia. **Dança Down**. Ilustrações de Dimaz Restivo. São Paulo: Paulinas, 2008.
- DOWKER, Ann. The Treatment of Disability in 19th and Early 20th Century Children's Literature. **Disability Studies Quarterly**, v. 24, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://dsq-sds.org/article/view/843/1018>>. Acesso em: 16/05/2013
- DURING, Simon (Org.). **The Cultural Studies Reader**. Londres: Routledge, 2007.
- ECO, Umberto. **The Aesthetics of Thomas Aquinos**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- ECO, Umberto. **História da Feiura**. São Paulo: Record, 2007.

EVANS, Jessica. Feeble Monsters: making up disabled people. In: EVANS, Jessica; HALL, Stuart (Org.). **Visual Culture: the reader**. Londres: Sage, 2009. P. 274-288.

GADAMER, Hans-Georg. **Estética y Hermenéutica**. Madrid: Tecnos, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **The Relevance of the Beautiful and Other Essays**. Cambridge: University Press, 1986.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e Semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2003a.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **A Estética Antes da Estética: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten**. Canoas, RS: Editora da ULBRA, 2003b.

LARROSA, Jorge; FERRE, Núria Peres de Lara (Org.). **Imagens do Outro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Vozes, 2007.

NERY, Eliene. **Novato**. Ilustrações de Rubem Filho. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

PLATO. Apology. In: SEGAL, Erich (Org.). **The Dialogues of Plato**. New York: Bantam Books, 1973. P. 1-26.

SARUÊ, Sandra. **E se Fosse com Você?** Ilustrações de Marcelo Boffa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, Célia Cris. **Orelha, Nariz, Barriga e Bumbum: quer mudar algum?** Ilustrações de Renato Teixeira. Curitiba: Editora Aymará, 2009.

SOUZA, Mauricio de. **Vendo sem Enxergar**. Ilustrações de Anderson Mahanski. São Paulo: Globo, 2009.

VIGARELLO, Georges. **A História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VON ATZINGEN, Cristina. **A Menina Feia**. Ilustrações da autora. São Paulo: Birusa, 2008.

Edgar Roberto Kirchof é graduado em Letras (Português/Alemão) pela UNISINOS e em Teologia pela Escola Superior de Teologia. Mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS e doutor em Linguística e Letras pela PUC/RS, com Pós-Doutorado Universidade de Kassel, Alemanha. É professor adjunto da Universidade Luterana do Brasil no (PPGEDU) e docente no Curso de Letras.

E-mail: ekirchof@hotmail.com

Iara Tatiana Bonin é graduada em Pedagogia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Educação pela Universidade de Brasília e doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora adjunta da Universidade Luterana do Brasil no (PPGEDU) e docente no Curso de Pedagogia. Sua produção vincula-se ao campo dos Estudos Culturais e, em especial, à temática indígena

E-mail: iara.bonin@uol.com.br