

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**RÁDIO, TV E INTERNET**

**Lucas Andries Mendonça de Castro**

**VÁRIAS VERSÕES DE UMA HISTÓRIA:**

construções narrativas em transposições intermediáticas do conto de fadas Bela Adormecida  
para o cinema

Juiz de Fora

2023

**Lucas Andries Mendonça de Castro**

**VÁRIAS VERSÕES DE UMA HISTÓRIA:**

construções narrativas em transposições intermediáticas do conto de fadas Bela Adormecida  
para o cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao curso de Rádio, TV e Internet da  
Universidade Federal de Juiz de Fora como  
requisito parcial para obtenção do grau de  
bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Érika Savernini Lopes

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Castro, Lucas Andries Mendonça de .

Várias versões de uma história : construções narrativas em transposições intermediáticas do conto de fadas Bela Adormecida para o cinema / Lucas Andries Mendonça de Castro. -- 2023. 85 p. : il.

Orientadora: Érika Savernini Lopes

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2023.

1. Transposição intermediática. 2. Narrativa cinematográfica. 3. Contos de fadas. 4. Bela Adormecida. I. Lopes, Érika Savernini, orient. II. Título.

**Lucas Andries Mendonça de Castro**

**VÁRIAS VERSÕES DE UMA HISTÓRIA:**

construções narrativas em transposições intermediáticas do conto de fadas Bela Adormecida  
para o cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao curso de Rádio, TV e Internet da  
Universidade Federal de Juiz de Fora como  
requisito parcial para obtenção do grau de  
bacharel.

Aprovada em 16 de março de 2023

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª. Dra. Érika Savernini Lopes – Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profª. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dedico este trabalho àqueles que me ensinaram e àqueles que me possibilitaram aprender.

## AGRADECIMENTOS

Gratidão: o sentimento que melhor descreve alcançar a conclusão e a defesa deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus – aquele que ilumina minha caminhada diariamente e que introduziu em meu coração a missão que persigo com afinco. Possuo a convicção que finalizar minha graduação está ainda no início dos planos. Por isso, com confiança, acredito no futuro e mantenho minha cabeça levantada, buscando enxergar as possibilidades do meu potencial.

Agradeço a minha mãe, Kátia, que ampara minhas empreitadas, estando sempre presente para me levantar em meus tropeços. Reconheço com grande amor e carinho as incontáveis batalhas solitárias, complicadas, dolorosas e (muitas vezes) injustas que travou por mim e pelo meu irmão.

A minha avó, Terezinha – não tenho certeza se ela compreende minhas escolhas profissionais; apesar disso, sinto que me adora a ponto de sempre me apoiar. Também agradeço ao Tiago, a quem procuro entregar todos os dias exemplos de estudo e dedicação. Além deles, reconheço também o suporte de meu pai, José, que me fortaleceu e foi importante ao longo de meu período acadêmico.

Obrigado aos outros tantos parentes que acreditaram em mim: Áulus, Eveline, Ramanna, Lavínia, Lísia, Marilda, Maria, Leonardo, Gabriel, Nilcéia, Wilson, Marcelo e Mônica.

Agradeço aos amigos e aos companheiros que incentivaram meu crescimento profissional e pessoal durante os anos. Deixo um abraço especial ao Rubens, cujo encorajamento e as palavras de apoio nos momentos mais desafiadores serão sempre lembradas com carinho.

Agradeço a Universidade Federal de Juiz de Fora por proporcionar ensino de qualidade e gratuito, além de um ambiente criativo, frutífero, repleto de oportunidades de crescimento.

Reconheço também todos os professores que acompanharam minha jornada. Em especial, Érika Savernini: obrigado por todos os ensinamentos, conselhos e livros emprestados, pelas orientações (neste trabalho e nas outras tantas bolsas nas quais me acompanhou), pelo suporte durante minha mudança do Jornalismo para RTVI, por me introduzir ao universo das narrativas e por acreditar em meu potencial.

Ademais, agradeço aos professores Teresa Neves e Christian Hugo Pelegrini pela generosidade e dedicação ao comporem a banca de avaliação desta pesquisa. Também ao professor José Carvalho e a Roteiraria – ambos me ensinaram algo valioso: não existe nenhuma narrativa que esteja descolada do pensamento de uma época. Esta compreensão inspira e direciona este trabalho.

A todos que fizeram parte da minha formação e de minha jornada, meu muito obrigado!

A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem (sic) a realidade. (ECO, 1991, p. 55)



## RESUMO

Com esta pesquisa, procuramos perceber as variadas construções narrativas formuladas por meio da transposição intermediática de Bela Adormecida para o cinema, levando em conta os contextos de produção e recepção em que estão inseridas e a notabilíssima circulação dos contos de fadas, cuja transmissão acontece há séculos em inúmeras mídias. Assim sendo, buscamos identificar se existem (e quais seriam) as aproximações e distanciamentos entre algumas das versões de Bela Adormecida: o conto “Sol, Lua e Tália”, de Giambattista Basile, o filme “A Bela Adormecida” (EUA, 1959, produzido pelos estúdios Disney e dirigido por Clyde Geronimi, Les Clark, Wolfgang Reitherman e Eric Larson) e o longa-metragem “Beleza Adormecida” (AUSTRÁLIA, 2011, roteirizado e dirigido por Julia Leigh), concluindo que as grandes transformações estão, especialmente, relacionadas à representação do feminino e à construção narrativa da protagonista.

Palavras-chave: Transposição intermediática. Narrativa cinematográfica. Contos de fadas. Bela Adormecida.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Triângulo de McKee .....	41
Figura 2	– Marinheiro roubando o beijo de uma mulher em comemoração ao término da Segunda Guerra Mundial .....	61
Figura 3	– Pôster: “Jane Champion presents Sleeping Beauty” .....	66

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Lucy dormindo. Minutagem 00:50:10. Reprodução do autor .....69
- Imagem 2 – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Idoso em cima do corpo adormecido de Lucy. Minutagem 01:08:44. Reprodução do autor .....70
- Imagem 3 – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Idoso derruba a protagonista. Minutagem 01:19:10. Reprodução do autor .....70
- Imagem 4 – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Lucy sendo inspecionada para seu novo trabalho. Minutagem 00:20:19. Reprodução do autor .....71
- Imagem 5 – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Lucy trabalhando como “copeira”. Minutagem 00:33:25. Reprodução do autor .....71

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>SOBRE A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA</b> .....	<b>16</b>
2.1	A PRIMAZIA DO TEXTO (OU SOBRE O TEXTO-FONTE E O TEXTO-ALVO) .....	16
2.2	“ADAPTAÇÕES” PARA O CINEMA .....	19
2.2.1	<b>Fábula <i>versus</i> trama</b> .....	<b>21</b>
2.2.2	<b>Contar <i>versus</i> mostrar</b> .....	<b>22</b>
2.2.3	<b>Revelar <i>versus</i> esconder</b> .....	<b>24</b>
2.2.4	<b>Os inúmeros pontos de vista</b> .....	<b>24</b>
2.3	OS CONTEXTOS DE RECEPÇÃO E DE PRODUÇÃO .....	25
<b>3</b>	<b>SOBRE OS CONTOS DE FADAS</b> .....	<b>27</b>
3.1	O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO .....	27
3.2	COMO ERAM CONTADOS (E TAMBÉM SOBRE SUA COLETA) .....	30
3.3	SEXUALIDADE, MONSTROS E METÁFORAS .....	36
<b>4</b>	<b>SOBRE A CONSTRUÇÃO TÉCNICA DAS NARRATIVAS PARA O CINEMA</b> .....	<b>40</b>
4.1	O DRAMA CLÁSSICO .....	43
4.2	O DRAMA MODERNO .....	46
<b>5</b>	<b>AS VARIADAS CONSTRUÇÕES NARRATIVAS EM TRANSPOSIÇÕES DE BELA ADORMECIDA</b> .....	<b>50</b>
5.1	A BELA ADORMECIDA (1959) .....	51
5.1.1	<b>Estados Unidos da América pós-guerra e representação do feminino</b> .....	<b>53</b>
5.1.2	<b>Aurora no longa-metragem da Disney</b> .....	<b>56</b>
5.2	BELEZA ADORMECIDA (2011) .....	65
5.2.1	<b>Julia Leigh e o romance A Casa das Belas Adormecidas</b> .....	<b>65</b>
5.2.2	<b>Erotização de Lucy e <i>voyeurismo</i> no filme</b> .....	<b>69</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>75</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>78</b>
	<b>ANEXO – GIAMBATTISTA BASILE — SOL, LUA E TÁLIA</b> .....	<b>82</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Imagine um anti-herói: protagonista cuja imoralidade é característica determinante, cuja piora durante a narrativa costuma ser fundamental. Este tipo de personagem não poderia ter surgido não fosse a Revolução Francesa. O processo revolucionário francês – assim como a queda da Bastilha – determinou a ascensão da burguesia ao poder político e à posição de classe social dominante. A partir disso, o país passou a funcionar por uma lógica diferente – que entendia que não era necessário ser escolhido por Deus para reinar e que tampouco era preciso ser herói clássico para protagonizar uma história. Dessa maneira, surge o anti-herói – figura que ascende ao protagonismo sem necessariamente possuir as qualidades heroicas clássicas.

Com este exemplo (e inúmeros outros poderiam ser utilizados, chegando a resultados semelhantes), elaboramos uma hipótese: os contextos de certa obra artística influenciam como ela pode ser narrada. Neste ponto, somos guiados pelo pensamento de Umberto Eco (1991, p. 55), que afirma que “[...] o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete [...] o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem (sic) a realidade”.

Isto culmina em uma pergunta: se uma história consegue ser narrada distintamente, transformada em filmes diferentes a depender dos contextos, como este processo ocorre? Com este questionamento em mente, procuramos perceber as variadas construções narrativas formuladas em “adaptações”, ou transposições intermidiáticas, do conto de fadas *Bela Adormecida* para o cinema. Mas, antes, o que são transposições intermidiáticas? Para Claus Clüver (2011), elas são:

[...] o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”. (CLÜVER, 2011, p. 18)

Assim sendo, uma das hipóteses que permeiam este estudo se baseia na compreensão deste autor de que um dos pressupostos das adaptações (ou transposições intermidiáticas) consiste nos contextos (de produção e recepção) do texto-alvo. Ou seja, momentos diferentes produzem leituras distintas de uma história, conduzindo a versões diferentes. Levando isto em conta, estudamos os contos de fadas, um gênero contado e recontado em inúmeros continentes há séculos e cujas versões costumam apresentar mudanças, sejam elas grandes ou pequenas, em relação às anteriores. Buscamos entender a

maneira pela qual os contextos impactam a construção narrativa do texto-alvo, porque acreditamos que certas leituras recentes de Bela Adormecida refletem aproximação de elementos considerados “pesados” com as versões mais antigas, coletadas da tradição oral ainda no século XVII.

Levando isto em conta, analisamos três textos (no sentido lato de texto, não restrito ao verbal). Primeiro, o conto “Sol, Lua e Tália” da coletânea intitulada de “*Pentamerone*” (1634), de Giambattista Basile. Este conto consiste numa das primeiras versões de Bela Adormecida registradas na linguagem escrita e abarca elementos como estupro e canibalismo. O segundo texto, por sua vez, é o longa-metragem “A Bela Adormecida” (EUA, 1959, produzido pelos estúdios da Disney e dirigido por Clyde Geronimi, Les Clark, Wolfgang Reitherman e Eric Larson). Identificamos nele uma moralidade cristã e a infantilização de certos aspectos. Por último, o filme “Beleza Adormecida” (AUSTRÁLIA, 2011, roteirizado e dirigido por Julia Leigh). Nele, compreendemos a existência de um esvaziamento do maravilhoso, e portanto uma aproximação com o público adulto, além da presença das temáticas “pesadas” – exemplificando, abuso sexual e utilização de drogas. Este também possui como base o romance “A Casa das Belas Adormecidas” (1961), escrito pelo autor japonês Yasunari Kawabata.

Com tudo isto em mente, estruturamos nosso trabalho da seguinte forma: primeiro, nos aprofundamos na compreensão de transposições, contos de fadas e da construção técnica de narrativas para o cinema. Melhor inteirados, analisamos então os objetos do *corpus*.

Apesar de três narrativas terem sido escolhidas, existe uma variedade de transposições de Bela Adormecida elaboradas em distintos períodos da história. Como exemplo, temos as versões literárias de Perrault e dos irmãos Grimm, além de longas-metragens como “A Bela Adormecida” (1983), “Malévola” (2014) e “A Maldição da Bela Adormecida” (2016). Dessa maneira, julgamos que os objetos escolhidos para a nossa pesquisa são preponderantes, uma vez que os contextos dos textos-alvo mudam consideravelmente.

Para finalizar, acreditamos que este trabalho consegue proporcionar a compreensão das variadas construções narrativas, assim como o esquadramento de questões como linguagem audiovisual. Assim, reitera o pensamento de Eco de que não existem narrativas descoladas do pensamento de determinada época e contribui para apreensão sobre como certa história – quando contada de outras formas – consegue

transparecer mensagens, temas e/ou valores inúmeros ao utilizar signos preexistentes no texto-fonte (a fim de subverter ou reiterar determinados aspectos) ou então ao usar novos signos.

## 2 SOBRE A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA

Considera-se como uma adaptação cinematográfica a realização de filmes baseados (ou inspirados) em obras existentes – sejam estas obras produtos audiovisuais ou produtos elaborados em outras mídias. Na realidade, porém, o conceito de adaptação cinematográfica compreende processos bastante mais complexos. Claus Clüver (2011) denomina como transposição intermediária o processo de recontar uma história em uma mídia outra – claro, levando em consideração as possibilidades e características próprias do novo meio. Entender melhor este conceito e suas complexidades demanda que primeiro compreendamos algumas das relações primordiais entre texto e imagem.

### 2.1 A PRIMAZIA DO TEXTO (OU SOBRE O TEXTO-FONTE E O TEXTO-ALVO)

Anne-Marie Christin (2006) assevera que a escrita se originou tendo em consideração a consciência da imagem (relacionada ao pictural). Apesar de o alfabeto ocidental atualmente estar conectado em algum nível a fonemas – sons que falantes reproduzem e que constituem a base da comunicação oral –, a ação de escrever não necessariamente está associada a uma representação da oralidade humana. Segundo esta autora, “[...] a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela” (CHRISTIN, 2006, p. 64). Márcia Arbex (2006) inclusive aponta que Roland Barthes compreendia algo parecido: para ele, o escrever está mais relacionado “ao fazer da mão” do que à “transcrição da pronúncia” (ARBEX, 2006, p. 21 e 22).

Somente a compreensão do conceito de tela – espaço abstrato a conter os símbolos, espaço vazio (porém não neutro) que serve como suporte – possibilitou a elaboração de signos escritos. Ou seja, em determinadas escritas, “a experiência fundadora não é a do traço, mas a do ‘vazio’ [...]” (CHRISTIN, 2006, p. 76).

É preciso reconhecer [...] que se o homem pôde ter a idéia de combinar figuras-símbolos sobre uma superfície, e isto de tal maneira que seu espectador pudesse compreender que elas formavam, em conjunto, um sentido, ele teve necessariamente que conceber previamente, isto é, antes de as escolher e até mesmo de as imaginar, o suporte do qual iria fazê-las surgir e ordenar sua distribuição. (CHRISTIN, 2006, p. 65)

Assim, a compreensão da imagem que possibilitou a criação da escrita. Além disso, de acordo com esta autora, a comunicação com outras sociedades que não



compartilhavam o mesmo idioma consiste na mais importante função que os humanos entregaram à imagem. “[...] a escrita oferece a uma sociedade a possibilidade de ampliar seu campo de comunicação verbal para além das fronteiras de sua própria língua. Nenhum outro motivo além desse poderia forçar os homens a adaptar as estruturas de uma linguagem [...]” (CHRISTIN, 2006, p. 68). Desta maneira, concluímos que o texto e a imagem estão relacionados em diversos níveis.

Leo Hoek (2006) investigou obras com referenciais picturais e também com inspiração em procedências artísticas. Segundo o autor, o enfoque para uma possível classificação das relações texto-imagem encontra-se na situação comunicacional das obras (não na natureza intrínseca de uma imagem ou texto em específico).

Estas situações comunicacionais, por sua vez, dependem da produção e da recepção do produto. A produção baseia-se na conjuntura de construção da obra – claro, levando em conta os “meios técnicos” e os “instrumentos da transmissão” (em síntese, a mídia) nos quais está sendo gerada (CLÜVER, 2011, p. 10). Para Claus Clüver, podemos começar a compreender o conceito de mídia (entre outras possíveis conceituações) como aquilo “que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (CLÜVER, 2011, p. 9). Por outro lado, a recepção relaciona-se aos elementos que condicionam a percepção da obra pelos indivíduos – por exemplo, a “performance, local, ocasião, função” e assim por diante (CLÜVER, 2011, p.11).

Hoek (2006) também estabelece outros critérios que determinam possível categorização das relações entre texto e imagem: a sucessividade (o texto existindo antes da imagem ou vice-versa) e a simultaneidade (tanto imagem quanto texto existindo juntos, sendo recebidos pelo espectador em situação de proximidade).

Dessa maneira, olhando do ponto de vista da situação comunicacional da produção, existem então duas possibilidades relacionadas à sucessividade: a primazia da imagem (ou seja, o pictural existindo antes e inspirando a criação do textual) e a primazia do texto (a escrita servindo como referência para a construção de um produto visual).

Com todas estas associações em mente, Clüver (2011) denomina como transposição intermediática o processo de recontar uma história numa outra mídia – certamente levando em consideração as possibilidades e as características específicas deste novo meio. Ou seja, significa uma construção de um produto artístico baseado noutro existente, havendo portanto uma sucessividade entre a versão original e a inédita.

A **transposição midiática**, na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”. (CLÜVER, 2011, p. 18)

Clüver (2006) utiliza as nomenclaturas texto-fonte e texto-alvo para distinguir duas obras de acordo com a delimitação de qual delas é a original e qual é a versão inédita. Nesta circunstância, a palavra “texto” não se refere apenas à linguagem escrita, mas a qualquer tipo de obra (de maneira bastante geral) circunscrita em qualquer meio de comunicação.

A palavra popularmente mais utilizada para se referir às transposições intermediáticas consiste em “adaptação”. Contudo, o termo não se adequa muito bem ao conceito que realmente representa. Clüver (1997) discorre que as adaptações cinematográficas de livros eram pensadas como traduções pelos departamentos de literatura dos EUA no momento em que o ramo das adaptações ainda se estabelecia. Consequentemente, as produtoras e os estúdios elaboravam seus filmes levando em conta uma fidelidade do texto-alvo ao texto-fonte. Dessa maneira, a palavra “adaptação” manteve durante os anos uma conotação de exatidão entre o novo e o original. Porém, mais importante que a fidelidade é trabalhar o texto-alvo como independente, entendendo “as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto-fonte [...]” no texto-alvo (CLÜVER, 1997, p. 45). Até porque as transposições intermediáticas resultam numa elaboração de produções artísticas diferentes e independentes do produto original.

Ismail Xavier (2003) trabalha com um pensamento parecido. Segundo o autor, uma transposição consiste muito mais em uma busca bem-sucedida de equivalências entre texto-fonte e texto-alvo do que numa igualdade entre dois produtos artísticos. Por conseguinte, as comparações entre uma obra escrita e uma obra filmada – para ele – possuiriam maior aproveitamento se entendidas como uma maneira de compreender escolhas do criador, que percebeu o texto-fonte como partida. Assim, o texto-fonte é um lugar de onde os contadores de história partem em uma transposição, não aonde devem chegar (XAVIER, 2003). A fidelidade não possui grande relevância.

O autor ainda comenta – relacionando o cinema e a literatura – que, com o transcorrer das décadas, passou-se a privilegiar mais o diálogo entre dois produtos em detrimento de uma suposta fidelidade.

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão

distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62)

Portanto, entende como mais válido a apreciação das experiências novas como únicas.

## 2.2 “ADAPTAÇÕES” PARA O CINEMA

Tanto a literatura quanto o cinema possuem especificidades – atributos linguísticos próprios e códigos de interação com o espectador – que influenciam as escolhas criativas dos contadores de história e que distinguem (em variadas camadas) uma mídia da outra.

Tânia Pellegrini (2003) elenca algumas destas especificidades. Uma delas está relacionada à visualidade: no cinema, as imagens são concretamente vistas; enquanto isso, na literatura, elas são imaginadas. Nesta última mídia, o leitor está encarregado de construir as imagens e os detalhes em sua cabeça. Nos meios audiovisuais, por outro lado, os elementos são observados e extraímos deles inúmeras informações, mesmo que bastante sutis, imediatamente.

[...] pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor. (PELLEGRINI, 2003, p. 15)

Este aspecto possui relevância uma vez que nossa sociedade (hodierna e ocidental) está constantemente bombardeada pela visualidade. De acordo com Pellegrini, a presença do visual é tamanha que conteúdos escritos hoje funcionam muito mais como complemento aos conteúdos picturais.

Esta dessemelhança entre estes meios impacta a escrita para cada um. Na literatura, as narrativas são contadas através das palavras – entramos em contato com as palavras em si e apreendemos as histórias através dos significados delas. No cinema, não entramos em contato com as palavras que foram escritas no roteiro, mas com as imagens gravadas a partir delas. Em vista disso, suas narrativas precisam construir-se de maneira audiovisual – por mais que os roteiros sejam de fato escritos com palavras, os roteiristas

necessitam estabelecer com elas imagens e sons potenciais que logo mais serão gravados. Por exemplo, escrever que uma determinada personagem “considera-se uma católica fervorosa” adequa-se à literatura. Porém, não ao cinema: uma frase elaborada deste modo não constrói imagem alguma. Para o audiovisual, necessita-se escrever que a personagem fortemente segura um crucifixo e então realiza uma oração com uma crença inabalável em sua expressão... ou qualquer outra possibilidade que transmita ao espectador audiovisualmente sua fervorosidade católica.

Até mesmo os conflitos mais internos das personagens – aqueles que mais estão ocultos em seu inconsciente – devem de alguma maneira (sutil ou não) externalizarem-se, transformar-se em imagens e sons. Não basta um sentimento que não pode ser visto ou ouvido, porque o espectador deste tipo de produto receberá e perceberá seus signos de maneira audiovisual.

Jean-Claude Carrière (1996) discorre que os leitores de um livro possuem acesso às palavras como produto final. Por sua vez – no roteiro de cinema –, as palavras funcionam como uma *larva*. Assim, o texto escrito é transitório – atuando como um intermediário entre o filme idealizado na cabeça do criador e o filme realmente gravado e montado (que seria a borboleta). Desta maneira, Carrière assevera que os roteiristas estão mais próximos dos cineastas do que dos escritores.

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outro modo: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si, que podem surpreender a inteligência ou atingir o inconsciente, que se superpõe, que se entrelaçam, que às vezes até se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis, que provocam a alucinação em alguns, e se relacionam de toda forma por essa atividade notável, específica do cinema, única na história da expressão, chamada montagem. (CARRIÈRE, 1996, p. 12)

Pellegrini (2003) também discorre acerca de uma outra especificidade entre o cinema e a literatura: a diferente noção de tempo que o cinema possui em relação à realidade. A industrialização (ocorrida especialmente nos séculos XIX e XX) e o conseqüente aprimoramento das tecnologias de comunicações e transportes encurtaram virtualmente as distâncias entre pessoas e lugares – culminando em maior velocidade e brevidade ao cotidiano. E as imagens em movimento carregam intrinsecamente esta nova relação: ou seja, as imagens e os acontecimentos narrativos acabam imbricados à duração do filme, tornando-se efêmeros. Esta conexão promove então a percepção de que o tempo pertence às imagens; não às coisas. O tempo torna-se uno com a experiência visual e perde “sua perene continuidade e sua direção irreversível” (PELLEGRINI, 2003, p. 21). O cinema constrói uma

outra maneira de percebermos a realidade (e a criação da fotografia possui também importância neste processo). Enquanto isso, a literatura permanece aprisionada ao que Pellegrini denomina como a “linearidade do discurso”:

[...] a narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens. (PELLEGRINI, 2003, p. 23)

Além destas duas distinções estabelecidas pela autora, outras existem e as possibilidades são inesgotáveis. Com as exploradas aqui, podemos compreender melhor características relacionadas às transposições intermediáticas entre a literatura e o cinema (neste caso, levando em consideração a primazia do texto).

Ismail Xavier (2003) reconhece que as aproximações e afastamentos entre dois produtos em uma “adaptação” muitas vezes se encontram no âmbito do estilo (em elementos como a direção, a fotografia, o desenho de som e assim por diante). Nestes campos, existe uma busca por equivalências estilísticas – ou seja, acontece uma tradução das técnicas literárias utilizadas para técnicas cinematográficas que possuam efeitos equivalentes.

Além do aspecto do estilo, Xavier afirma que o alicerce comum entre ambos os meios encontra-se mesmo na esfera da narrativa. Nela, as diferenças entre texto-fonte e texto-alvo “[...] se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções” (XAVIER, 2003, p. 64). É, portanto, neste âmbito que mais acertadamente podemos analisar e pesquisar as transposições de histórias entre estas mídias.

Ismail Xavier estabelece também alguns pontos que permitem comparação narrativa entre o texto-fonte e o texto-alvo de uma determinada transposição. São a fábula *versus* trama, o contar *versus* mostrar, o revelar *versus* esconder e os inúmeros pontos de vista.

### **2.2.1 Fábula *versus* trama**

Primeiro, necessitamos compreender os conceitos de fábula e de trama para depois nos aprofundarmos neste aspecto de comparação entre texto-fonte e texto-alvo. De acordo com David Bordwell, a fábula consiste num “termo do formalismo russo para os eventos narrativos em sequência cronológica causal” (BORDWELL, 2005, p. 278). Ou seja,

corresponde às situações que acontecem aos personagens num lugar e num tempo determinados, podendo ser interpretada como “história”. Por outra perspectiva, a trama relaciona-se a outro conceito, também emprestado do formalismo russo, para designar “a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto” (BORDWELL, 2005, p. 278). Também conhecida como “*syuzhet*”, equivale a como estas personagens vivenciam a sucessão de acontecimentos no local e tempo específicos.

Com isto em mente, Xavier (2003) assevera que uma única fábula pode ser contada de inúmeros modos – elaborando-se diferentes tramas, organizadas de maneiras distintas. Segundo ele, é possível “propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida” (XAVIER, 2003, p. 66). O autor ainda compreende que é partindo das tramas que conseguimos deduzir as fábulas.

Por conseguinte, o primeiro critério que nos permite comparar as narrativas equivale ao como uma mesma fábula está tramada distintamente em dois produtos independentes. O que permaneceu o mesmo? O que está omitido ou mesmo desapareceu completamente? Quais elementos mudaram de lugar na estrutura? Os questionamentos talvez sejam inesgotáveis...

Apesar deste critério, Xavier afirma que não existe um consenso quanto aos porquês das transformações ocorridas, uma vez que “deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolvem elementos que se sobrepõem ao eixo da trama” (XAVIER, 2003, p. 67). Estes elementos podem ser os de estilo, que submergem características específicas da mídia audiovisual.

### **2.2.2 Contar *versus* mostrar**

O segundo parâmetro diz respeito ao contar e ao mostrar. E compreendê-lo demanda novamente um entendimento anterior: desta vez, acerca de dois dos gêneros narrativos originários. São eles o épico e o dramático. Importante esclarecer que são encarados aqui “como modos e não como gêneros de representação que levam à distinção clássica entre epopéia e tragédia” (XAVIER, 2003, p. 74).

Em primeiro lugar, o contar relaciona-se ao épico. Este modo possui como característica a existência de uma instância narradora entre história e receptor. Ou seja, o épico distingue-se pela própria existência da ação de contar, estabelecida através de uma

figura narradora que “coloca o público ora mais próximo ora mais distante da história” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 72).

Por outro lado, o mostrar relaciona-se ao dramático. Neste modo, apresenta-se “um mundo ficcional que existe em si. Como se houvesse mesmo esse ‘outro mundo possível’ e, por alguns instantes, fôssemos capazes de contemplá-lo” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 60). Isto significa que somos colocados à frente de certa cena como se seus eventos estivessem realmente acontecendo naquele lugar e naquele momento – sem haver uma mediação de instância narradora e existindo uma presentificação dos acontecimentos narrativos. Isto é, uma existência deles no agora.

Desta maneira, a diferenciação “contar *versus* mostrar” consiste naqueles elementos que os construtores de histórias escolhem colocar (ou não) em cena. O que eles decidem mostrar de maneira representada, quais acontecimentos destacam a importância ao convidar o espectador a acompanhar em maiores detalhes seu desenrolar e quais implicam menor valor ao simplesmente contá-los sem pormenores e assim por diante...

De acordo com Anatol Rosenfeld (2009), o cinema possui caráter épico-dramático. Por consequência, apesar de a distinção sugerida por Xavier, mesmo que determinado filme não tenha narrativamente uma instância narradora, a câmera (através de seus movimentos, enquadramentos, ângulos e outros) exerce função narradora.

[...] dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco [...] (XAVIER, 2003, p. 73 e 74)

Conforme afirma Ismail Xavier (2003), bastante simples à literatura é a possibilidade de contar eventos transcorridos. Questão de linguagem... Um narrador consegue, por exemplo, restringir acontecimentos diversos em pouquíssimas linhas (procedimento nomeado como narração sumária).

No cinema, esta narração sumária inexistente. Assim, para que aconteça no audiovisual efeito semelhante ao que ela propicia na literatura, é necessário traduzir tal técnica literária em técnicas cinematográficas. Como exemplo, existem as montagens. Imagine, portanto, elaborar uma montagem de cenas que mostrem a rotina de uma personagem durante anos na prisão: vemos e ouvimos suas angústias, brigas, refeições, relações sexuais, leituras, exercícios físicos e outros afazeres em poucos minutos e

compreendemos que uma série de acontecimentos, que levou inúmeros anos se desencadeando, tomou lugar em nossa frente de forma resumida.

### 2.2.3 Revelar *versus* esconder

Por outro prisma, o terceiro ponto relaciona-se àqueles elementos que deliberadamente foram representados neste modo dramático ou então omitidos da representação no texto-alvo. Em outras palavras, consiste numa escolha dos criadores de histórias de representar no texto-alvo (ou então de não fazê-lo) algum acontecimento anteriormente presente (mesmo que fora do âmbito da *mimesis*) no texto-fonte. Ademais, consiste também em omitir ou entregar informações relevantes, gerenciando a transmissão delas ao espectador para, a título de exemplo, não estragar a descoberta do assassino no clímax de um filme de mistério.

Sem nomear uma ação ou fato, posso deixar subentendida a sua ocorrência por meio dos saltos no tempo – as elipses narrativas. Em alguns casos, elas correspondem a um gesto de encobrir, esconder, deixar de fora da vista o que quebraria o decoro da representação (em geral, no caso da representação do sexo ou da violência); em outros, trata-se de omitir uma informação, saltar um detalhe, porque isso estragaria o jogo, como nas narrações de suspense ou nas charadas, quando a revelação decisiva só deve vir lá para o fim da trama. (XAVIER, 2003, p. 74)

Assim sendo, a preferência do autor repercute no enfoque de determinados componentes da história, revelando ou escondendo no momento que melhor servirá à narrativa eventos e/ou informações que, por sua vez, também possuem algum propósito narrativo.

### 2.2.4 Os inúmeros pontos de vista

Finalizando, a última distinção encontra-se nos diferentes pontos de vista possíveis para apresentar os eventos e personagens. Refere-se também às escolhas diversas que os contadores de histórias realizam e que determinam tanto ângulo quanto grau de distanciamento pelo qual o espectador é levado a acompanhar a narrativa. Entretanto, os pontos de vista não se esgotam na questão do ângulo: são importantes opções como a existência (ou não) da necessidade da instância narradora, se o narrador fornece mais informações às personagens ou ao espectador, se ele possui uma onisciência ou atua somente como observador e assim por diante.



Há muita coisa implicada aí: afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça as suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse observada de uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/espectador de sua atividade como orquestrador que controla tudo? [...] Faz com que saibamos mais do que as personagens? Ou menos do que elas? Enfim, como escolhe as posições em que nos quer colocar, as emoções que nos reserva? (XAVIER, 2003, p. 69)

Ainda de acordo com Xavier, os pontos de vista definidos revelam certas ideologias.

Estes quatro pontos estabelecem critérios de comparação (claro, no âmbito narrativo) entre duas tramas distintas, porém derivadas de uma mesma fábula. Tornam-se, dessa maneira, critério metodológico para nossa análise.

### 2.3 OS CONTEXTOS DE RECEPÇÃO E DE PRODUÇÃO

Clüver (1997) assinala que os estudiosos do campo das transposições desaproximaram-se tempos atrás de um paradigma da autossuficiência da obra. Segundo o autor, depreender um produto como “sozinho” oculta sua existência como resultado de inúmeros contextos. Márcia Arbex (2006) envereda por semelhante compreensão.

A representação pictural obtém seu efeito da relação que estabelece com as redes de palavras às quais estamos presos, redes variáveis de acordo com as épocas, as línguas e os lugares, e normalmente subtraídas, na maior parte, de nossa consciência objetiva. Mas a obra dá lugar também a enunciados conscientes, autorizados, de natureza histórica, crítica [...] (DÉMORIS<sup>1</sup> apud ARBEX, 2006, p. 56)

Assim sendo, produção e recepção de uma obra estão inseridas em numerosos contextos – que, por sua vez, podem estar relacionados a situações sociais, históricas, políticas, estéticas e assim por diante.

Em conformidade com Clüver (2011), o contexto de produção baseia-se na conjuntura dos “meios técnicos da produção” e dos “instrumentos da transmissão” da mídia na qual o texto-alvo está sendo gerado (CLÜVER, 2011, p. 10). Enquanto isso, o contexto de recepção está relacionado aos elementos que condicionam a percepção do novo texto. Além disso, Clüver (1997) explicita que a recepção (e, por conseguinte, a percepção) dos textos depende muito da criação e da educação dos indivíduos ou sociedades que o recebem – ou seja, até onde conseguem reconhecer e interpretar os signos presentes nestas obras. Portanto, compreender o que os produtos significaram (ou queriam significar) em determinada época

<sup>1</sup> DEMORIS, René. *Chardin, la chair et l'objet*, p. 8.

demanda assimilar como os indivíduos do momento de produção do texto pensavam, reconstruindo determinados códigos e convenções.

De acordo com Umberto Eco (1991), as obras artísticas são arquitetadas com signos comunicativos organizados de maneira determinada para que os receptores a compreendam como o autor originariamente a imaginou durante a produção. Apesar disso, Umberto Eco também compreende o conceito da “obra aberta”. Lopes (2010) sintetiza o pensamento de Eco acerca deste assunto: segundo ele, obras de arte possuem duas características, a ambiguidade e a auto-reflexibilidade. Desta maneira, uma obra fechada e com uma estrutura equilibrada pode ser aberta, passível de interpretações múltiplas. Por exemplo, assistimos a um longa-metragem dezenas de vezes: em todas, o filme possuirá a mesma duração, a mesma ordem de planos, uma mesma sucessão dos mesmos eventos narrativos, etc. No final das contas, ele é materialmente fechado. Todavia, pode possuir também certo nível de ambiguidade de sentidos que permite variadas leituras dos seus significados. Isto porque cada receptor possui uma certa sensibilidade, uma história, uma cultura e distintos gostos pessoais que influenciam a interpretação da obra (a partir dos elementos presentes nela) e que complementam seu sentido. Conclui-se que a obra de arte pode ser observada de maneiras inesgotáveis, sem cessar sua essência própria (ECO, 1991).

Além disso, todas as interpretações tornam-se a definitiva; elas não se excluem, mas existem numa condição de paralelidade. Umberto Eco também comenta que a maneira pela qual as formas artísticas se estruturam numa época reflete como a ciência e a cultura deste período compreendem a realidade (ECO, 1991).

Finalizando, Clüver (2011) discorre que uma distância de espaço e tempo é passível de existir entre a produção e a recepção de um produto. Por conseguinte, a possibilidade de serem recebidos de maneiras muito particulares existe – a depender dos variados locais e tempos. Assim, conclui-se que “os textos podem mudar no tempo” (CLÜVER, 2011, p. 20).

Consideramos os contextos de produção e os contextos de recepção preponderantes para compreendermos um texto-alvo e as suas relações com o texto-fonte e com o mundo. Isto porque os contextos influenciam direta ou indiretamente as escolhas criativas dos autores.

### 3 SOBRE OS CONTOS DE FADAS

Este capítulo propõe uma introdução ao assunto: contos de fadas. Antes, necessitamos delimitar no que eles consistem. De acordo com o estruturalista Tzvetan Todorov (2017), estas histórias correspondem a uma variedade do gênero maravilhoso.

#### 3.1 O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO

Em sua elaboração de um estudo introdutório sobre a literatura fantástica, Todorov (2017) compreende que o gênero maravilhoso é caracterizado pela presença “natural” de elementos extraordinários. Ou seja, em nenhum momento da narrativa a existência deles é questionada pelas personagens (e tampouco pelos leitores). Portanto, acontecimentos sobrenaturais não ocasionam qualquer surpresa e são tratados como corriqueiros ou mesmo como parte do cotidiano das “pessoas” que os “vivem”.

Apesar desta relação de não estranheza entre personagens e situações sobrenaturais, o que define mesmo o maravilhoso é a extraordinariedade dos eventos. De acordo com o autor, “[...] não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2017, p. 60).

Todorov também delimita o gênero maravilhoso, compreendendo que está localizado na fronteira com outro gênero: o fantástico. Para o autor, o gênero fantástico perdura somente “o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2017, p. 47) dos leitores entre realidade e sobrenatural, entre o estranho e o maravilhoso. Assim sendo, estamos a todo momento na fronteira entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural dos eventos extraordinários: as duas possibilidades estão presentes e são plausíveis, porém a resposta verdadeira nunca é esclarecida (pelo menos, no fantástico puro). Todorov ainda assevera que a hesitação também pode acontecer partindo das personagens; porém, não necessariamente.

Nelly Novaes Coelho (1987) também compreende que os contos de fadas carregam consigo elementos maravilhosos (apesar de nem sempre conterem fadas). Numa tentativa de classificação das características destas histórias, Coelho afirma que elas operam por meio da lógica da magia feérica – englobando “reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc.” (COELHO, 1987, p. 13). Além disso, a autora também compreende

que seus enredos geralmente se relacionam a provações que precisam ser superadas; portanto, servindo muitas vezes como “ritual iniciático” (COELHO, 1987, p. 13), no qual o protagonista descobre sua verdadeira identidade.

[...] alguns estudos relacionam os motivos dos contos populares a etapas da ‘estrutura básica dos ritos de passagem iniciáticos’ dos mitos (SIMONSEN, 1987, p. 34), o que, de alguma forma justifica o caráter de universalidade dos contos de fadas e explica as inúmeras versões e formatos existentes até os dias de hoje. (MORENO; AMODEO, 2010, p. 209)

Consoante a Bruna Cardoso Brasil de Souza (2015), Tzvetan Todorov não diferencia os contos de fadas dos contos maravilhosos. Coelho (1987), todavia, estabelece uma distinção relacionada à problemática abordada: enquanto as histórias maravilhosas abordam problemáticas sociais, os contos de fadas apresentam problemáticas existenciais.

A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização (sic) existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado. [...] No segundo grupo, temos contos maravilhosos. [...] São narrativas que [...] via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico e tem como eixo gerador uma problemática social [...] Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização (sic) do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material, etc. Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras da busca. (COELHO, 1987, p. 13 – 14)

Além disso, Todorov caracteriza o objetivo dos contos maravilhosos (aqui, estendemos esta intenção também aos de fadas). O autor utiliza palavras de Pierre Mabilille (1962<sup>2</sup> apud TODOROV, 2017, p. 63) para estabelecer que, além do entretenimento, o objetivo consiste numa ampla exploração da “realidade universal”.

Caminhando por outra perspectiva, Vladimir Propp (2001) compreende que os contos precisam ser estudados sob a perspectiva da morfologia (Propp investiga em especial os contos maravilhosos). O autor compara a maneira de analisar narrativas à botânica, o estudo das plantas. Dessa maneira, defende um exame deles “segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (PROPP, 2001, p. 16).

Importante esclarecer que os estudos deste autor enfocam-se nos textos que classifica como “contos de magia”. Porém, seus pensamentos podem estender-se aos contos de fadas, uma vez que os princípios da sua investigação adequam-se para análise ou construção de qualquer narrativa. Esta possibilidade existe porque as histórias do mundo inteiro possuem semelhanças.

---

<sup>2</sup> MABILILLE, P. *Le miroir du merveilleux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.

Finalmente, assim como todos os rios vão para o mar, todos os problemas do estudo dos contos maravilhosos devem conduzir no final à solução desse problema essencial até hoje não resolvido, o da semelhança entre os contos do mundo inteiro. Como explicar que a história da princesa-rã se assemelhe na Rússia, Alemanha, França, Índia, entre os peles-vermelhas da América e na Nova Zelândia, quando não se pode provar historicamente nenhum contato entre esses povos? Esta semelhança não poderá ser explicada se tivermos uma imagem inexata de sua natureza. O historiador sem experiência em problemas morfológicos não verá a semelhança onde ela existir realmente; deixará de lado coincidências muito importantes, e que lhe passarão despercebidas; e, pelo contrário, onde acreditou haver uma semelhança, poderá ser desiludido pelo especialista em morfologia, que provará que os fenômenos comparados são totalmente heterogêneos. (PROPP, 2001, p. 15)

Ainda consoante a Propp, uma investigação das personagens deve acontecer através de suas “funções” – ou seja, procedimentos que as qualificam pelo impacto que possuem no enredo. Dessa maneira, não importa muito sua caracterização ou mesmo como suas ações são tomadas; apenas interessa sua função perante a história, as ações que de fato tomam. Segundo o autor, os contos maravilhosos muitas vezes permitem as mesmas funções para personagens distintos.

Como exemplo, Propp cita os deuses. Assim sendo, podemos imaginar as mitologias grega e romana. Algumas de suas figuras – como Zeus e Júpiter – possuem a mesma função em seus mitos. Neste caso, contam, inclusive, com os mesmos poderes. Apesar disso, são personagens discrepantes, pertencentes a mitologias distintas (a primeira pertence à grega; a segunda, à romana – ainda que derivada da grega). De acordo com Propp, este fato “explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; do outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade” (PROPP, 2001, p. 17).

À vista disso, Vladimir Propp estabelece a existência de “*funções constantes* (ações básicas de efabulação que identificam os contos como maravilhosos) e *funções variáveis* (que são secundárias no universo estrutural do conto)” (COELHO, 2012, p. 116). A variação entre as duas possibilidades de funções consiste no que o autor nomeia como “variantes” e “invariantes” dos contos maravilhosos (COELHO, 2012). Sendo assim, os contos podem desmembrar-se em vários pedaços; estes pedaços podem ser transportados para outros contos sem alteração alguma.

Coelho (2012) demonstra que existem outras perspectivas acerca dos contos de fadas – elaboradas já no século XX e baseadas na psicanálise. De acordo com a autora, Sigmund Freud, fundador da psicanálise, determinou que as criações artísticas estão relacionadas aos sonhos na medida em que ambos os fenômenos estabelecem satisfações dos “desejos inconscientes que estão em conflito com forças repressivas” (COELHO, 2012, p.

120). Apesar disso, os freudianos não demonstravam interesse nos contos de fadas como objeto de investigação; apenas o individual os cativava, enquanto estas histórias eram consideradas frutos de criações coletivas.

Por um outro lado, Carl Gustav Jung juntou à psicanálise sua teoria do inconsciente coletivo. Coelho afirma que este autor acreditava que tanto os contos de fadas quanto os sonhos estabelecem satisfações de desejos inconscientes: enquanto os sonhos carregam-se dos aspectos pessoais, os contos representam dramas universais (JUNG apud N. SILVEIRA, 1981, p. 119<sup>3</sup> apud COELHO, 2012, p. 122)

Coelho ainda assevera que, de acordo com Jung, os contos representam “acontecimentos psíquicos” (COELHO, 2012, p. 98) e expressam alguns processos inconscientes que, quando transmitidos pelos contos de fadas, começam a empreender também sob o consciente. Consequentemente, estas histórias estabelecem conexão entre consciente e inconsciente.

É nesse imenso e misterioso amálgama de forças e impulsos ancestrais que Jung aponta as raízes da simbologia presente nos mitos e contos de fadas e também a eles atribui não só a identidades de motivos que aparece nesses mitos e contos populares em todas as regiões do mundo, mas igualmente o fascínio que eles têm exercido sobre os homens de todos os tempos. (COELHO, 2012, p. 122)

Partindo da perspectiva psicanalítica, os contos de fadas exercem grande influência nas pessoas há séculos por construírem esta conexão entre consciente e inconsciente. Por conseguinte, continuam importantes até mesmo na atualidade.

### 3.2 COMO ERAM CONTADOS (E TAMBÉM SOBRE SUA COLETA)

Nelly Novaes Coelho (2012) esmiúça a arqueologia dos contos de fadas, procurando compreender suas origens e suas nascentes. Assim como Vladimir Propp reconhece, esta autora também percebe a existência de uma semelhança entre histórias do mundo inteiro.

De acordo com ela, a nascente primeira do gigantesco “caudal de narrativas comuns a todos” (COELHO, 2012, p. 37) chama-se Calila e Dimna, que consiste numa coletânea resultante da comunhão de livros religiosos da Índia primordial utilizada por pregadores budistas aproximadamente 500 anos antes do nascimento de Jesus Cristo (COELHO, 2012). A autora assevera que os budistas espalhavam as suas crenças peregrinando por várias aldeias. Em função disto, transformavam ensinamentos em

<sup>3</sup> SILVEIRA, Nise da. *Vida e obra de Jung*. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

acontecimentos simbólicos – em narrativas fantásticas – para que fossem melhor compreendidos (assim como Cristo faria séculos depois para transmitir suas orientações). Ademais, *Calila e Dimna* consiste em um “emaranhado de histórias que, por meio de situações vividas por animais e homens, mostram a vida como uma luta contínua. Luta em que se defrontam as eternas paixões humanas: a inveja, o egoísmo, o ciúme, os desejos, a traição, o poder, a ambição” (COELHO, 2012, p. 38).

Coelho assevera também sobre a existência de um manuscrito egípcio com histórias de cerca de 1.200 anos antes de Cristo: *Sendebar* (ou *O Livro dos Enganos da Mulheres*). De acordo com a autora, ele está relacionado às origens das narrativas maravilhosas ocidentais. Um importante aspecto a ser ressaltado está na personificação negativa das mulheres comunicada por esta coletânea. Apenas na Idade Média que o enaltecimento feminino intensifica-se com os esforços de cristianização do ocidente (COELHO, 2012).

A autora identifica três principais nascentes: a oriental, a greco-romana e a céltico-bretã. Simultaneamente ao alastramento das histórias orientais e greco-romanas na Europa, misturavam-se também as céltico-bretãs (como as do Rei Arthur). Os celtas nunca levantaram impérios, porém, sua cultura espiritualizante era tão possante que influenciou imensamente os povos com os quais entravam em contato (COELHO, 2012). Segundo Coelho, as narrativas maravilhosas dos bretões consistem nas “células primeiras dos contos de fadas” (COELHO, 2012, p. 53). Nestes contos, “os objetos têm vida, as fadas e os magos reinam, os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos [...]” (COELHO, 2012, p. 60). É neste universo místico que surgem as “fadas” – mulheres com poderes sobrenaturais que auxiliam os homens em situações-limite.

[...] comprova-se que as fadas tiveram origem comum em função do próprio termo que as designa: “fada”. Sua primeira menção documentada em textos novelescos foi em língua latina: *fata* (oráculo, predição), derivada de *fatum* (destino, fatalidade). Nas línguas modernas: *fada* (português); *fata* (italiano); *fée* (francês); *fairy* (inglês); *feen* (alemão) e *hada* (espanhol). (COELHO, 2012, p. 78)

No período medieval, as nascentes greco-romanas das histórias (também nomeadas como origens “latinas”) fundem-se às outras – orientais e céltico-bretãs. Especialmente entre os séculos V e XV, inúmeros monges copiaram e conservaram cuidadosamente coletâneas greco-romanas, traduzindo-as para latim e transmitindo-as oralmente por meio de viajantes. Com a religião, dessa maneira, os contos em geral difundiram-se pela Europa e sofreram intensificação dos caracteres moralizante e didático. Estes tempos eram bastante selvagens, demarcados pela pobreza, pela desnutrição e pela

violência. Segundo Coelho (2012), as narrativas maravilhosas ficaram marcadas pela violência.

A autora admira-se ainda em relação a como estas histórias obtiveram uma disseminação formidável.

Uma difusão realmente espantosa, quando lembramos que, nesses tempos primordiais, a comunicação se dava de pessoa para pessoa e os povos que receberam tais narrativas viviam distanciados geograficamente, separados por montanhas, rios, mares, em um tempo em que as viagens eram feitas a pé, ou a cavalo ou em barcos toscos... Isso prova a força da Palavra como fator de integração entre os homens. (COELHO, 2012, p. 37)

Acerca de sua difusão, Souza (2015) assevera que – antes de serem de fato escritas – as narrativas maravilhosas possuíam narradores, contadores de histórias que as disseminavam oralmente. Segundo a autora, esta característica implica numa existência hodierna de resquícios da oralidade nas versões escritas dos contos, em especial nas mais antigas. Além disso, a autora afirma que vários elementos complementares à oralidade contribuíram para a significação dos contos, porém não mais possuímos acesso a eles – são “gestos, movimentos e efeitos de sonoplastia produzidos pelo contador” (SOUZA, 2015, p. 41).

Tais contadores narravam em ambientes frequentados por adultos. Moreno e Amodeo concordam com Sheldon Cashdan acerca desta particularidade: as histórias eram contadas “[...] em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam – não nas creches” (CASHDAN, 200, p. 20<sup>4</sup> apud MORENO; AMODEO, 2010, p. 210). Por conseguinte, podemos concluir que, antes de sua coleta e escrita, os contos de fadas eram propagados durante a (ou antes da) Idade Média para os adultos, não para crianças, como facilmente poderíamos imaginar, já que as crianças são atualmente o público mais conhecido dos contos de fadas. Segundo Hack e Markendorf (2021), os contos consistiam não somente como entretenimento; eram também uma maneira de transmitir ensinamentos (HACK; MARKENDORF, 2021).

Entretanto, apesar de os contos possuírem os adultos como público-alvo, as histórias chegavam às crianças – particularmente durante a Idade Média, período no qual a compreensão de infância era bastante distinta da que possuímos hoje. Naquele período, crianças eram consideradas como pequenos adultos (HACK; MARKENDORF, 2021) e conheciam aspectos da vida que hoje demoram mais para vivenciar. Assim, para os camponeses, não havia necessidade de amenizar temas tabus. Adultério, estupro,

<sup>4</sup> CASHDAN, Sheldon. *Os sete pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.



antropofagia, sodomia e incesto eram retratados sem precisarem de ocultação em demasia. Como afirma Souza (2015), apenas depois de séculos estes elementos passaram a ser considerados “pesados” e foram, enfim, subtraídos de versões dos contos por escritores como Charles Perrault (1628 – 1703) e os Irmãos Grimm (Jacob 1785 – 1863; Wilhelm 1786 – 1859).

De acordo com Melo, Machado e Lage (2019), somente quando o século XVII está acabando que surge a classe geracional chamada infância e que os primeiros livros infantis são produzidos. Perrault é considerado um dos precursores desta literatura. Logo, neste período, alteraram-se as relações que adultos possuíam com as crianças. Elas caminharam de pequenos adultos (que eram, inclusive, preparadas para assumirem posições na sociedade – o exemplo dos autores consiste em monarcas que precisaram ascender a tronos precocemente) para uma classe autônoma (com um conceito que as assemelhava aos anjos – demandando proteção e uma cultura própria e inocente, de essência infantil).

Não obstante, Moreno e Amodeo (2010, p. 212) afirmam que apesar de posteriormente “suavizadas pelas metáforas e outros recursos expressivos, os contos de fadas em geral carregam doses fortes de avisos relacionados a adultério, incesto, canibalismo e mortes hediondas, características das formas primevas”.

Conforme Souza (2015), estas histórias refletiam o cotidiano das pessoas comuns. Dessa maneira, seus contextos de recepção e produção eram influenciados pelo momento que os camponeses viviam à época – especialmente marcada pelos impostos abusivos e pela tremenda miséria.

Todos os contos populares refletem de alguma forma a realidade do momento em que foram concebidos. Os contos franceses, por exemplo, apresentam conselhos sobre os perigos do mundo, mostram a miséria e as dificuldades que existiam no período pré-revolucionário vivido pela França, o qual já mencionamos. Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. A condição humana mudou tanto, desde então, que mal podemos imaginar como era, para pessoas com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. (SOUZA, 2015, p. 24)

Na França, Perrault recolheu da tradição oral do povo algumas narrativas populares e as adaptou, pincelando-as com traços artísticos e espirituosos. Além disso, também aperfeiçoou elementos para torná-los mais palatáveis às preferências dos frequentadores dos salões reais da época, cortando o que considerava como vulgar e adicionando lições de moral aos contos. Como pontua Todorov (2017), Perrault adicionava moralidades ao final de seus contos visando certificar-se de que estava sendo bem

compreendido. De acordo com Souza (2015), apesar das origens populares das histórias, foram escritas e lançadas de maneira erudita, sendo tratadas à época como obras de arte.

Um dos objetivos principais de Charles Perrault estava em valorizar o gênio francês. Inclusive, participou da Querela entre Antigos e Modernos – polêmica intelectual francesa que discutia uma suposta superioridade dos pensadores da Antiguidade Clássica em relação ao pensamento moderno. O autor dos contos populares posicionou-se a favor dos modernos, estabelecendo sua preferência pela nova lógica narrativa em detrimento da anterior. Entreter crianças e orientar sua formação moral estava em segundo plano. Sua primeira coletânea – nomeada “Contos da Mamãe Gansa” – foi publicada apenas no século XVII, durante o reinado do Rei Sol.

A suavização destas histórias contribui para uma perda, segundo Coelho: “todo esse maravilhoso, que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seu significado original e, como simples ‘envoltório’ fantasioso e estranho, transformou-se nos *contos maravilhosos infantis*” (COELHO, 2012, p. 80).

Outros coletores de narrativas populares foram os Irmãos Grimm, já no século XIX. De acordo com Coelho (2012), os dois germânicos procuravam determinar uma autêntica língua alemã, influenciados pelos ideais de pureza ariana. Todavia, como a unificação alemã ocorreu anos após a morte dos Grimm, podemos compreender este movimento dos irmãos como a busca pela determinação de uma língua nacional, influenciados pelas tentativas de construção de uma identidade cultural nacional pelas gerações anteriores e contemporâneas aos autores. Segundo Souza (2015), os Grimm registravam os contos de fadas para que não se perdessem com o tempo, conservando o folclore popular germânico e preservando a própria cultura. Seus primeiros volumes foram publicados em 1812 e 1815, intitulados “Contos de fadas para o lar e as crianças”.

Souza (2015) ainda comenta que estes autores subtraíram especialmente elementos e expressões não compatíveis à compressão infantil. Focados em atingir este público, diversos contos de Grimm perderam finais originalmente trágicos.

[...] foi percebida nessas antigas histórias uma maneira de traçar a origem e os processos de transformação pelos quais passaram diversas línguas. Nessa fase, temos coletâneas como as dos irmãos Grimm, com narrativas de estrutura semelhantes àquelas medievais, porém com passagens adaptadas e amenizadas, ou, nas palavras de Coelho (1991, p. 76), “filtradas pela razão romântica”. (SOUZA, 2015, p. 22)

Mas a que podemos atribuir esta subtração, esta amenização? Souza (2015) identifica o contexto da “razão romântica” no qual os autores estavam inseridos. Para além

disto, acreditamos que a resposta esteja relacionada ao desencantamento do mundo. Cardoso (2014) discorre sobre este pensamento proposto por Max Weber (2004), que consiste numa “desmagificação” das sociedades ocidentais através da ciência e da religião. “No mundo moderno, não há mais a necessidade de recorrer a entidades metafísicas para dominar a realidade, isso é suprido pela razão e meios técnicos” (CARDOSO, 2014, p. 118). Dessa maneira, a magia (no sentido de fascínio, encanto, etc.) inerente aos contos populares acabou sendo destituída de protagonismo, sem conseguir continuar abarcada pela modernidade.

Coelho (2012) parte da mesma premissa: em algum momento, a modernidade retirou da magia o espaço no cotidiano dos indivíduos. É possível, então, que o desencantamento do mundo seja o responsável pelas versões simplificadas que Souza identifica.

Um outro ponto pertinente consiste no interesse dos Irmãos Grimm pela fidelidade às histórias coletadas. De acordo com Souza (2015), os irmãos afirmavam que, apesar de suavizarem passagens, eles mantinham uma verdadeira fidelidade: nada de fundamental era acrescentado ou omitido. Dessa maneira, defendiam uma essência das histórias que deveria se manter viva através dos tempos.

Tanto Charles Perrault quanto os Irmãos Grimm criaram suas versões de Bela Adormecida: respectivamente, “Bela Adormecida no Bosque” (1697) e “A Bela Adormecida” (1812/1815). Estes talvez sejam os coletores mais conhecidos hoje, mas pertencem a um grupo de variados outros autores que também se ocuparam em compilar da oralidade para a linguagem escrita os contos. Souza (2015) identifica Gianfrancesco Straparola da Caravaggio (1480 – 1557) e Giambattista Basile (1566 – 1632) como importantes introdutores do gênero na península Itálica. Este último é autor da versão escrita mais antiga conhecida de Bela Adormecida, nomeada “Sol, Lua e Tália” (1634).

Finalizando, Souza elenca certas características relacionadas à escritura dos contos de fadas. Em primeiro lugar, grande parte destas histórias apresenta narrador heterodiegético – que não opera como personagem. Ou seja, “aquele que está ausente da história que conta, não participando dela enquanto personagem e agindo como observador; e o foco narrativo é onisciente, pois tem acesso e fornece ao leitor informações sobre a consciência das personagens” (SOUZA, 2015, p. 14).

Ademais, para Souza, existe também economia no número de personagens: apenas aquelas essenciais para o desenrolar da história estão presentes. Dessa maneira, há pouco espaço para aprofundamento psicológico e, portanto, costumam ser planas. Todavia, olhando por outro ângulo, isto contribui para que elas sejam universais. Os espaços

habitualmente são limitados e a escritura apresenta recursos literários como a narrativa sumária – aquela que elipsa eventos narrativos (SOUZA, 2015). Por último, as histórias ocorrem numa temporalidade distante e sem determinação. Geralmente, “num reino muito, muito distante” e no tempo incerto do “era uma vez”.

Bettelheim (2021), por sua vez, compara os contos populares aos mitos e estabelece outra característica, que destacamos: o desenlace dos primeiros costuma ser otimista, ao passo que o dos segundos é trágico. O autor considera o otimismo como importante elemento, que promete aos leitores desenlaces felizes e sugere esperança num futuro melhor. Para ele, nem toda história que hoje consideramos como contos de fadas realmente possui este otimismo; entretanto, compreende este como um caminho para classificá-los. Segundo Coelho (2012), nestas histórias, o bem acaba premiado e o mal, punido.

[...] os sonhos são o resultado de pressões interiores que não encontraram alívio, de problemas que envolvem uma pessoa e para os quais ela não conhece solução e os sonhos não a fornecem. O conto de fadas faz o oposto: ele projeta o alívio de todas as pressões e não só oferece caminhos para resolver os problemas como promete uma solução ‘feliz’ para eles. (BETTELHEIM, 2021, p. 52)

Bettelheim (2021) ainda compreende que os contos transmitem determinada mensagem: mesmo sendo inevitável enfrentar grandes dificuldades durante os anos, as pessoas não devem se intimidar. É desta maneira que saem vencedoras.

### 3.3 SEXUALIDADE, MONSTROS E METÁFORAS

Todorov (2017) investiga o sentido das alegorias. De acordo com este autor (2017, p. 70), as alegorias podem consistir numa “proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente”; complementando, “a alegoria consiste [também] em uma proposição de duplo sentido, de sentido literal e de sentido espiritual simultaneamente”. Conforme afirma, alegorias costumam ser explícitas; contudo, existem níveis de sua evidência. O duplo sentido em histórias de Perrault, por exemplo, são comprovadas pela moralidade que adicionava à finalização de seus escritos: mesmo que o leitor possa ignorar a significação alegórica e interpretar um texto literalmente, Perrault deixava claro sua preferência pela leitura figurativa. Neste escopo, Coelho (2012) afirma que a linguagem simbólica trabalha como mediadora entre dois espaços: o imaginário (do inconsciente) e o real (onde a vida verdadeira acontece).

Segundo Bruno Bettelheim (2021), o maravilhoso dos contos encontra-se carregado de significados que a princípio não percebemos, uma vez que consiste na representação simbólica de aspectos profundos da psique humana. Assim sendo, o maravilhoso consiste numa maneira de as pessoas se comunicarem figurativamente com problemas internos, exteriorizando sentimentos e situações entranhadas. O autor ainda comenta: “O poeta alemão Schiller escreveu que há um significado profundo nos contos de fadas, mais do que nos ensinamentos da vida” (BETTELHEIM, 2021, p. 12).

De acordo com Bettelheim, estes contos populares foram narrados durante séculos, conversando com diversos públicos e alcançando “a mente ineducada da criança tanto quanto a do adulto sofisticado” (BETTELHEIM, 2021, p. 12). No que se refere aos pequenos, ao passo que entretêm e divertem, também os auxiliam a compreender particularidades sobre si mesmos, oferecendo inúmeras camadas de significação. Isto comprova uma multiplicidade de contribuições a crianças – algo que nenhum outro livro poderia fazer (BETTELHEIM, 2021).

Contudo, apesar de as características maravilhosas representarem processos internos por vezes complexos, o maravilhoso não confronta diretamente o indivíduo. Por exemplo, as crianças nem estão cientes destes movimentos íntimos trabalhados de maneira simbólica. Além disso, o prazer de visitar os contos não está estritamente nestes sentidos psicológicos; na realidade, está nos elementos artísticos dos textos.

Os motivos dos contos de fadas não são sintomas neuróticos, algo que alguém se sente melhor entendendo racionalmente de forma a poder se livrar deles. Tais motivos são vivenciados como maravilhosos porque a criança se sente compreendida e apreciada bem no âmago de seus sentimentos, esperanças e angústias, sem que tudo isso tenha que ser extraído e investigado sob a luz austera de uma racionalidade que ainda está fora do seu alcance. Os contos de fadas enriquecem a vida da criança e lhe dão uma dimensão encantada exatamente porque ela não sabe absolutamente como as histórias levaram a cabo seu encantamento sob ela. (BETTELHEIM, 2021, p. 29)

E ainda que os contos possuam profundidade, suas mensagens e sentidos são apresentados de maneira simplificada. “Isso permite à criança aprender o problema em sua forma mais essencial, enquanto que uma trama mais complexa confundiria as coisas para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações” (BETTELHEIM, 2021, p. 16).

Em relação às alegorias, investiguemos brevemente a narrativa Chapeuzinho Vermelho. Segundo Hack e Markendorf (2021), esta história carrega consigo símbolos variados acerca do desenvolvimento sexual das garotas e de procedimentos de transição à idade adulta (elementos que, inclusive, contrastam com o caráter infantil com o qual ela se

tornou conhecida). Conforme os autores, Chapeuzinho Vermelho pode ser interpretada como uma parábola para o estupro, para a misantropia ou (talvez o mais importante) para o desenvolvimento feminino. Esta última concepção concede à história um caráter de ritual iniciático. Eles até mesmo reconhecem uma estrutura narrativa específica: a ordem de caminhar à casa da vó, a interdição para que a protagonista não saia do caminho demarcado e a transgressão da garota, que adentra a floresta. Estruturas semelhantes a esta foram notadas por Vladimir Propp em vários outros contos (HACK; MARKENDORF, 2021).

Os autores, então, identificam elementos simbólicos: o manto vermelho representaria a membrana do hímen ou o sangue da menarca. A floresta simbolizaria desejos/instintos inconscientes da garota – aspecto que faz com que adentrá-la seja um movimento de conhecimento sexual. Enquanto isso, a figura do lobo mau alude ao homem, que avança sobre a virgindade da menina.

Por esse caminho, pode-se depreender que a entrada do gênero feminino na vida adulta, conforme sugere a simbologia do conto, não se trata de um ritual socialmente determinado, mas, antes, de uma concepção puramente biológica e compulsória. O lobo-homem, dentro dos privilégios de sua masculinidade, reserva a si o direito da satisfação da libido, independentemente da disponibilidade ou da vontade do corpo feminino, não é à toa que, além de devorar a vovó (mulher madura), convida Chapeuzinho (mulher menina) a deitar-se na cama com ele para o mesmo ato. (HACK; MARKENDORF, 2021, p. 254)

O conto referencia ainda três períodos de maturação da mulher. Os autores identificam a vó, que é velha, mas madura e sábia. Há também a mãe, ainda jovem, mas madura e ciente dos perigos enfrentados pelo feminino. Por fim, há a garota, inocente e tentada pela inexperiência e pela curiosidade sexual.

Finalizando, existe a simbologia do canibalismo. O homem/lobo devora suas vítimas – revelando “imbricação curiosa” (HACK, MARKENDORF, 2021, p. 256) entre canibalismo e erotismo. Compreendemos que, em geral, os seres mágicos e monstros presentes nos contos de fadas são parte ativa de uma figuratividade. Por exemplo, Coelho (2012) afirma que ogros representavam os Oigours – húngaros retratados como canibais devoradores de crianças, exteriorizando por meio de criaturas de aparência grotesca e ameaçadora o medo das pessoas em relação a povos diferentes. Dessa maneira, o “lobisomem” opera como o homem perigoso, que pode “comer” a garota. Porém, tanto Perrault quanto os Irmãos Grimm reescreveram a história de Chapeuzinho Vermelho e abrandaram tais elementos mais grotescos, borrando a conotação erótica.

Assim como outros contos, Bela Adormecida também conta com as suas simbologias.

A Bela Adormecida é um tema conhecido no *Anciennes Chroniques d'Angleterre: Faits et Gestes du Roy Perceforest et des Chevaliers du Franc Palais*. Dessa coletânea, circulou na Europa um original latino, datado do século XVIII, contendo um episódio romanesco semelhante ao da Bela Adormecida: O cavaleiro Troylus e a bela Zellandine adormecida. (COELHO, 2012, p. 45)

Uma análise psicanalítica de Bela Adormecida por Bruno Bettelheim (2021) chega a uma conclusão sobre os significados enraizados neste conto, também correlacionando-o a uma metáfora para maturação sexual feminina (portanto, também aproximando-o dos rituais iniciáticos, de certo conhecimento do “eu” da protagonista). O conto está relacionado à “concentração demorada e tranquila em si próprio que é [...] necessária” (BETTELHEIM, 2021, p. 313), à letargia em que meninas passam antes da primeira menstruação e do desabrochar sexual – quando parecem mais sonolentas, refugiando-se dentro de si mesmas. Assim sendo, esta história encoraja as crianças a enfrentarem sem temores a passividade; afinal, um descanso (repleto de concentração no “eu”) também pode conduzir à realização (BETTELHEIM, 2021). Conforme o autor, o banimento das rocas de fiar representaria uma tentativa dos genitores de atrasarem este movimento de maturação – ou seja, de atrasar o espetar do dedo, seu sangramento e, figurativamente, a primeira menstruação. Até porque, como afirma Coelho (2012), durante a Idade Média, o ato de fiar estava associado à possibilidade de gerar vidas.

[...] o crescimento pessoal também requer uma profunda concentração. Isso é tipicamente simbolizado nos contos de fadas pelos anos destituídos de acontecimentos manifestos, sugerindo desenvolvimentos íntimos, silenciosos. Assim, o escape físico da criança do domínio dos pais é seguido por um extenso período de recuperação, de aquisição de maturidade. (BETTELHEIM, 2021, p. 212)

Além disso, o conto está cheio de simbolismos: a personagem “[...] sobe por uma escada circular; nos sonhos, tais escadas representam tipicamente experiências sexuais. No alto dessa escada, ela encontra uma portinha com uma chave na fechadura. [...] Um quartinho trancado costuma representar, nos sonhos, os órgãos sexuais femininos [...]”. (BETTELHEIM, 2021, p. 322 e 323).

Segundo Bettelheim, é inevitável a chegada da maturação sexual. Ela pode demorar, mas sempre virá, e os pais não possuem competências para impedi-la, tampouco para proteger os filhos dos desafios do crescimento humano. A má orientação dos genitores leva apenas ao atraso.

#### 4 SOBRE A CONSTRUÇÃO TÉCNICA DAS NARRATIVAS PARA O CINEMA

João Maria Mendes (2009) assevera que existem variadas possibilidades de vocabulário para realizar uma descrição sobre o confronto entre matrizes narrativas dominantes e dominadas no cinema. Apesar da preferência pelas nomenclaturas que estabelece (paradigma reconstrutivo californiano e paradigma desconstrutivo europeu), o autor (2009, p. 10) entende o conflito também como “confronto entre cinema ‘clássico’ e ‘moderno’”.

Conforme afirma, estes modelos estão em constante embate e, assim, em ininterrupta adaptação, adequação e mudança, o que determina uma realidade bastante variegada. Por conseguinte, “é impossível pensar a diversidade das matrizes e das experiências narrativas contemporâneas como um conjunto fechado e estabilizado de modelos narrativos” (MENDES, 2009, p. 23).

Cada um destes paradigmas compreende propósitos narrativos próprios e particularidades variadas. Possuem, contudo, pelo menos, um elemento em comum: construção técnica. Lajos Egri (2004) argumenta acerca da importância da técnica, comparando a edificação dramática para o teatro com a construção de um navio. Consoante ao autor, assim como um construtor de embarcações necessita dominar o conhecimento sobre o material com que trabalha (por exemplo, a madeira e o ferro) e conhecer as suas características (o quanto de peso e de vento conseguem suportar, por exemplo) para realizar seu ofício com excelência, um dramaturgo também deve conhecer magistralmente seu objeto de trabalho (em especial, as personagens).

Um construtor de navios conhece o material com o qual está trabalhando, sabe o quão bem pode suportar o estrago do tempo, quanto peso pode suportar. Ele deve saber essas coisas se quiser evitar o desastre. Um dramaturgo deve conhecer o material com o qual está trabalhando: seus personagens. Ele deve saber quanto peso eles podem carregar, quão bem eles podem suportar sua construção: a peça. (EGRI, 2004, p. 92, tradução nossa)<sup>5</sup>

Séculos antes do nascimento de Jesus Cristo, Aristóteles já perseguia a compreensão do método (que nomeava como *téchne*) por detrás das tragédias gregas, reconhecendo potencial de beleza às artes poéticas caso os mitos (ou *mythoi*) fossem organizados (GÓES, 2019). Foram seus estudos que codificaram características

---

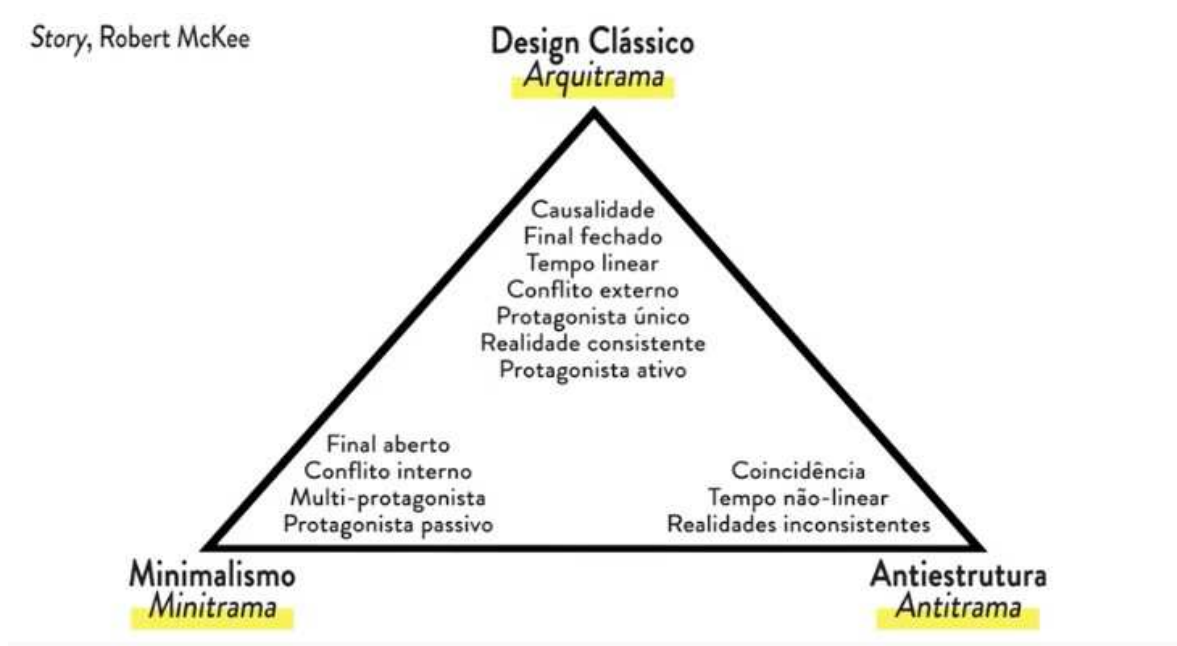
<sup>5</sup> “A shipbuilder knows the material he is working with, knows how well it can withstand the ravages of time, how much weight it can carry. He must know these things if he wishes to avoid disaster. A dramatist should know the material he is working with: his characters. He should know how much weight they can carry, how well they can support his construction: the play”. (EGRI, 2004, p. 92)



importantíssimas, que sustentam o que atualmente entendemos por *design* clássico de histórias.

Enquanto Mendes prevê apenas dois paradigmas, Robert McKee (2006) desmembra as narrativas cinematográficas em três matrizes, esquematizando-as num triângulo. Conforme afirma, existem modelos puros nos vértices; entretanto, propõe a existência de modulações e hibridações entre eles.

Figura 1 – Triângulo de McKee



Fonte: Quadro Amarelo, acesso em 23 fev. 2023<sup>6</sup>

No topo do triângulo, configura a matriz narrativa que o McKee nomeia arquitetura ou *design* clássico<sup>7</sup>. A arquitetura compreende um construto baseado na investigação da *téchne* realizada por Aristóteles. Para além disso, incorpora-se de uma estrutura em cinco atos herdada de Horácio, da tradição de conhecimento sobre ritos de passagem, estudados por Van Gennep, de conceitos como a *mimesis* (extensamente utilizada por Hollywood para contar histórias), entre outros.

João Maria Mendes (2009) critica a perspectiva de Robert McKee acerca do arqui-enredo, asseverando que McKee o determina como eterno e transcultural. Mendes

<sup>6</sup> [www.quadroamarelo.com.br/post/arquitramas-minitramas-e-antitramas](http://www.quadroamarelo.com.br/post/arquitramas-minitramas-e-antitramas)

<sup>7</sup> João Maria Mendes (2009) costuma denominar a “arquitrama” como “arqui-enredo”, nomenclatura que também utilizaremos nesta pesquisa. A “minitrama” é chamada de “mini-enredo” e a “antitrama”, de “anti-enredo”.

defende este ponto de vista como ingênuo, uma vez que confunde eternidade com longa duração. Os valores narrativos conflituam-se historicamente, atualizando-se; portanto, argumenta que o clássico não permanece desde sempre pela eternidade, mas sobrevive através dos milênios, adaptando-se às sociedades e aos períodos históricos. Apesar deste entendimento de Mendes, Bordwell (2005, p. 279) reitera que “entre todos esses modos narrativos, o clássico conforma-se mais claramente à ‘história canônica’, postulada como normal, em nossa cultura, pelos estudiosos da compreensão da história”.

O arqui-enredo possui algumas características específicas, como determina McKee (2006) e também Bordwell (2005): um drama representado, ilusionismo, protagonismo único e ativo, conflitos externos, causalidade, realidades coerentes, temporalidade linear e assim por diante.

Por outro lado, McKee (2006) posiciona o mini-enredo no canto inferior à esquerda do triângulo. Jean-Pierre Sarrazac (2017) compreende com melhor profundidade este modo de construção de narrativas, investigando-o pela perspectiva do teatro. O autor entende-o por drama moderno, *design* de histórias baseado na desconstrução e/ou fragmentação do clássico. De acordo com McKee (2006), algumas de suas características consistem na presença de múltiplos personagens principais, na centralidade do conflito interno, na passividade dos protagonistas em relação ao conflito externo, entre outros. Importante esclarecer que a desconstrução do clássico pode ocorrer por inúmeros caminhos; ou seja, para um longa-metragem configurar-se como “minitrâmico”, nem todas as características elencadas por McKee precisam existir ao mesmo tempo. Por conseguinte, nem sempre as particularidades do drama moderno estarão todas presentes em uma mesma narrativa; isto depende das escolhas do roteirista.

Finalizando, existe o anti-enredo. Esta última matriz está posicionada no canto inferior à direita do triângulo e seu objetivo consiste em romper ao máximo com o arqui-enredo, deixando clara ao espectador (ou mesmo ridicularizando) a estrutura intrincada do clássico (que o próprio clássico procura esconder). Algumas de suas características são: presença de realidades incoerentes, tempos não lineares e casualidade (MCKEE, 2006). Visando esclarecer melhor as nomenclaturas, lembramos que João Maria Mendes não distingue mini-enredo de anti-enredo. Para ele, ambos são considerados como “cinema moderno”. Enquanto isso, compreendemos que aquilo que Jean-Pierre Sarrazac nomeia “drama moderno” aproxima-se mais do modelo que Robert McKee denomina como mini-enredo.

## 4.1 O DRAMA CLÁSSICO

Em primeiro lugar, a matriz narrativa clássica Hollywoodiana consiste numa reconstrução de certos paradigmas cuja tradição remonta historicamente, pelo menos, à antiguidade clássica (ou seja, ao século IV a. C.). Como as narrativas para cinema são herdeiras milenares de narrativas em outras mídias (MENDES, 2009), estudos sobre este *design* para o teatro e também para a literatura são válidos de serem investigados nesta pesquisa.

Na sua diversidade, a reflexão americana relançada por autores como Syd Field a partir do final dos anos 70 foi e é importante, por recentrar a atenção na dinâmica interna do *plot*. Mas é bom recordar que a estruturação do *plot* tem uma longa história (a da sedimentação destes modelos e das alergias que eles suscitam): ela começa por eclodir na tragédia grega; chega talvez, com a “nova comédia” de Menandro (342 – 292 a. C.), aos cinco actos [...]; os cinco actos são, mais tarde, consagrados por Horácio (65 – 8 a. C.), e atravessam a história do drama até à modernidade, antes de se articularem com as actuais propostas de organização do *plot* para cinema, que sobrevoámos a propósito da sua permeabilidade. Uma tão longa história produziu uma circularidade de sentido e uma permeabilidade entre modelos que reduz a arbitrariedade das propostas e as situa numa sucessão de linhagens de que somos herdeiros. (MENDES, 2009, p. 43)

De acordo com Mendes, Robert McKee adota para construir seu esquema conceitual para longas-metragens uma tradição que engloba de Horácio a Freytag. Ele e outros escritores norte-americanos de manuais de roteirização são responsáveis por uma reflexão que doutrina e que fundamenta o cinema clássico em que se inserem (MENDES, 2009). Conforme o autor, esta reflexão se trata de uma rerepresentação do conceito antropológico dos ritos de passagem, estudados por Van Gennep e então relançados por Joseph Campbell no final da década de 1940 por meio dos arquétipos de Jung. Assim, o *design* clássico (que Mendes compreende como a cultura narrativa cinematográfica dominante) herda, além de Aristóteles, da “convergência entre certa leitura dos *ritos de passagem*, do monomito e da *saga arquetipal*” (MENDES, 2009, p. 22). Os autores estadunidenses são, portanto, importantes para entendermos a sustentação doutrinária do clássico.

Interessará entender que as propostas de Campbell, Vogler e McKee vêm confirmar, ou legitimar, o longo percurso de estabilização do cinema “clássico” de Hollywood, que se estende desde a segunda década do século XX até os anos 60, quando irrompe o cinema “moderno” europeu, que confronta e combate essa tradição e a própria definição de cinema. (MENDES, 2009, p. 34)

Mas, primeiro, no que consistem arquétipos? Mendes procura construir uma definição para, utilizando as descrições de outros autores. De modo bastante geral,

compreende-os como “repetições infinitas [que] gravaram na nossa constituição psíquica esta espécie de experiência universal [...] como formas sem conteúdo que representam a potencialidade em forma de percepção ou de acção” (JUNG<sup>8</sup> apud MENDES, 2009, p. 35).

Com isto em mente, Mendes nos apresenta os ritos de passagem. Primeiro, partindo da analogia com a qual Van Gennep os descreveu: formalidades e cerimônias necessárias para atravessar entre os cômodos da casa que representa as sociedades semicivilizadas. São também certas “micro-estruturas de ficcionalização do real [...]: sedimentações de procedimentos e matrizes de comportamento traduzidas em historiomorfemas (narratemas) de estrutura ‘semi-litúrgica’” (MENDES, 2009, p. 42). Depois, o autor menciona Campbell, iniciando uma exploração da estrutura destes ritos de passagem:

O caminho padrão da aventura mitológica do herói é uma ampliação da fórmula representada nos ritos de passagem: separação – iniciação – retorno: que poderíamos chamar de unidade nuclear do monomito [...]. Um herói se aventura do mundo do dia-a-dia para uma região de maravilhas sobrenaturais: forças fabulosas são encontradas e uma vitória decisiva é conquistada: o herói volta de sua misteriosa aventura com o poder de conceder bênçãos a seus semelhantes. (CAMPBELL, 1949 apud MENDES, 2009, p. 36, tradução nossa)<sup>9</sup>

Esta sequência linear e dividida em três pedaços (separação – iniciação – regresso) sustentará a narrativa clássica Hollywoodiana. Até certo ponto, enxergamos os contos de fadas inseridos em estruturas e escopos bastantes semelhantes aos destes. No cinema, os ritos foram retrabalhados no século passado por Christopher Vogler e, indiretamente, por McKee, metamorfoseando-se respectivamente na jornada do herói e no arqui-enredo.

Caminhando pelo escopo da reconstrução de uma tradição, McKee (2006) sintetiza o drama clássico cinematográfico numa sentença. Nela, estabelece que suas principais características consistem na presença de um protagonismo único que enfrentará ativamente um conflito externo e que perseguirá seus objetivos através de eventos causalmente conectados em uma estrutura com começo, meio e final.

DESIGN CLÁSSICO é uma estória construída ao redor de um personagem ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e

<sup>8</sup> JUNG, Carl G., *The Concept of the Collective Unconscious*, Collected Works 9, 1.

<sup>9</sup> “*The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation – initiation – return: which might be named the nuclear unit of the monomyth [...]. A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from his mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man*”. (CAMPBELL, 1949 apud MENDES, 2009, p. 36)

causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. (MCKEE, 2006, p. 55)

Neste capítulo, duas destas propriedades terão destaque: conflito externo e atividade do protagonista em relação ao conflito, particularidades que revelam parte definidora do *design* clássico. Contudo, outras existem e não serão tratadas por se distanciarem dos objetivos de nossa pesquisa.

De acordo com Aristóteles (2003), as tragédias gregas (gênero predecessor ao teatro, muito encenado durante a Grécia Antiga) compõem-se, entre outras partes, da imitação de uma ação representada por atores. Em outras palavras, consiste num drama representado que constrói uma concatenação de eventos causalmente conectados (os mitos, ou enredo) e entrosados de maneira a produzir uma unidade. Acerca da unidade, Renata Pallottini (2015, p. 41 e 42) reforça a sua necessidade, afirmando que “a obra poética deve [...] formar um todo orgânico, com um caráter de unidade”. Isto significa que os elementos narrativos são obrigados a servir à unidade, ao encadeamento de eventos. Levando isto em conta, questionamos: quem se encontra no centro dela? A resposta está nas personagens.

De acordo com Rosenfeld (2009), a personagem torna nítida a ficção. O autor distingue personagens (seres ficcionais) de pessoas (seres reais). Esta distinção ocorre por conta das limitações do meio: em relação ao cinema, as personagens são limitadas pelas imagens e pelos sons. Ademais, elas são criadas por meio de recortes de situações determinadas pelas experiências do roteirista e pelo seu intelecto finito. Enquanto isso, os seres reais não possuem restrições, uma vez que a vida permite possibilidades infinitas. Portanto, mesmo que sejam construídos com base em seres reais, os ficcionais são delimitados.

Para Aristóteles (2003), as personagens existem através do caráter e do pensamento (o que ele denomina como *ethos* e *dianóia*, respectivamente). São estas características (e também as diferenças entre elas) que permitem o protagonista agir. De acordo com Bordwell, o protagonista consiste no agente causal de maior importância (BORDWELL, 2005).

Ora, quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é a personagem. A personagem é uma determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma com que se apresenta. (PALLOTTINI, 2015, p. 23 e 24)

Em consequência, os eventos do arqui-enredo partem das vontades das personagens: enquanto o caráter as define, suas intenções as conduzem à perseguição de seus

objetivos. Levando isto em consideração, McKee (2006, p. 60) depreende que o “PROTAGONISTA ATIVO, na busca do desejo, age em conflito direto com as pessoas e com o mundo que o cerca”. Bordwell (2005) caminha por veredas semelhantes, compreendendo que a cinematografia clássica corresponde à presença de personagens empenhados na resolução ativa de adversidades ou então na procura pela realização dos seus propósitos, conflituando-se com o universo exterior à sua volta. Localizamos este conflito numa investigação da etimologia da palavra “protagonista”, uma vez que os gregos utilizavam “agon” para designar “conflito”. Por conseguinte, um prot-agon-ista consiste naquele personagem que encarnará a principal perturbação da narrativa (MENDES, 2009).

Pallottini (2015) afirma, comentando sobre tragédias gregas e utilizando das palavras de Hegel<sup>10</sup>, que a personagem clássica não apresenta indecisões ou conflitos internos (que tumultuam, por outro lado, a existência dos protagonistas modernos). “A personagem clássica [...] não hesita e não se entrega, senão diante da própria destruição” (PALLOTTINI, 2015, p. 51).

Um último aspecto importante consiste no ilusionismo. O *design* clássico é especialmente baseado na *mimesis*, na representação. Ou seja, os espectadores são direcionados a crer que assistem a acontecimentos verdadeiros, não a encenações. No audiovisual, esta *mimesis* conta com um intensificador: a imagem em movimento. Ela constrói um segundo “mundo”, ilusório, representação do primeiro. Mas que parece o verdadeiro... Assim, o cinema “duplica” o real e, por consequência, interage com ele, modifica-o, inclusive (MENDES, 2009). De acordo com Mendes, o cinema (não apenas clássico, mas particularmente o clássico, por meio do ilusionismo) “cria um mundo próprio, influencia a nossa leitura do real e altera a percepção que deste temos [...]” (MENDES, 2009, p. 16). Assim sendo, a interpretação que o público faz da realidade, do universo que os cerca, é constantemente influenciada pela representação.

## 4.2 O DRAMA MODERNO

A dramaturgia clássica consiste num construto bastante intrincado que compreende um conjunto de técnicas de construção de histórias, tratando-se da cultura narrativa dominante no cinema. Segundo Mendes, “as reflexões californianas [ou seja, a matriz clássica pelos autores de Hollywood] sobre a dinâmica interna do *plot* são actualizações instrumentais da mais partilhada tradição narrativa e dramática da Europa”

<sup>10</sup> *Estética: Poesia*, trad. de Álvaro Ribeiro, Lisboa: Guimarães, 1964.

(MENDES, 2009, p 28). Isto é, participa da reapropriação de culturas narrativas antiquíssimas.

Em contrapartida, o cinema denominado moderno coloca-se em posição de conflito com o clássico. Seu objetivo está na superação da necessidade dos princípios clássicos e na desconstrução de suas convenções dominantes. Almeja, portanto, a fragmentação do arqui-enredo (atacando vários aspectos; entretanto, não necessariamente todos ao mesmo tempo em uma obra).

Partindo disso, elementos importantes para a *téchne* aristotélica como ordem, extensão e completude (que determinam o sistema que estabelece ações causalmente interligadas e baseadas em uma conflito que levará a um clímax) não necessariamente estão presentes. Assim sendo, existe, por exemplo, a possibilidade (porém, não a necessidade) da ação apresentar-se fragmentada, ou então dispersa e adiada. Jean-Pierre Sarrazac (2017) investiga as narrativas modernas a partir da perspectiva do teatro.

Sob o ‘caos’ denunciado por Pirandello, não podemos senão presentir uma nova ordem, ao menos uma nova lógica de composição, ou de de-composição, da forma dramática. Em todo caso, uma lógica bastante diferente dessa ‘ordem na desordem’ que, segundo Ricoeur, caracteriza a tragédia vista por Aristóteles. Com Pirandello, passamos da lógica aristotélico-hegeliana do drama àquela de uma fragmentação do drama. E se fosse preciso arriscar uma fórmula que resumisse a atitude criadora de Pirandello – e mais geralmente dos dramaturgos da modernidade –, poderia dizer que se trata de uma ‘desordem organizadora’. (SARRAZAC, 2017, p. 4)

Como assevera este autor, o enredo está presente. Porém, a lógica geralmente consiste na dispersão da trama; ou seja, a concatenação de eventos está em pedaços, esparsa. Como consequência, sua identificação torna-se muitas vezes enevoadada, porque a trama não está “ordenada nem visível em toda a sua extensão, nem completa” (SARRAZAC, 2017, p. 9).

Esvaziada a necessidade da completude aristotélica, existe por outro lado a alternativa de obras que não compreendam a divisão da história em início, meio e fim: podemos acompanhar somente um fragmento de situação. A fragmentação não objetiva extinguir o enredo; procura, na realidade, aprofundar outros aspectos narrativos.

Se as obras modernas gostam de suspender a ação, de imobilizar, não é com o propósito de fazê-la desaparecer, mas para torná-la mais vibrante e visível. O estatismo aparente de muitas dramaturgias não tem outra função senão a de permitir ao espectador ter acesso aos detalhes infinitesimais da ação dramática. Fazer ver as microações, pondo-as sob a lupa ou sob o microscópio, tal é, se ousar dizer, o objetivo. (SARRAZAC, 2017, p. 13)

Uma das possibilidades de aprofundamento encontra-se nas personagens, em explorar sua psiquê “humana”, compreender seus conflitos internos e observar suas hesitações. Ou seja, encontramos protagonistas que agem internamente, com seu desenvolvimento costumeiramente focado numa psicologização. Assim, tornam-se esféricas (PALLOTTINI, 2015). Este movimento culmina no que McKee (2006) nomeia como um personagem externamente passivo: não age ativamente no que concerne aos conflitos externos.

[...] a tragédia moderna apropriou-se, desde o seu princípio, do conceito de personalidade e subjetividade das suas personagens, que agem, agora, segundo razões suas, coerentes com a sua construção psicológica (e moral, social, até física). São indivíduos, feitos desta e daquela forma, não mais forças morais personificadas. (PALLOTTINI, 2015, p. 51 e 52)

Lajos Egri (2004) complementa sobre esta construção psicológica. Segundo o autor, a construção da personagem envolve levar em conta as pressões (sociais, históricas, econômicas e assim por diante) que atuam sobre ela e que intensificam seus conflitos.

Um personagem, então, é a soma total de sua constituição física e das influências que seu ambiente exerce sobre ele. Olhe para as flores. Faz grande diferença em seu desenvolvimento receber o sol da manhã, o sol do meio-dia ou o sol da tarde. (EGRI, 2004, p. 48, tradução nossa)<sup>11</sup>

Todavia, há também uma característica moderna aparentemente contrária à anterior: distanciar-se do aprofundamento psicológico, tratando as personagens como “ícones observáveis”. Ou seja, as protagonistas “passam a ser reduzidas à sua superfície [...]. O comportamento das personagens já não é entendível por um esforço que torne clara a sua intencionalidade ou motivação – esse esforço já não é interessante para o realizador” (MENDES, 2009, p. 91). Esta se antepõe à narrativa clássica, uma vez que renega a compreensão e plausibilidade das personagens por meio da apresentação e/ou justificação psicológica delas.

Este último aspecto é englobado por João Maria Mendes na narrativa cinematográfica moderna. Isto porque o autor não constrói uma distinção clara entre minitrama e antitrama – para ele, as características das duas matrizes estão posicionadas apenas dentro do cinema “moderno”, que começa basicamente como francês e italiano e depois influencia outras cinematografias. Importante esclarecer, por conseguinte, que

---

<sup>11</sup> “A character, then, is the sum total of his physical make-up and the influences his environment exerts upon him. Look at the flowers. It makes a great difference in their development if they receive the morning sun, the midday sun, or the afternoon sun”. (EGRI, 2004, p. 48)



acreditamos que esta superficialidade das personagens está mais relacionada à matriz que McKee denomina como anti-enredo (não ao mini-enredo).

Por um outro lado, Mendes também afirma que “falhas de ligação” entre as cenas e certa indeterminação da motivação das personagens também são características a serem pontuadas. Estas (e outras) constroem um “jogo cognitivo” (MENDES, 2009, p. 90) com o espectador, que desconhece as regras; precisa descobri-las a cada obra.

A palavra-chave para a definição do filme “moderno” [especialmente das décadas de 1960 e 1970] passa a ser “ambiguidade”: obra de arte e de ensaio concebida nos antípodas do *entertainment*, o filme partilha da polissemia da *obra aberta*, prefere  *finais abertos e abre-se* a diversas “leituras” mais, ou menos, informadas (MENDES, 2009, p. 90).

Mesmo que as dramaturgias clássica e moderna sejam duas operações muito distintas, não devem ser consideradas como modelos fechados. As batalhas entre culturas narrativas dominantes e dominadas resultam na influência de uma sobre a outra no decorrer do tempo. O cinema “moderno” instigou diversas outras cinematografias – conceitual, estilística e narrativamente. A *Nouvelle Vague* francesa, exemplificando, respingou nos cinemas novos de várias partes do mundo, como no brasileiro, asiático e até mesmo no clássico de Hollywood (mesmo que em doses homeopáticas). Neste último, o respingar culminou na *New Hollywood* de 1970 (MENDES, 2009, p. 29). Conforme afirma Mendes, a indústria californiana reconstrói tradições e acabou por absorver e adaptar outras possibilidades que lhes eram contrárias.

Dessa maneira, híbridos entre os *designs* narrativos existem mesmo no que Mendes nomeia como “paradigma reconstrutivo californiano”. Isto permite uma mesma obra abarcar concomitantemente características tanto do arqui-enredo quanto do mini-enredo (ou do anti-enredo).

## 5 AS VARIADAS CONSTRUÇÕES NARRATIVAS EM TRANSPOSIÇÕES DE BELA ADORMECIDA

Levando em conta os conceitos e os teóricos apresentados nos capítulos anteriores, esta pesquisa segue para a análise. Como o objetivo deste trabalho está em perceber as construções narrativas em transposições midiáticas do conto de fadas Bela Adormecida para o cinema, escolhemos como *corpus* o conto “Sol, Lua e Tália” (1634), escrito por Giambattista Basile, o longa-metragem “A Bela Adormecida” (EUA, 1959, produzido pelos estúdios Disney e dirigido por Clyde Geronimi, Les Clark, Wolfgang Reitherman e Eric Larson) e o filme “Beleza Adormecida” (AUSTRÁLIA, 2011, roteiro e direção por Julia Leigh). Somente três obras artísticas foram selecionadas, porém existe grande variedade de “adaptações” de Bela Adormecida para as telonas, elaboradas em períodos distintos da história. Com esta existência de contextos variegados de produção e recepção, consideramos que os objetos selecionados para *corpus* são preponderantes à pesquisa.

A aplicação metodológica desta pesquisa conduz-se pelos conceitos de Claus Clüver (1997). Ou seja, a partir do texto-alvo (e tomando-o como independente), identificamos “[...] as omissões e persistências, as transformações e expansões [...] [e] as interferências do texto-fonte [...]” no texto-alvo (CLÜVER, 1997, p. 45). Para isso, apontamos os contextos de produção e recepção das obras escolhidas – procurando compreender a influência deles na elaboração dramaturgica dos texto-alvo e também apreender como uma determinada história, quando contada de outras formas, transmite mensagens, temas e/ou valores variegados ao utilizar de signos novos ou de signos já existentes no texto-fonte, mas com o propósito de subverter ou reiterar algum aspecto. Destarte, distinguimos sob qual lógica narrativa (MCKEE, 2006 e MENDES, 2009) os produtos operam.

Os critérios para entendermos as transformações do texto-alvo em relação ao texto-fonte serão aqueles propostos por Xavier (2003). Explicados em capítulo anterior, são eles: 1) fábula *versus* trama; 2) contar *versus* mostrar; 3) revelar *versus* esconder; 4) os distintos “pontos de vista”.

Apesar de o trabalho focar-se em construções narrativas, considera também o pensamento de Xavier de que as aproximações e distanciamentos entre versões podem acontecer no campo do *estilo*. Como consequência, a pesquisa também encara aqueles elementos do sistema formal filmico que não são narrativos, mas que cooperam com o

desenvolver das histórias. Finalizando, uma fidelidade ao texto-fonte não é considerada critério.

Primeiro, foi analisado o longa “A Bela Adormecida” (1959), olhando-o em contraposição ao conto de Basile. Depois, foi estudado “Beleza Adormecida” (2011), compreendendo-o em relação às outras duas obras. Durante a análise, esteve em mente a pluralidade de transposições da história de Bela Adormecida (também dos contos de fadas, em geral) para perceber a intertextualidade entre os textos.

### 5.1 A BELA ADORMECIDA (1959)

De acordo com Alves (2014), “A Bela Adormecida” (1959) consiste numa transposição para o cinema (produzida como longa-metragem em animação pelos estúdios Disney) do conto “A Bela Adormecida no Bosque” (1697), escrito por Charles Perrault. Todavia, a inspiração maior para este filme proveio do compositor russo Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840 – 1893). Afinal de contas, as relações entre transposições não formam uma linha reta de influência entre obras (a primeira influencia a segunda, a segunda então influencia a terceira e assim por diante); na realidade, constroem uma gama de intertextualidades que funcionam como ramificações complexas e não lineares entre diversos textos-fonte e textos-alvo.

[...] a maior fonte de inspiração do longa-metragem foi o famoso balé que o russo Pyotr Ilyich Tchaikovsky criou em 1890, também chamado ‘A Bela Adormecida’. Toda a trilha sonora da animação foi desenvolvida a partir das músicas compostas pelo músico. A canção tema do casal Aurora e Felipe, ‘Era uma vez em um sonho’, utiliza-se da mesma melodia composta por Tchaikovsky, tendo sido apenas letrada para o filme. (ALVES, 2014, p. 9)

Dessa maneira, as versões citadas de Perrault e Tchaikovsky não foram as primeiras de Bela Adormecida. O conto “Sol, Lua e Tália” consiste em versão anterior, coletada por Giambattista Basile no século XVII e publicada postumamente em “*Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*” (1634). Segundo Souza (2013), esta coletânea é constituída pelas versões mais antigas de que se tem informação de inúmeros contos populares. Como exemplo, Souza (2015) menciona tanto A Gata Borralheira, quanto O Gato de Botas.

De acordo com a autora, os dados sobre a vida de Basile são desconhecidos, porém estudiosos concordam em alguns pontos. Ele nasceu em 1566 na região de Nápoles, que acabou unificada sob Itália somente no século XIX. Souza compreende que – durante o

período de vida do autor – esta região passava por uma redescoberta cultural, das tradições e folclores populares, enquanto os inúmeros dialetos locais cresciam e buscavam tornar-se língua (SOUZA, 2015). Neste contexto, Basile construiu sua coletânea – publicada em dialeto napolitano e preservando certas oralidades, uma vez que se esforçava para que expressões populares e costumes da época estivessem presentes. Nela, encontra-se “a mais antiga versão da história que [...] conhecemos como A Bela Adormecida” (SOUZA, 2015, p. 26).

Conhecida como “Sol, Lua e Tália” (vide Anexo), conta a narrativa de Tália. Assim que nasceu, seu pai – um notável senhor – ordenou a visita de sábios para que adivinhassem a sorte da menina. Como afirmaram que ela corria um perigo relacionado à farpa do linho, o senhor banuiu de seus domínios panos ou similares. Entretanto, sua medida não foi o suficiente: quando maior, Tália avistou uma mulher fiando. Chamou-a e, ao entrar em contato com o fio, espetou-se com uma farpa, caindo adormecida ao chão. Tristíssimo, o pai abandonou sua casa, deixando Tália adormecida para trás.

Passado algum tempo, um rei que caçava pela região se deparou com uma residência. Curioso, decidiu entrar. Nela, não havia um morador sequer, exceto Tália adormecida. Fascinado pela beleza daquela garota, “colheu dela os frutos do amor”, foi embora e não pensou mais no assunto.

Nove meses depois, Tália deu à luz duas crianças: Sol e Lua. Famintos, procurando os mamilos da mãe, os pequeninos sugaram o seu dedo perfurado e dele removeram a farpa. Assim, Tália acordou, sem compreender o que havia lhe acontecido. Quando o rei lembrou das suas aventuras, retornou e contou à mulher todo o transcorrido; dessa maneira, uma amizade passou a surgir entre eles.

Entretanto, a esposa do rei suspeitava de adultério por conta das demoradas caçadas do marido. Conhecendo a história de Tália, a rainha chamou Sol e Lua com o pretexto de que o pai gostaria de rever sua prole. Então, ordenou ao cozinheiro que degolasse as crianças e preparasse com elas uma refeição para o rei. O cozinheiro, cuja bondade o impedia, preparou cabritos ao invés dos pequeninos.

Sem saber que as crianças estavam vivas, a rainha condenou ainda Tália à fogueira, que suplicou em desespero, e recriminou o marido pela traição, revelando que o havia feito ingerir os próprios filhos. O desalento do rei apaziguou-se apenas quando o cozinheiro lhe contou que havia substituído Sol e Lua. À vista disso, o monarca jogou a esposa à fogueira, recompensou o cozinheiro e se casou com Tália, que compreendeu que “aquele que tem sorte, o bem / mesmo dormindo, obtém”.

Bettelheim (2021) considera a possibilidade da história de Tália ter sido influenciada pelos eventos que sucederam a Leto, a deusa do anoitecer. Conforme a mitologia, Leto deu à luz dois dos filhos de Zeus: os deuses lua e sol, respectivamente, Ártemis e Apolo. A ideia procede por conta dos nomes dos pequeninos de Tália, que referenciam o sol e a lua. Consequentemente, os ciúmes da esposa do rei talvez sejam lembrança dos ciúmes excessivos e bastante conhecidos de Hera (deusa do casamento e da família) para com o seu marido infiel, Zeus.

É a partir desta história “primeira” de Giambattista Basile que surgem as variações de Perrault, dos irmãos Grimm, de Tchaikovsky e tantas outras. Uma delas é “A Bela Adormecida” (1959).

### **5.1.1 Estados Unidos da América pós-guerra e representação do feminino**

Machida e Mendonça (2020) compreendem que as representações sociais presentes em filmes evidenciam dilemas (em especial, morais) característicos da época em que as obras foram produzidas. Assim sendo, mesmo que a ambientação de “A Bela Adormecida” (1959) seja medieval, suas personagens tratam problemáticas do período de produção do longa-metragem e discutem as funções que exerceriam se existissem como pessoas nas sociedades dos anos 1950. Até porque, conforme Alves (2014), o filme não pretende construir com fidelidade uma representação das organizações política, social e financeira do período medieval. Existe uma “liberdade criativa”. Na verdade, segundo a autora, a Disney construiu um imaginário (infantil) sobre a Idade Média que muito se distingue da realidade do “século das trevas”.

Apesar disso, Alves (2014) entende que animações não estão restringidas às crianças como público-alvo. Basta levar em conta os milhões de dólares investidos anualmente nessas produções “menores” para apreender que os estúdios hollywoodianos buscam atingir um número mais expandido de espectadores. Machida e Mendonça (2020) defendem, inclusive, que os produtos em animação Disney não se limitam às temáticas infantis. Porém, assim como compreende Souza (2015), acreditamos que este estúdio “infantilizou” ao longo do tempo os contos de fadas.

Machida e Mendonça (2020) ainda garantem que o público compreende os produtos culturais dentro da própria experiência de vida, interpretando-as. Assim, filmes auxiliam na articulação de determinadas normas sociais, como distinções de raça, idade, gênero e outros.

Como produtos massivos, os filmes de princesas da Disney não configuram apenas produtos audiovisuais fechados em uma temática infantil. Eles proporcionam significações importantes para as práticas cotidianas e sociais das crianças. É possível pensar que tais animações operam como artefatos culturais (SABAT, 2001) que, enquanto contam histórias, promovem modos de expressão e compreensão de si e do mundo. Rosa Maria Bueno Fischer (2002) cunhou a noção de “dispositivo pedagógico da mídia” para analisar como os meios de comunicação operam de maneira a constituir sujeitos e subjetividades, uma vez que produz imagens, significações e saberes que ensinam os indivíduos sobre modos de ser e estar na cultura na qual vivem. (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 2 e 3)

Assim sendo, personagens negociam significados que reforçam ou então subvertem uma norma social (MACHIDA; MENDONÇA, 2020). Para os autores, as princesas da Disney participaram deste processo por décadas (e ainda participam), disseminando e reiterando um modelo dominante de feminilidade.

Nos anos 1930, o longa-metragem em animação “Branca de Neve e os Sete Anões” (EUA, 1937, dirigido por David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen) chegou aos cinemas e sem muita demora sua personagem principal foi promovida a modelo de feminilidade. Segundo Machida e Mendonça (2020, p. 5), “Seus gestos, seus modos de ser e de se comportar funcionavam à maneira de uma cartilha comportamental para moças de fino trato” e as técnicas revolucionárias de animação em Branca de Neve (concernentes à movimentação, cores e luzes, que proporcionavam maior imersão em quem assistia) também foram usadas em Cinderella (Cinderella, 1950, dirigido por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske) e Aurora, iniciando a reprodução de determinados trejeitos genéricos em várias protagonistas.

De acordo com Alves (2014), Hollywood difunde a maneira ocidental de raciocinar e de se organizar política, econômica e ideologicamente. Por conseguinte, a construção das princesas manufatura uma feminilidade “ideal” e delimita identidades normativas (MACHIDA, MENDONÇA, 2020), que se espraiam pelo mundo por meio das salas de cinema.

Por sua vez, o filme “A Bela Adormecida” estreou em 1959, portanto, foi produzido no período pós-Segunda Guerra (1939 – 1945) e durante a Guerra Fria (aproximadamente, 1947 – 1991). Como demorou anos para ser finalizado, seu contexto de recepção acabou influenciado por toda a década de 1950 – marcada por investimentos gigantescos em tecnologia, surgimento da NASA, propaganda anticomunista, economia consumista, propagação global do *American Way of Life*, código Hays (ou censura) e a

constante perseguição aos comunistas (em especial, dentro dos próprios Estados Unidos, com o Macartismo).

Ademais, durante a Segunda Guerra Mundial, mulheres europeias e estadunidenses necessitaram afastar-se da vida doméstica para dedicar-se ao esforço de guerra, ocupando as funções que antes eram predominantemente masculinas. Quando os homens voltaram aos países de origem, elas deveriam supostamente retomar os serviços antigos, os cuidados da casa e família; assim, houve um movimento publicitário de valorização do trabalho doméstico e do comportamento feminino “ideal” (MACHIDA; MENDONÇA, 2020). Neste momento, “surgiram os almanaques de como ser uma boa esposa: *The Good Wife’s Guide*, da revista *Housekeeping Monthly* pontuava que a esposa ideal deveria manter a casa sempre limpa, deixar a comida pronta para quando seu marido chegasse, estar sempre bonita para ele, não questioná-lo em nada [...]” (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 6). Dessa maneira, protagonistas que se encaixassem nesta feminilidade idealizada (branca, heterossexual, pudica, bondosa, meiga e com final feliz atrelado ao masculino) serviam (e, claro, ainda servem) como dispositivo para reiterar e fortalecer uma norma social, que, no pós-Segunda Guerra Mundial, começava a mudar. Conseqüentemente, uma “invisibilização de outros corpos e experiências [igualmente] faz com que o imaginário que temos de uma princesa seja o de uma mulher universal: branca, magra, delicada, vulnerável” (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 12).

Neste ambiente, fundamentam-se tensões sociais que despontam somente na década de 1960. Notadamente, os movimentos negros, a contracultura e o feminismo (ALVES, 2014). Por conta de seu tempo demorado de desenvolvimento, “A Bela Adormecida” foi produzido sob os princípios conservadores dos anos 1950, contudo, sua estreia aconteceu no final da década, quando tensões da década de 1960 começavam a rebentar.

Conforme afirmam Machida e Mendonça (2020), outras discussões foram pautadas pelo feminismo dos anos de 1960. Conseqüentemente, depois de “A Bela Adormecida”, os estúdios Disney optaram por não produzir mais longas de princesa. “Naquele período, a empresa focou em filmes com protagonistas animais como 101 Dálmatas (1961), Mogli: O menino lobo (1967), Os Aristogatas (sic) (1970), O cão e a raposa (1981) entre outros” (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 8).

Somente no final da década de 1980, as produções com princesas seriam retomadas. Porém, as novas obras – como exemplo, temos “A Pequena Sereia” (1989) e “Mulan” (1998) – traziam princesas diferentes. Agora, elas demonstravam maior força,

independência e insatisfação com a sociedade em seu entorno. Após a criação da primeira delas a ser negra, a Tiana de “A Princesa e o Sapo” (2009) “uma nova leva [...] é desenvolvida: Rapunzel (Enrolados), Merida (Valente), Anna e Elsa (Frozen) e Moana (Moana)” (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 8).

Quando vemos uma construção de princesa com determinados atributos e performatividades sendo repetida constantemente nos filmes, automaticamente temos diversas outras características sendo invisibilizadas e tidas como fora de uma norma socialmente estabelecida. Com isso, as animações se inscrevem pedagogicamente para uma determinada concepção de gênero. [...] Quando as animações apresentam mulheres como o centro de uma narrativa e as mostram em situações e funções sociais diversas (guardas, seguranças, navegadoras, guerreiras etc.), torna-se possível às crianças ampliarem suas concepções de feminilidade. Criar novas representações femininas na mídia, apresentar identidades mais elaboradas e bem construídas é uma das formas para se alterar as concepções normativas de gênero. (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 3 e 4)

Concluindo, apenas hodiernamente as princesas Disney constroem modelos empoderados do feminino.

### 5.1.2 Aurora no longa-metragem da Disney

Com a mudança de características das princesas de acordo com o período de produção das histórias em mente, Machida e Mendonça (2020) dividem as princesas da Disney em três categorias, depreendendo não somente construções narrativas, mas também construções de identidade.

A primeira categoria abarca as chamadas de “exemplares” (Branca de Neve, Aurora e Cinderela). Estas representam padrões de feminilidade supostamente a serem seguidos, exprimindo “mulheres ideais” de suas épocas. Uma de suas principais características consiste na passividade; em seus filmes, são os outros personagens que colocam a todo momento a ação adiante.

[...] vemos que, apesar de serem protagonistas de seus enredos, elas sempre estão em situação de passividade. Todas têm suas narrativas guiadas por personagens externos: Branca de Neve foge do castelo por causa do caçador enviado pela rainha, é acolhida pelos anões e é salva pelo príncipe. Cinderela vive uma opressão, por parte de sua madrasta e irmãs, e encontra seu final feliz ao lado do príncipe. Aurora é vítima de uma maldição que condiciona toda a sua história e é também salva por um príncipe. (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 9)

As princesas rebeldes compõem a segunda categoria e rebelam-se contra a sociedade corrente. Ariel, Pocahontas, Jasmine, Bela e Mulan têm mais atitude em suas narrativas; ainda assim, suas aventuras continuam disparadas, iniciadas, por ações de



personagens masculinos. Na última categoria, por sua vez, estão princesas autônomas: Merida, Elsa, Anna, Rapunzel, Tiana e Moana são protagonistas que têm as suas ações pautadas em motivações e desejos próprios, sendo portanto as mais ativas em relação às outras categorias.

No caso de Aurora, sua passividade consiste em um de seus principais dispositivos. Identificamos que a narrativa é disparada pela maldição de Malévola, o casamento da protagonista é decidido pelos reis Stefan e Hubert, quem impede que a antagonista encontre Aurora por 16 anos são as fadas, é príncipe Felipe quem derrota Malévola e salva a garota da maldição. Tudo gira ao redor de Aurora, mas são outros personagens que avançam a trama. De acordo com Alves (2014), a única ação ativa da protagonista é afastar-se de Felipe quando percebe que ele é um estranho na floresta. “Ressalta-se que (sic) princesa não questiona e nem é questionada. Seus desejos não são levados em consideração, ao passo que o rumo da sua vida já está definido e ligado diretamente aos planos das fadas e dos pais”, mesmo com os todos os questionamentos feministas dos anos 1950 (ALVES, 2014, p. 11).

Como jovem adulta, Aurora aparece somente depois de transcorridos dezoito minutos de filme e, já em suas primeiras cenas, é colocada em encontro com Felipe para apaixonar-se – como se a sua existência fosse animada pela paixão romântica (e heterossexual). Neste momento, a cena musical define a relação amorosa (MACHIDA, MENDONÇA, 2020). Além disso, Aurora passa grande parte do longa-metragem desacordada e quase não possui falas. Segundo Machida e Mendonça (2020), quando o assunto é quantidade de falas em filmes da Disney, Aurora vence apenas Dumbo, que não possui nenhuma. Para estes autores, a construção de Aurora (assim como de Cinderela e Branca de Neve) é baseada em suas performances do feminino; dessa maneira, são, em essência, a mesma personagem em histórias diferentes.

Se pensarmos nas animações infantis da mesma época protagonizados (sic) por personagens masculinos, é possível notar uma diferença nessa centralidade narrativa. Peter Pan (1953), Mogli (1968) e Pinóquio (1940), por exemplo, possuem aspirações próprias que os levam a seguir suas jornadas, sem influências relevantes de personagens femininas. Essas construções, trabalhadas em repetição, ajudam a estabelecer modos de leituras que trazem significações importantes: a ideia de que mulheres sempre precisarão de homens que as guiem ou salvem, enquanto que homens criam suas próprias aventuras. (MACHIDA; MENDONÇA, 2020, p. 10)

Representar personagens mulheres passivas e submissas ao masculino era importante como estímulo às norte-americanas retomarem a vida doméstica depois da Segunda Guerra Mundial (MACHIDA; MENDONÇA, 2020). No que diz respeito aos

aspectos de Aurora disseminados como ideais, também está sua beleza. Nas versões de Perrault, Grimm e Disney, a beleza da garota é tão marcante que se encontra no título das obras. Nelas, são ressaltadas a bondade, a harmonia, a importância de atributos físicos e outros.

A passividade, entretanto, não serve a princípios modernos – como o desenvolvimento do tema ou então da psique de Aurora, que não possui desejos (além daqueles relacionados à paixão pela figura masculina) e não sofre mudanças de caráter durante a narrativa. Portanto, não identificamos “A Bela Adormecida” (1959) como “moderno”, mas como estruturado dentro do *design* clássico, apesar da não atividade da protagonista. Enquanto a passividade pode ser considerada prejudicial em termos de representação e construção do feminino, esta característica está na essência de Bela Adormecida. Mesmo que de maneira diluída, simplificada, identificamos no filme uma mensagem para que o público (em especial, o infantil) não se preocupe com os eventuais riscos da passividade; quando ela passa, depois de um período prolífico da pessoa voltada para si mesma, encontra-se o final feliz (neste caso, a união – entre corpos e almas – de Aurora e Felipe).

A passividade também está presente em Tália, cuja atividade restringe-se a amamentar as suas crianças e chamar a velha após sentir curiosidade pela roca de fiar, fascinada pela dança do instrumento. Fora isso, o destino faz com que a personagem adormeça, o rei então abusa dela, as fadas suprem todas suas necessidades, os filhos a acordam, a rainha (figura feminina perversa, muito comum nos contos, aparecendo como madrastas, sogras, ograds, bruxas, etc.) ordena ao cozinheiro assassinar Sol e Lua e depois tenta queimar Tália numa fogueira. Além disso, é o rei quem a salva no último instante. Mesmo sendo protagonista, Tália funciona como objeto da ação de outros, não possuindo espaço para ser psicologicamente explorada pelo autor. Esta falta de aprofundamento, entretanto, é característica comum aos contos de fadas, cujas personagens tendem a ser planas, a não sofrer mudanças durante a narrativa, por conta da brevidade comum a este gênero de histórias (SOUZA, 2015).

Uma distinção importante entre estas duas versões encontra-se na omissão da segunda parte do conto pelo longa-metragem: o adormecimento (e o acordar) de Tália estende-se somente pelos primeiros parágrafos. Depois, a história se desenrola a partir da relação entre a protagonista, o rei e os ciúmes da rainha; os leitores acompanham os pequeninos quase serem canibalizados e a tentativa da rainha de queimar Tália viva. Na

história de Aurora, por sua vez, o adormecimento ocorre somente no final, com o enredo sendo as tentativas de impedir a maldição de Malévola.

Até mesmo as causas do adormecimento alteram-se: para Tália, era parte do destino da garota; para Aurora, por seu turno, uma maldição lançada por Malévola. É amaldiçoada, inclusive, por conta da ação dos pais, que não convidaram a vilã para a comemoração do nascimento da menina. Aqui, identificamos a vontade ou voluntariedade humana traçando seu próprio caminho – elemento característico não apenas da narrativa clássica, mas do ocidente eurocêntrico. Nos Estados Unidos, a título de exemplo, existe a crença de que uma vida digna é composta, entre tantos elementos, pelo trabalho duro, honesto, pelo enriquecimento através do próprio esforço – afastando-se de uma lógica de destino, mas aproximando-se da ideia do homem como criador da própria realidade, transformador do mundo à sua volta.

Como o final feliz é comum aos contos de fadas, apesar do destino de Tália abarcar o adormecimento considerado pelo senhor pai da garota como uma tremenda infelicidade, ela obtém êxito ao final.

O conto termina com os dizeres: “aquele que tem sorte, o bem / mesmo dormindo, obtém” (BASILE, 2014), ou seja, ainda que os contos de fadas, de modo geral, tenham por prerrogativa a punição dos maus e a recompensa aos bons, neste caso específico, podemos dizer que Tália não é nenhum exemplo de bondade. Sua inação faz crer que não faz nenhum mal, mas que, de maneira geral, pouco faz ou pouco age e apenas obtém o êxito final porque esse era o seu destino. (SOUZA, 2015, p. 32)

As distinções continuam: por exemplo, Tália procura as rocas de fiar por curiosidade, enquanto Aurora é induzida pela vilã a acercar-se do objeto. De modo semelhante, Tália acorda ao chuparem a farpa de seu dedo; Aurora acorda somente com o beijo de amor verdadeiro. Percebe-se níveis de passividade, mas este aspecto está constantemente presente. No último ponto destacado, divisa-se amor romântico e ideais cristãos no filme. De acordo com Souza (2013), elementos como bondade e amor são ressaltados como imprescindíveis à felicidade.

Em certa parte da história, as boas fadas dizem que não podem utilizar sua magia para o mal, ainda que seja o caso de castigar Maleficent [Malévola] pelo mal causado à princesa, discutem como proteger a Aurora e uma delas afirma que é impossível fazer algo que a vilã não esteja esperando, pois ela sabe de tudo. Então, Flora responde que isso não é verdade, pois ela não conhece nada sobre o amor, a gentileza e a alegria de ajudar o próximo. (SOUZA, 2013, p. 73 e 74)

A consumação do amor pelo casamento também está como imprescindível, acreditamos. Mesmo que o filme apresente o príncipe Felipe logo nos primeiros minutos

como futuro marido da princesa, somente depois de mais de uma década que eles se apaixonam. Este evento ocorre num momento em que Aurora ainda não conhece sua linhagem real e que Felipe não tinha mínima ideia de que a garota que encontrara era a princesa a qual estava prometido (algo bem melodramático esta possibilidade de uma “plebeia” possuir sem saber sangue nobre e ainda combinar casar-se com um homem socialmente mais elevado, quase mudando de classe e quebrando a rigidez social característica da Idade Média; como no “século das trevas” esta mudança era quase impossível, percebemos no filme a influência do contexto burguês do século XX e a construção do imaginário medieval pela Disney), quase como se estivessem prometidos também pelas esferas superiores. Mesmo com as adversidades do enredo, o casamento acontece como sempre foi suposto ocorrer. Ademais, o longa-metragem dá importância à instituição casamento: os reis Hubert e Stefan comentam que os filhos não morariam no mesmo castelo antes de oficializarem a união.

Dessa maneira, a virgindade de Aurora é protegida. Para Bruno Bettelheim (2021), *Bela Adormecida* consiste em uma “metáfora” para a maturação da menina em mulher; em outras palavras, um rito de passagem. Tanto na história de Basile, quanto no longa-metragem da Disney, os pais da personagem buscam meios para impossibilitar o contato da garota com objetos que poderiam fazê-la adormecer. Entretanto, no filme, sua vulnerabilidade enquanto adormecida é menor – as pessoas no castelo são obrigadas a magicamente dormirem quando Aurora adormece e depois Malévola ainda conjura uma parede de espinhos ao redor do castelo. Aurora acorda somente com um beijo amoroso do príncipe. Por sua vez, Tália é abandonada pelo pai e estuprada enquanto dorme, acordando somente quando seus filhos sugam a farpa de seu dedo. Neste sentido, compreendemos Aurora como muito mais protegida em relação a Tália, mais vulnerável. Até porque as crianças do século XX eram tratadas diferente pelos adultos, sendo mais protegidas pelos genitores do que no século XVII.

Porém, mesmo com a existência de amor entre Aurora e Felipe, o beijo que desperta a garota não possui consentimento, afinal ela estava dormindo. Mesmo que “protegida”, na década de 1950, o corpo da mulher era tratado como uma propriedade do homem – ou seja, não está acessível a outros, mas o marido pode fazer o que quiser, independente da vontade dela (que, no caso, ainda precisa se mostrar agradecida pela violação, em algum nível, pois a desperta).

Também identificamos nas duas versões uma diferença atrelada ao “cônjuge”. Felipe consiste num príncipe bonito e romântico; sua contraparte, era um rei estuprador.

Conforme assevera Souza, a existência do título rei, não príncipe, conduz o público à produção de significados distintos.

O título faz com que concebamos a imagem de um homem maduro, experiente e, conseqüentemente, mais responsável por seus atos que o jovem apaixonado presente nas versões posteriores. O rei é casado e, além de cometer um ato de traição, viola a protagonista, pois ainda que o narrador use palavras amenas, sabemos que Tália estava adormecida e que, portanto, não tinha condições de se defender. (SOUZA, 2015, p. 29)

Inclusive, a informação de que este rei possuía uma esposa em casa é dado somente no meio da história.

Assim como Souza (2013), percebemos que o conto acaba alterado quando transposto pela Disney, com o filme de 1959 recebendo influências de Charles Perrault e Irmãos Grimm. Assim, situações imorais, contrárias a ideais cristãos e violentas contra crianças são suprimidas ou suavizadas. Por conseguinte, não se vê mais o estupro, nem a violência ou o canibalismo em “A Bela Adormecida” (1959). Aqui, pontuamos como exemplar de contextos de produção distintos o beijo em Aurora adormecida: visto como normal para o período de produção do filme, ele torna-se problemático em décadas posteriores, quando beijos sem consentimento enquadram-se como importunação sexual (atualmente, numa mulher inconsciente, seria considerado como abuso sexual). Ou seja, o beijo no longa-metragem da Disney, em cujo contexto funcionou como símbolo do amor romântico, hoje é considerado como condenável. Basta olharmos para o famoso beijo em comemoração ao término da Segunda Guerra Mundial, registrado em fotografia.

Figura 2 – Marinheiro roubando o beijo de uma mulher em comemoração ao término da Segunda Guerra Mundial.



Fonte: Aventuras na História, portal UOL, acesso em 6 mar. 2023<sup>12</sup>

<sup>12</sup> <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/historia-beijo-da-segunda-guerra.phtml>

Em anos recentes, esta atitude do marinheiro foi revista ao ser revelado que ele beijou a mulher sem consentimento. Percebemos o mesmo gesto sendo encarado de maneiras distintas, afinal os contextos de recepção são outros.

Os irmãos Grimm, por exemplo, no século XIX, cortaram os elementos mais cruéis e violentos, especialmente aqueles que envolviam crianças. O próprio abandonar do pai, que deixa Tália sozinha, propõe uma ideia de infância remota, uma vez que numa moralidade cristã os pais não poderiam abandonar os filhos, seres vulneráveis que não conseguem se defender sozinhos.

O pai de Tália é descrito como um “grande senhor” que, após ver a filha adormecida, tornou-se um “desventurado pai” que chorou “um barril de lágrimas”, acomodou a filha em uma “poltrona de veludo debaixo de um dossel de brocado, no interior do próprio palácio, que ficava em um bosque”, fechou a porta e abandonou a casa para esquecer o “infortúnio sofrido” (BASILE, 2014, p. 1). Esse pai age de forma totalmente diversa daquilo que hoje se espera de um familiar próximo em uma situação de crise. (SOUZA, 2015, p. 31)

Durante o século XVII, época do conto de Basile, o conceito de infância era distinto do hodierno. Os contadores de história as contavam oralmente para adultos. Se crianças estivesse presentes para escutar, não havia problema, porque eram consideradas pequenos adultos, mas não eram o público-alvo. Não vemos a antropofagia no filme da Disney, tampouco o estupro sofrido por Tália ou o abandono dela pelo pai – eventos considerados impróprios para as crianças de 1959 (e para as de hoje) entrarem em contato, mas que provavelmente faziam sentido à época da coleta dos contos ou então durante o período de sua transmissão oral. “Dentre os autores citados [Charles Perrault e os Irmãos Grimm], ele [Basile] certamente foi o que mais permitiu que elementos cruéis, violentos e contrários à moralidade cristã permanecessem na passagem dos contos da cultura oral para a cultura escrita” (SOUZA, 2013, p. 67).

No conto de Basile, estes elementos presentes demonstram uma ausência de valores cristãos (adquiridos pelos contos de fadas e suas transposições alguns séculos mais tarde) e são descritos com metáforas. Portanto, em vez de escrever que o rei estuprou ou abusou de Tália, o narrador afirma que o homem “colheu dela os frutos do amor”. A suavização não ocorre necessariamente porque os elementos são “pesados”, mas porque metáforas são característica destes contos.

O canibalismo (aqui podendo possuir ainda conotação sexual), o estupro, o adultério e muitos outros foram subtraídos; não eram adequados a um tônus de literatura infantil. Mas em “Sol, Lua e Tália”, estes fazem parte do estilo barroco dos contos

maravilhosos da região, “que mesclam realidade e fantasia sem prolongar a descrição das passagens cruéis, mas utilizando-as para construir a moral interna do conto, segundo a qual os bons vencem e os maus são punidos na mesma proporção” (SOUZA, 2015, p. 30).

Sol, Lua e Tália (VOLOBUEF) apresenta uma moral muito controversa, pois traz à tona temas como o abandono, o estupro, a traição, o canibalismo, além de advogar o êxito por sorte e não por merecimento. Por outro lado, em uma única passagem [...] defende princípios morais como a honra e a justiça. (SOUZA, 2013, p. 70)

Porém, apesar destas distinções na moralidade da história, o maravilhoso permanece: em ambos os casos, identificamos elementos de magia, que não possuem explicação e tampouco são questionados pelas personagens durante a história. Não conhecemos a origem das criaturas mágicas ou mesmo a função que exercem naquela sociedade ficcional. No longa, os seres (como o dragão, o corvo e os porcos) partem de simbologias do medievo cristão, segundo Alves (2014). Estão, inclusive, relacionados ao contexto de produção do filme:

[...] os arquétipos representados pelos seres mágicos são facilmente traduzidos como um reflexo do contexto político no qual os Estados Unidos estavam inseridos. A maldade maniqueísta de Malévola assemelha-se na propaganda americana à alegada “maldade” da União Soviética contra a democracia e o capitalismo. Não há uma razão evidente, e sim o prazer pela destruição. Ambos são capazes de tudo para saciar sua vontade de levar o caos e desespero às almas boas. (ALVES, 2014, p. 13 e 14)

No que concerne ao conto de Basile, o maravilhoso (o adormecer de anos, as fadas e outros elementos) é contraposto aos elementos citados como “pesados”. Porém, mesmo com esta oposição, defendemos que a presença do maravilhoso representa um momento ainda encantado, “mágico”, do mundo, referenciando Max Weber (2004): comparada à ciência do século XX, a do século XVII ainda começava seu processo de subtração do mágico do cotidiano das pessoas.

No século XX, as sociedades ocidentais talvez tenham atingido o ápice do desencantamento do mundo, o que culmina na percepção de Souza (2013) de que o maravilhoso em “Sol, Lua e Tália” é bastante menos fantasioso. O sono de cem anos de Aurora era comprovado como impossível na década de 1950 por conta dos avanços medicinais. Entretanto, este conhecimento não existia para camponeses do século XVII e talvez eles possuíssem uma perspectiva de que os elementos fantasiosos não eram tão ficcionais assim. Ela compreende que o cotidiano do campo era repleto “[...] de acontecimentos inexplicáveis, de mortes casuais e o homem daquela época provavelmente

estava habituado a não ter controle sobre os acontecimentos da vida e, principalmente, da morte” (SOUZA, 2013, p. 74).

No que concerne à narração das obras, existe no longa-metragem um narrador para contar – logo nos primeiros minutos – a vontade dos pais de terem uma filha, o nascimento de Aurora e a chegada dos súditos para conhecerem a princesa recém-nascida. Neste momento, é mostrado ao espectador um livro todo ornado da história da Bela Adormecida, demarcando a instância narradora e ainda remetendo a certos texto-fonte e gênero literário específicos. Apesar de possuir presença bem determinada, a instância narradora permite na maior parte do tempo que a narrativa se desenrole de modo mais ou menos transparente<sup>13</sup>.

Por outro lado, no longa, vê-se dramaticamente (em outras palavras, em representação) como e porquê Malévola amaldiçoou Aurora; assiste-se também as rocas sendo queimadas. No conto, o narrador conta sobre a proibição das rocas e o destino da garota. Existe neste aspecto uma questão de diferença de linguagens: de maneira geral, compreendemos que a brevidade dos contos de fadas desenvolve uma propensão à não dramatização de passagens consideradas como menos importantes, o que impacta, inclusive, na duração das histórias; enquanto o filme tem mais de uma hora, o conto possui poucas páginas.

Para além disso, no longa-metragem, o espectador recebe determinadas informações antes dos personagens. Sabemos que Felipe e Aurora se casarão/estão prometidos logo no início do filme, algo que só se concretiza após o clímax. O narrador comenta que Felipe olha no berço para sua futura esposa. Também sabemos que Rosa e Aurora são a mesma pessoa antes de Felipe, assim como possuímos a informação que o príncipe da estrada é Felipe antes de Aurora. No conto, não existe essa confusão de identidades, entretanto os leitores também não recebem algumas informações no mesmo momento que as personagens. Sabemos que as crianças de Tália não foram mortas antes da própria protagonista.

Por fim, Souza (2015) defende que os estúdios Disney infantilizaram Bela Adormecida na “adaptação”. Para a autora, a infantilização vai além da suavização de passagens; na realidade, está atrelada à construção superficial de tramas e personagens, à criação de estereótipos, à facilitação do trabalho do espectador e ao humor simples que pouca semelhança possui com as versões literárias de Basile e Perrault. O psicólogo Bruno Bettelheim possui uma visão semelhante, sustentando que releituras destes contos para

---

<sup>13</sup> Aqui, quando nos referimos a “transparente”, aludimos ao conceito estabelecido por Ismail Xavier.



cinema e televisão são transformadas em “diversão tola”, sendo versões simplificadas que “abrandam o sentido” (BETTELHEIM, 2021, p.34) e que subtraem a significação intrínseca aos contos de fadas.

## 5.2 BELEZA ADORMECIDA (2011)

“Beleza Adormecida” (2011) consiste num longa-metragem australiano, roteirizado e dirigido por Julia Leigh. A realizadora reconhece que três produtos influenciaram a concepção do filme: o conto de fadas de Bela Adormecida, o romance “Memória de Minhas Putas Tristes” (2004), escrito pelo colombiano vencedor do Nobel literário Gabriel García Márquez, e o livro “A Casa das Belas Adormecidas” (1961), do escritor japonês também laureado com o Nobel de literatura Yasunari Kawabata.

### 5.2.1 Julia Leigh e o romance A Casa das Belas Adormecidas

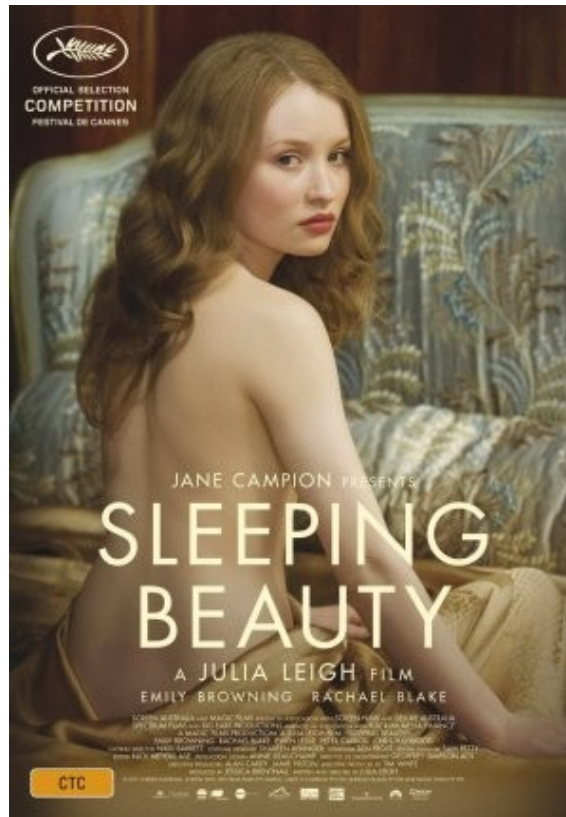
“A Casa das Belas Adormecidas” (publicado em 1961) conta a narrativa de Eguchi, um idoso que em determinadas noites do mês hospeda-se num discreto estabelecimento onde pode dormir ao lado de garotas nuas – adormecidas pelo efeito de drogas e ignorantes de que seus corpos são objeto de contemplação de idosos procurando conforto pela perda de suas juventudes. Em suas visitas, Eguchi rememora relações com mulheres do passado numa mistura entre memórias longínquas, desbotadas, e fantasias eróticas.

Consideramos este romance como uma transposição do conto de Bela Adormecida. Nele, Kawabata mantém o elemento que talvez seja o mais importante ao reconhecimento da narrativa: o adormecimento de uma (ou mais de uma) garota. Apesar disso, o autor japonês modifica praticamente todo o entorno deste elemento (quando relacionado à versão de Basile), com o objetivo de transmitir mensagens diferentes (agora atreladas ao esvanecimento da juventude) e de narrar outros dramas (da perspectiva de um homem velho e experiente, não mais de uma menina que está atravessando um *coming of age*).

Este romance influencia “Beleza Adormecida” (2011), filme produzido pela diretora e também roteirista neozelandesa Jane Campion – uma das únicas mulheres a conquistar o Oscar e a Palma de Ouro de Cannes. Suas obras geralmente possuem características recorrentes: por exemplo, costumam ser adaptações literárias nas quais

encontra-se o erotismo e explora-se a temática das relações de poder entre homens e mulheres.

Figura 3 – Pôster: “Jane Campion presents Sleeping Beauty”



Fonte: Wikimedia, acesso em 23 fev. 2023<sup>14</sup>

Pereira (2008) afirma que Campion possui em seus filmes preocupações feministas, explorando conceitos de feminilidade atrelados à sexualidade e como esta sugestiona a construção de uma identidade feminina. Conforme ela, a diretora ainda demonstra como o cinema realizado por mulheres desconstrói o estereótipo do olhar masculino ao transferir para o feminino – em seus longas – um tipo de prazer visual perpetuado pelo cinema clássico (nomeado por Mulvey como “narcisismo”) geralmente aplicado à figura masculina. Jane Campion realiza esta transferência por meio do empoderamento feminino.

Por outro lado, Julia Leigh estreou sua carreira na literatura, ao publicar os romances “The Hunter” (1999) e “Disquiet” (2008). Depois, ela estreou também no audiovisual: partindo deste contexto relacionado a Jane Campion, Leigh dirigiu “Beleza

<sup>14</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/0/0d/Sleeping\\_Beauty\\_film.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/0/0d/Sleeping_Beauty_film.jpg)

Adormecida” (2011), primeiro longa-metragem de sua realização (selecionado para a competição principal de Cannes de 2011).

No filme, acompanhamos Lucy (Emily Browning), uma jovem estudante universitária que acumula pequenas fontes de renda: trabalha ao mesmo tempo em um escritório, um botequim e ainda precisa atuar como objeto de estudo em pesquisas de laboratório remuneradas. Seus momentos mais felizes parecem ser na companhia de um amigo, Birdmann, com o qual uma piada sempre é feita: o homem propõe Lucy em casamento; ela nega todas as vezes.

Lucy candidata-se a mais um emprego, visando dinheiro para o aluguel. Na entrevista, conhece Clara, a administradora de uma agência que contrata mulheres para atuarem como “copeiras sensuais”. Vestindo apenas *lingerie*, elas servem bebidas para homens velhos e solitários. Quando aceita o trabalho, Clara inspeciona o corpo de Lucy, afirma que ela não poderá ser tocada sexualmente durante o serviço e concebe um pseudônimo para a jovem, Sara.

Depois deste primeiro trabalho, oferecem a Lucy uma promoção; ou seja, atribuições novas, porém da mesma espécie. Agora, tomará um chá batizado com uma substância que a adormecerá profundamente. Desacordada, clientes homens e idosos da agência poderão dormir ao lado dela e até acariciá-la de vários modos... Entretanto, a penetração vaginal está proibida.

Após algumas sessões, Lucy consegue dinheiro para se mudar para um apartamento novo. Ela recebe uma ligação urgente de Birdmann, que está sofrendo uma overdose. Apesar da situação, Lucy somente se deita ao lado do amigo, que falece com a mulher em seus braços.

Mais uma vez trabalhando com Clara, Lucy questiona sobre o que acontece durante seu adormecimento. A dona da agência se recusa a deixá-la assistir, alegando necessidade de discrição a fim de proteger os clientes. Assim, Lucy planeja gravar em segredo, com uma câmera pequena, o quarto em que realiza seus serviços. Nesta vez, entretanto, o idoso também ingere a substância – uma dose perigosamente alta. De manhã, Clara verifica o pulso do homem: morto. Quando Lucy desperta e percebe a situação, ela grita. As imagens capturadas pela câmera escondida mostram uma cena aparentemente pacífica: deitados juntos na cama de casal, estão o cadáver do velho e uma Lucy profundamente adormecida.

De acordo com Mancelos (2016), os idosos que visitam Lucy possuem somnofilia, também chamada de síndrome da bela adormecida. “Trata-se de um termo

cunhado [...] para descrever uma forma de parafilia ou um tipo de fetichismo, no qual um indivíduo se sente sexualmente excitado pela companhia de alguém inconsciente ou adormecido [...]” (MANCELOS, 2016, p. 2). A protagonista do filme de Julia Leigh encontra-se no cerne deste fetiche.

Neste escopo psicanalítico, Pereira (2008) sintetiza os pensamentos de Laura Mulvey, que “teoriza a preponderância do masculino como o apelo que o cinema [especialmente clássico] faz ao prazer visual numa sociedade fortemente patriarcal” (PEREIRA, 2008, p. 26), o que codifica o erótico “para a linguagem da ordem patriarcal dominante” (MULVEY, 1992<sup>15</sup> apud PEREIRA, 2008). Assim sendo, Mulvey assevera que o cinema clássico reproduz a ideologia da sociedade dominante patriarcal, uma vez que a questão do gênero neste *design* seria intrínseco ao próprio sistema cinematográfico. Por conseguinte, o cinema apela ao olhar masculino ao objetificar o feminino, colocando os corpos femininos em tela para serem observados. Mulvey distingue, então, dois tipos de prazer visual.

O primeiro deles consiste na escopofilia. Quando indivíduos vão às salas de cinema, entram preparados para assistir de longe, do escuro e sentados em cadeiras confortáveis uma história dramatizada, na qual personagens vivem conflitos. Seu olhar é direcionado ao ecrã e as personagens não possuem consciência de que estão sendo observadas. Portanto, os espectadores são *voyeurs*, que obtêm certo prazer através desta atitude observadora. Neste movimento, o feminino acaba posicionado em um lugar de passividade e como objeto de observação.

Por outro lado, existe um outro prazer, chamado narcisismo. Nele, o ecrã funcionaria como um espelho, onde os espectadores conseguiriam enxergar uma versão idealizada de si mesmos. No cinema clássico, o herói masculino (ativo e que leva a ação adiante) é quem costumeiramente acaba colocado nesta posição, tornando-se imagem idealizada para que o masculino se identifique.

Como exemplos, temos o agente secreto 007 e as *femme fatales*. James Bond consiste no clássico herói masculino: o protagonista é ativo, avança a ação e conquista diversas vitórias perante os conflitos externos e os vilões da narrativa. Também é um *sex symbol*: bonito e charmoso, conquista todas as mulheres. Os espectadores masculinos espelham-se nele. Enquanto isso, as *femme fatales* (figuras centrais no gênero *noir*) são mulheres bonitas e misteriosas, costumeiramente com pouquíssimo desenvolvimento, que

---

<sup>15</sup> MULVEY, Laura (1992). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Screen, Londres e Nova Iorque: Routledge, p. 22 – 34 [1975].

seduzem e enganam os protagonistas, representadas como objetos de uma tentativa dos personagens masculinos de decifrárem-na.

No final das contas, conforme assevera Laura Mulvey (1999), os processos descritos posicionam o feminino como imagem, ao passo que a figura masculina assume posição dominante, patriarcal, de portadora do olhar.

### 5.2.2 Erotização de Lucy e *voyeurismo* no filme

Identificamos que “Beleza Adormecida” (2011) constrói um prazer visual escopofílico em relação à protagonista. Os planos distanciados, longos e sem cortes escolhidos por Julia Leigh não transmitem somente uma impressão de distância e superficialidade atrelados à personalidade ou vida de Lucy; colocam o espectador numa posição de *voyeur*, como se espiassem a mulher de longe (da posição, por exemplo, de observador numa sala escura de cinema ou de quem observa algo através de espelhos espíões). Assistindo ao adormecimento de Lucy no quarto, o público acompanha o que os idosos realizam com o corpo dela e ainda espiam sua nudez, sua vulnerabilidade. Ou seja, Lucy está colocada – até um certo ponto – como uma imagem, como um elemento a ser olhado.



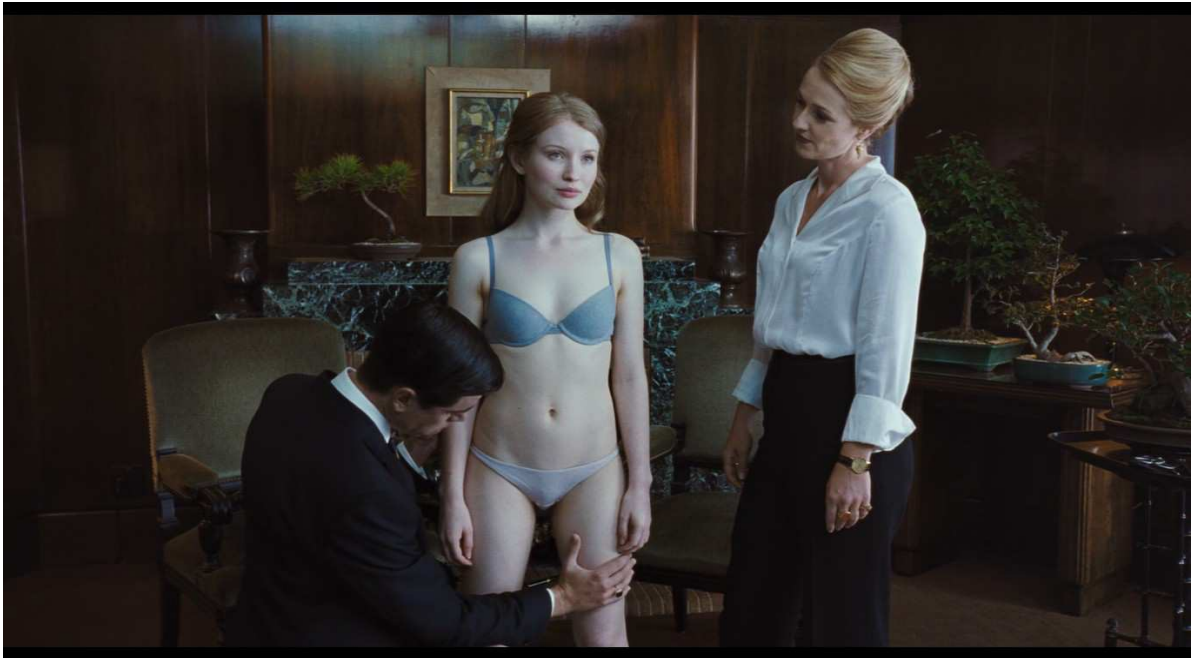
**Imagem 1** – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Lucy dormindo. Minutagem 00:50:10. Reprodução do autor.



**Imagem 2** – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Idoso em cima do corpo adormecido de Lucy. Minutagem 01:08:44. Reprodução do autor.



**Imagem 3** – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Idoso derruba a protagonista. Minutagem 01:19:10. Reprodução do autor.



**Imagem 4** – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Lucy sendo inspecionada para seu novo trabalho. Minutagem 00:20:19. Reprodução do autor.



**Imagem 5** – Excerto do filme “Beleza Adormecida” (2011): Lucy trabalhando como “copeira”. Minutagem 00:33:25. Reprodução do autor.

Entretanto, apesar da construção do prazer escopofílico, percebemos uma subversão através do empoderamento feminino. Em primeiro lugar, Leigh preserva o protagonismo de uma mulher – caminhando junto às outras histórias de Bela Adormecida estudadas, mas alterando a centralidade masculina de Eguchi do romance de Yasunari Kawabata. Segundamente, confere à protagonista atividade (sendo ela maior do que a das garotas adormecidas de Kawabata, de Aurora e até mesmo de Tália). Lucy quem faz suas escolhas: ela quem decide transar com vários rapazes e quem procura trabalhar com Clara. Dessa maneira, a roteirista reduz uma estereotipação do feminino como passivo e do masculino como ativo (Jane Campion realiza algo parecido em alguns filmes). Ademais, o corpo de Lucy não é recusado; na verdade, com sua nudez quase constante, seu corpo é reiterado a todo momento.

Este último aspecto culmina na erotização de Lucy e também numa importantíssima distinção de “Beleza Adormecida” (2011) em relação a “A Bela Adormecida” (1959): o longa de Leigh rompe com a dessexualização de Aurora – personagem com características da “mulher padrão” pudica dos anos 1950, envolta em conceitos de pureza e amor cristão.

Aurora possui uma proteção, atravessando aos poucos a maturação física e emocional que a prepara para o amor e, conseqüentemente, o casamento (apesar disso, reiteramos que a proteção não é irrestrita: o príncipe Felipe beija Aurora quando está desacordada, sem capacidade de dar consentimento). Em contraposição, Lucy está numa posição de atividade sexual e de vulnerabilidade. Afinal, dorme nua com homens que poderiam, em teoria, fazer o que quisessem com o corpo dela (mesmo existindo a regra diegética de que Lucy não pode ser penetrada). Acreditamos que esta vulnerabilidade aproxima a personagem principal de “Beleza Adormecida” (2011) de Tália, abusada e abandonada.

Para além desta, identificamos outras diferenciações entre as versões aqui estudadas. O adormecer e despertar das protagonistas, por exemplo, mantêm-se constantemente presente. Entretanto, em “Beleza Adormecida” (2011), muitos elementos acabam alterados, especialmente relacionados à ambientação. O filme não carrega a simbologia medieval, tampouco os elementos maravilhosos. Não estão presentes fadas, castelos, bruxas ou outros. Até mesmo o destino ou maldição que antes ocasionavam o adormecimento mágico agora “transformaram-se” na ingestão de substâncias químicas (drogas) – elemento narrativo explorado com frequência pelo drama moderno. Além disso, Lucy consiste em uma garota comum, sem nenhum sangue nobre e vivendo em uma



metrópole atual. Defendemos que este esvaziamento do maravilhoso (que indica uma intensificação do desencantamento do mundo) somado às temáticas adultas (prostituição, drogas, etc.) distancia o filme do público infantil, mas o acerca do conto de Basile, que também dialogava com temas mais “pesados”. “Beleza Adormecida” (2011) preserva os elementos, atualizados aos tempos hodiernos.

Outro componente que contribui para o processo supracitado está atrelado à contação da história: no filme australiano, o espectador presencia (no sentido da representação) o que acontece com o corpo de Lucy ao longo do período em que está inconsciente. No conto de Basile, por sua vez, o escritor se recusa a representar o abuso, contando-o.

Já o acordar de Lucy, mesmo que esteja presente, também distingue-se do das outras versões. Como afirma Mancelos (2016), ao final da narrativa, Lucy não somente desperta de um sono profundo; na realidade, acorda metaforicamente para a vida após presenciar tanto o falecimento de Birdmann, quanto o suicídio do cliente. Assim sendo, “A jovem percebe que a existência, apesar de todos os traumas, fracassos e efemeridade, merece ser vivida” (MANCELOS, 2016, p. 6).

Considerando este (possível) despertar de Lucy para outra maneira de compreender e enxergar o mundo à sua volta, identificamos a manutenção dos ritos de passagem, mesmo que muito sutil e/ou pouco clara.

Mas este despertar constrói uma metáfora em relação a quê? A um adormecimento também metafórico. Mancelos defende uma interpretação de que Lucy vivencia – anteriormente ao acordar – uma “alienação pós-moderna”. Ou seja, uma superficialidade de relações sociais, emocionais e amorosas.

[...] é possível estabelecer um paralelo imediato entre Lucy e o seu alterego (sic), Sara. A primeira passa pela vida desapaixonadamente, despida de emoções, numa existência próxima à alienação, reduzindo a sua atividade social a um amigo, Birdmann, e a encontros esporádicos com homens que apenas a desejam no plano sexual. Já a segunda dorme profundamente, sem saber o que os diversos clientes lhe fazem [...]

Num plano simbólico, será Lucy o epítome de uma juventude adormecida, num mundo materialista, onde o amor se reduz, tantas vezes, à atividade sexual? Representará uma geração à deriva, entre empregos precários, relações ocasionais, e sem um projeto de vida consistente e esperançoso? Constituirá esta jovem submissa, cujo corpo é propriedade temporária de homens sedentos de sexo, uma mulher ainda inconsciente da sua identidade e valor? São interrogações debatíveis, prova da qualidade polissêmica desta obra fílmica, que intriga o espectador e o faz refletir. (MANCELOS, 2016, p. 2, 3 e 4)

Acreditamos que esta superficialidade esteja representada em linguagem cinematográfica por meio da negação de Leigh em explorar a psique de Lucy em

profundidade. Muitas vezes, o comportamento da protagonista não consegue ser compreendido de maneira a revelar suas motivações e/ou questões internas. Um dos dispositivos que realiza este processo está na ausência intencional de uma legibilidade clássica. Leigh não mostra ou conta diversas relações entre a protagonista e outras personagens com as quais convive ou então entre ela e os lugares onde frequenta. Leigh parece propositalmente deixar o público sem certas informações, criando lacunas no entendimento. Além disso, não acompanhamos uma protagonista com objetivos ou confrontação com conflitos eminentemente externos. E as situações internas não são exploradas. Neste filme, identificamos a tentativa quase sempre frustrada do público de compreender a Lucy. Assim, resta apenas fruir suas experiências. Distinguimos esta característica como antitrâmica, dentro da conceituação de McKee (2006). Consideramos “Beleza Adormecida” (2011), por conseguinte, como um híbrido entre cinema clássico e moderno.

Além disso, não identificamos instâncias narradoras ou então recursos cinematográficos outros que pudessem conferir efeito semelhante à narração: direção e demais recursos, dessa maneira, permitem ao espectador observar a história com certa transparência<sup>16</sup> – o que, julgamos, reforça o voyeurismo. Ademais, em vários momentos, o público possui mais informações que a protagonista: como exemplo, sabe o que acontece enquanto está desacordada; Lucy, por sua vez, precisa instalar em segredo uma câmera no quarto para descobrir.

Concluimos que, apesar de “Beleza Adormecida” (2011) adquirir tons interessantes e componentes distintos das outras transposições estudadas, transmitindo mensagens diferentes e se comunicando com outras lógicas de mundo, escapole dele determinada essência do conto de fadas de Bela Adormecida: não é preciso temer a passividade; afinal, um tempo ensimesmado em si mesmo pode ser prolífico ao desenvolvimento humano, à maturação do corpo (especialmente feminino) e ao descobrimento de um final feliz. Julgamos esta carência como sendo causada pelo esvaziamento do maravilhoso identificado, que, adicionado à ambientação hodierna e ao *design* de histórias do longa-metragem, culmina nesta ser a transposição (entre as selecionadas) que mais se distancia dos contos de fadas e a que mais se acerca de jeitos recentes de construir e de pensar narrativas, que vêm se desenvolvendo há apenas alguns séculos.

---

<sup>16</sup> Novamente, quando fazemos referência à “transparência”, aludimos ao conceito elaborado por Ismail Xavier.

### 3 CONCLUSÃO

Procurando finalizar este nosso estudo, reiteramos em primeiro lugar o pensamento de Umberto Eco (1991) de que não existem obras artísticas descoladas do pensamento (seja filosófico, social, histórico, político etc.) de determinada época. Assim sendo, entendemos que os contos de fadas (histórias com raízes muitas vezes milenares) podem ser recontados de modos variegados de acordo com os contextos de produção e recepção. Levando isto em conta, identificamos que a história conhecida como *Bela Adormecida* sofreu mudanças significativas (claro, em consonância com os distintos contextos), ao ser intermediaticamente transposta para o cinema, em especial no que diz respeito à representatividade do feminino e às construções narrativas das personagens principais.

No conto de Giambattista Basile, datado do século XVII, percebemos a existências de uma protagonista plana, passiva e vulnerável. Ao passo disso, no longa-metragem dos estúdios Disney, identificamos a manutenção da passividade e da “planificação” da personagem principal; todavia, agora ela é mais “protegida”. Sua vulnerabilidade acaba atenuada pelo surgimento de um conceito inédito de infância e do ideário romântico e cristão que predominava à época de produção da obra. Outrossim, constatamos em *Aurora* uma mulher inocente, submissa e dessexualizada, operando como “exemplo” para as mulheres estadunidenses/ocidentais dos anos 1950 ao transmitir características que esta sociedade (patriarcal) acreditava serem as mais adequadas ao feminino. Em ambas obras, o maravilhoso descrito por Todorov (2017) está presente; distinguem-se, entretanto, no que concerne à presença dos elementos “pesados” (como o estupro, o canibalismo, entre outros).

Por outro lado, no filme “*Beleza Adormecida*” (2011), identificamos o esvaziamento do maravilhoso (em outras palavras, a perda de elementos como fadas e castelos e príncipes e outros). Todavia, a existência de uma nudez sexualizada, estupro e consumo de drogas o acerca tanto do conto de Basile, quanto de públicos e tons mais adultos. Ademais, apesar deste longa apresentar algumas “pitadas” de pós-modernidade, julgamos que são a modernidade (numa dimensão macro-social, macro-cultural) e o desencantamento do mundo proposto por Max Weber (2004) – que subtraiu por meio da religião e da ciência a mágica do cotidiano dos indivíduos – os responsáveis pelo esvaziamento pontuado.

Para além disso, assinalamos a erotização da protagonista Lucy: existe a construção de um prazer visual escopofílico, que parte do espectador em relação à personagem. Apesar disso, o corpo dela está representado de modo a subverter a dessexualização romântica de Aurora e das mulheres estadunidenses/ocidentais dos anos 1950.

Em guisa de conclusão, evidenciamos que somente três textos (de novo, em sentido não restringido ao verbal) foram escolhidos para serem analisados, porém reconhecemos a existência de inúmeras outras transposições intermediáticas de contos de fadas para o cinema (e para o audiovisual, de uma forma geral), criados em momentos distintos, que poderiam ser usados para estudos semelhantes, trazendo riqueza de conhecimento e conteúdo para a área. Como exemplo, indicamos “Malévola” (EUA, 2014, dirigido por Robert Stromberg). Na década de 10 do século XXI, os estúdios Disney não apenas deram sequência à nova maneira de construir as suas princesas, como também começaram a produzir filmes protagonizados pelos antigos antagonistas, como a própria Malévola e outras. Exemplificando, temos também a Cruella de Vil em “Cruella” (EUA, 2021, dirigido por Craig Gillespie). Este movimento demonstra uma perspectiva inédita dos contos (e das transposições, já que estes são releituras dos próprios clássicos Disney) em contextos de produção e recepção contemporâneos.

Indo além disso, também sublinhamos que a influência de contextos não se restringe às obras artísticas. Importante levarmos em conta que esta pesquisa e as interpretações nela presentes estão enviesadas ou, seja como for, influenciadas pelos contextos nos quais estão inseridas. Estes contextos permitem que construamos uma abundância de questões sem, entretanto, nos compulsar ao alcance de conclusões peremptórias. Por conseguinte, mais nos interessamos pela identificação de várias interpretações possíveis segundo os períodos do que pela constatação de uma única interpretação incontestável, aquela imaginada pelos autores / criadores, dos textos examinados.

Acreditamos que nosso estudo ganha relevância ao proporcionar uma compreensão de variadas possibilidades de construção narrativa para o cinema e um esquadramento da estética narrativa – reiterando o não descolamento delas dos pensamentos e da lógica de uma época. Outrossim, possibilita o entendimento das transposições intermediáticas e suas elaborações, permitindo a melhor apreensão de suas cadeias quase infinitas de conexões e o entendimento sobre como uma história – ao ser contada de maneiras distintas – transparece mensagens, temas e valores inúmeros.

Finalizando, a pesquisa auxilia também na compreensão do processo de roteirização (portanto, no próprio fazer cinematográfico), contribuindo para o aprendizado da análise crítica de produtos audiovisuais e, em consequência, para a formação do profissional em RTVI.

## REFERÊNCIAS

A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Wolfgang Reitherman e Eric Larson. EUA: Walt Disney Productions, 1959.

ALVES, Érika. A Bela Adormecida: uma análise da representação das tensões americanas da década de 1950 no filme da Disney. **Medievalis**, v. 5, p. 1 – 16, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/medievalis/article/view/44243/23733>>. Acesso em 18 mar. 2022.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: Arbex, Márcia (Org.). **Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 17 – 62. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%Advel%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

BASILE, Giambattista. **Sol, Lua e Tália**. Tradução: Karin Volobuef. Disponível em: <[http://volobuef.tripod.com/op\\_basile\\_sol\\_lua\\_talia\\_kvobuef.pdf](http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2022.

BELEZA ADORMECIDA. Direção: Julia Leigh. AUSTRÁLIA: Screen Australia; Magic Filmes; Screen NSW; Deluxe Australia; Spectrum Films; Big Ears Productions; Fulcrum Media Finance, 2011.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. In: Ramos, Fernão (Org.). **Teorias contemporâneas do Cinema, Vol. 2**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 277 – 301.

CARDOSO, Matêus. O desencantamento do mundo segundo Max Weber. **Revista EDUC – Faculdade de Duque de Caxias**, Duque de Caxias, V.1, n. 2, p. 106 – 119, jul. – dez. 2014. Disponível em: <[http://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf](http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf)>. Acesso em 21 abr. 2022.

CARRIÈRE, Jean-Claude. Prática do Roteiro. In: CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: Arbex, Márcia (Org.). **Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 63 – 105. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%Advel%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: Arbex, Márcia (Org.). **Poéticas do Visível**; ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107 – 166. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%Advel%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37 – 55, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267/15085>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós: Belo Horizonte**, V.1, n. 2, p. 8 – 23, nov. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>>. Acesso em 14 mar. 2022.

COELHO, Nelly. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COELHO, Nelly. **O Conto de Fadas: símbolos – mitos – arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EGRI, Lajos. **The Art of Dramatic Writing: its basis in the creative interpretation of human motives**. Nova Iorque: Touchstone, 2004.

GÓES, Beatriz. **Mímesis: uma comparação entre as visões platônica e aristotélica sobre a representação**. 2019. Trabalho (disciplina sobre Diálogos Platônicos) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://fflch.academia.edu/BeatrizG%C3%B3es>>. Acesso em: 12 set. 2022.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **A Bela Adormecida**. Tradução: Karin Volobuef. Disponível em: <[http://volobuef.tripod.com/tr\\_dornroeschen.htm](http://volobuef.tripod.com/tr_dornroeschen.htm)>. Acesso em: 19 mar. 2022.

HACK, Josias; MARKENDORF, Marcio. A Companhia dos Lobos: monstros, fadas, erotismo e agressividade. **Revista Communitas**, v.5, n. 10, p. 250 – 260, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/4851/2846>>. Acesso em 15 mar. 2022.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: Arbex, Márcia (Org.). **Poéticas do Visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.167 – 189. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%Advel%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

KAWABATA, Yasunari. **A Casa das Belas Adormecidas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da ‘Obra Aberta’ para ‘Os Limites da Interpretação’. **Revista Redescrições – revista on-line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana**, nº4, 2010. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescricoes/article/download/14546/9731#:~:text=A%20obra%20aberta%20se%20coloca,158>>. Acesso em 12 dez. 2022.

MACHIDA, Ana; MENDONÇA, Carlos. A construção das princesas Disney: uma análise das performances, narrativas e identidades femininas. **Revista Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, v. 9, nº2, p. 1 – 29, 2020. Disponível em:

<<https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3850>>. Acesso em 18 mar. 2022.

MANCELOS, João de. Quem despertou a Bela Adormecida? Subversão de um conto tradicional num filme de Julia Leigh. **Atas do VI Encontro Anual da AIM**. Org: Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro. Lisboa: AIM, 2016, p. 268 – 275. Disponível em:

<<https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/4372/1/quemdespertouabelaadormecida.pdf>>. Acesso em 26 jan. 2023.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

MELO, Jéssica; MACHADO, Juliana; LAGE, Lucas. Do livro ao filme: compreendendo a releitura cinematográfica dos contos de fadas. *In: RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 5, nº1267, p. 1 – 17, 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1267>>. Acesso em 11 jul. 2022.

MENDES, João Maria. **Culturas Narrativas Dominantes: o caso do cinema**. Lisboa: EDIUAL, 2009.

MOCELLIM, Alan. O reencantamento do mundo: considerações preliminares. *In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS*, XXXV, 2011, Caxambu. **Anais eletrônicos** [...]. Caxambu, 2011. Disponível em:

<<https://anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt24-17/1100-o-reencantamento-do-mundo-consideracoes-preliminares/file>>. Acesso em 21 abr. 2022.

MORENO, Fernanda; AMODEO, Maria. A transformação da moralidade nas releituras teatrais de contos maravilhosos. *In: Letrônica*, v. 3, n. 2, p. 209 – 218, 2010. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/250912-A-transformacao-da-moralidade-nas-releituras-teatrais-de-contos-maravilhosos.html>>. Acesso em 22 ago. 2022.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *In: Braudy, Leo; Cohen, Marshall. Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford UP, 1999, p. 833 – 844. Disponível em:

<[https://www.composingdigitalmedia.org/fl5\\_mca/mca\\_reads/mulvey.pdf](https://www.composingdigitalmedia.org/fl5_mca/mca_reads/mulvey.pdf)>. Acesso em 26 jan. 2023.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.



PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15 – 35.

PEREIRA, Margarida. Gênero, identidade e desejo: a construção do feminino nos filmes de Jane Campion. In: **Diacrítica Ciências da Literatura**, nº22/3, p. 23 – 37, 2008. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/28013>>. Acesso em 26 jan. 2023.

PERRAULT, Charles. **A Bela Adormecida no Bosque**. São Paulo: Global Editora, 2005.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Brasília: CopyMarket.com, 2001. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/238996193/Livro-Morfologia-Do-Conto-Maravilhoso-Vladimir-I-Propp>>. Acesso em 16 mar. 2022.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SOUZA, Bruna. **Charles Perrault e os contos da Mamã Gansa**. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/124153/000829867.pdf?sequence=1>>. Acesso em 13 mar. 2022.

SOUZA, Bruna. De Basile a Disney: uma comparação entre Sol, Lua e Tália e A Bela Adormecida. **Literartes**, n.2, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/62360/65162>>. Acesso em 13 mar. 2022.

SOUZA, Bruna. **Estudo das categorias narrativas, variações e permanências nas versões de Basile, Perrault, Grimm e Disney de A Bela Adormecida**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127837/000846836.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 15 mar. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61 – 89.

**ANEXO – GIAMBATTISTA BASILE**  
**SOL, LUA E TÁLIA**

Tradução por Karin Volobuef<sup>17</sup>

Era uma vez um grande senhor, o qual, tendo-lhe nascido uma filha, a quem deu o nome de Tália, chamou todos os sábios e adivinhos de seu reino para que lhe dissessem a sorte. Estes, após várias consultas, concluíram que ela estava exposta a um grande perigo devido a uma farpa de linho. E o rei proibiu que em sua casa entrasse linho ou cânhamo ou outro pano similar para evitar qualquer encontro maligno.

Certa vez, quando Tália já estava crescida e se encontrava à janela, avistou uma velha que fiava; e, como jamais havia visto nem conhecia um fuso, agradando-lhe muito a dança que o fuso fazia, foi presa pela curiosidade e mandou chamar a velha para que subisse até ela, e, tomando a roca nas mãos, começou a estender o fio. Mas, por desgraça, uma farpa lhe entrou na unha e instantaneamente ela caiu morta ao chão. A velha, diante desta desgraça, fugiu precipitadamente pela escada; e o desventurado pai, após ter chorado um barril de lágrimas, assentou Tália em uma poltrona de veludo debaixo de um dossel de brocado, no interior do próprio palácio, que ficava em um bosque. Depois, cerrada a porta, abandonou para sempre a casa, motivo de todos os seus males, para apagar completamente de sua lembrança o infortúnio sofrido.

Depois de algum tempo, andava um rei à caça por aqueles lugares, e tendo-lhe fugido um falcão, que voou para a janela daquela casa e não atendia aos chamados, fez bater à porta, acreditando que a casa fosse habitada. Mas, após ter batido em vão por um longo tempo, o rei, tendo mandado buscar uma escada de um vinhateiro, quis subir pessoalmente à casa e ver o que acontecia lá dentro. Após subir e entrar, ficou pasmado ao não encontrar viva alma; e, por fim, chegou à câmara onde jazia Tália, como que encantada.

O rei, acreditando que ela dormia, chamou-a. Mas, como ela não voltava a si por mais que fizesse e gritasse, e, ao mesmo tempo, tendo ficado excitado por aquela beleza, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor, e, deixando-a estendida, voltou ao seu reino, onde por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto.

---

<sup>17</sup> Como está como nota de rodapé desta tradução, realizada por Volobuef, “O conto ‘Sole, Luna e Talia’ está na coletânea *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe* (1634), de Giambattista Basile (1575-1632). A tradução foi feita a partir da edição em italiano preparada por Benedetto Croce (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1925, vol. II. p. 297-303)”.

Depois de nove meses, Tália deu à luz a um par de crianças, um menino e uma menina, duas jóias resplandecentes que, guiadas por duas fadas que apareceram no palácio, foram por elas colocados nos seios da mãe. E uma vez que as crianças, querendo mamar, não encontravam o mamilo, puseram na boca justamente aquele dedo que tinha sido espetado pela farpa e tanto o sugaram que acabaram por retirá-la. Subitamente pareceu a Tália ter acordado de um longo sono; e, vendo aquelas duas jóias ao lado, ofereceu-lhes o seio e enterneceu-se profundamente por elas. Mas não conseguia entender o que lhe tinha acontecido, encontrando-se totalmente só naquele palácio, com dois filhos ao lado, e vendo que lhe era trazido tudo o que ela desejava comer, sem que se notasse a presença de qualquer pessoa.

Um dia o rei se recordou da aventura com a bela adormecida e, aproveitando a ocasião de uma nova caçada naqueles lugares, veio vê-la. E, tendo-a encontrado desperta e com aqueles dois prodígios de beleza, sentiu um enorme contentamento. Contou então a Tália quem ele era e o que tinha acontecido; e criou-se entre eles uma grande amizade e união, e ele ficou muitos dias em sua companhia. Depois se despediu com a promessa de vir buscá-la e levá-la para seu reino; e, nesse meio tempo, tendo retornado à sua casa, falava a todo momento em Tália e nos filhos. Quando comia, tinha Tália em sua boca, e também Sol e Lua (pois estes eram os nomes das crianças); quando deitava, chamava-a e aos filhos.

A mulher do rei, que por causa das demoradas caçadas do marido já tinha tido alguns lampejos de suspeita, com estas invocações de Tália, Lua e Sol foi tomada de um ardor maior do que de costume; e por isso, tendo chamado o secretário, disse-lhe: “Escute, meu filho, você está entre Cila e Caribde, entre o batente e a porta, entre a grade e a tranca. Se você me disser de quem meu marido está enamorado, eu o farei rico; e, se me esconder a verdade, farei com que nunca mais o encontrem, nem morto, nem vivo”. E este, de um lado transtornado pelo medo, de outro levado pelo interesse, que é uma faixa sobre os olhos da honra e da justiça, um estorvo para a fidelidade, contou-lhe tudo tintim por tintim.

A rainha enviou então o próprio secretário em nome do rei até Tália, mandando dizer-lhe que ele queria rever os filhos; e esta, com grande alegria, os enviou. Mas aquele coração de Medéia, logo que os teve entre as mãos, ordenou ao cozinheiro que os degolasse e preparasse com eles diversas iguarias e molhos para dar de comer ao pobre pai.

O cozinheiro, que tinha bom coração, ao ver aqueles dois pomos áureos de beleza, teve pena deles e, confiando-os à mulher para que os escondesse, preparou com dois cabritos variadas iguarias. Quando chegou a hora da ceia, a rainha fez servir os manjares; e, enquanto o rei comia com grande gosto, exclamando: “Como isto é bom, pela vida de Lanfusa!”, ou “Como é saboroso este outro, pela alma do meu avô!”, ela o encorajava, dizendo-lhe: “Coma,

que está comendo o que é seu”. O rei, por duas ou três vezes, não prestou atenção a estas palavras; mas depois, ouvindo que esta cantilena prosseguia, respondeu: “Sei muito bem que estou comendo o que é meu, porque você não trouxe nada para esta casa”; e, levantando-se encolerizado, dirigiu-se a uma aldeia um pouco distante para tranquilizar-se.

Ainda não satisfeita com tudo o que acreditava ter feito, a rainha mandou de novo o secretário chamar a própria Tália, com o pretexto de que o rei a esperava; e esta veio imediatamente, desejosa de encontrar a sua luz e não sabendo que o fogo a esperava. Conduzida diante da rainha, esta, com uma carranca de Nero, muito irritada, disse-lhe: “Seja bem-vinda, senhora Troccola! Você é aquele tecido delicado, aquela boa relva com que meu marido se delicia? Você é aquela cadela malvada que me trouxe tantas dores de cabeça? Pois bem, é hora de entrar no purgatório, onde eu lhe farei pagar pelos danos que me causou!”.

Tália começou a desculpar-se, dizendo que a culpa não era sua e que o marido tinha tomado posse de seu território enquanto ela estava adormecida. Mas a rainha não quis ouvir desculpas e, mandando acender no meio do pátio do palácio uma grande fogueira, ordenou que Tália fosse nela lançada.

A infeliz, vendo-se perdida, ajoelhou-se diante dela e suplicou que lhe desse ao menos tempo de retirar as vestes que trazia sobre si. E a rainha, não tanto por pena da desventurada, mas para poupar aqueles trajes recobertos de ouro e pérolas, disse-lhe: “Dispense, que lhe dou permissão”.

Tália começou a despir-se, e a cada peça que retirava, lançava um grito; até que, tendo já retirado o manto, a saia e o blusão, quando foi tirar a anágua, lançou o último grito, ao mesmo tempo em que a arrastavam para o fogo. Mas nesse instante ocorreu o rei, que, vendo o espetáculo, quis saber o que tinha acontecido. E, tendo chamado pelos filhos, ouviu da própria mulher, que o recriminava pela traição, como ela o havia feito comê-los.

O rei se entregou ao desespero. “Então fui eu mesmo - gritava - o lobo das minhas ovelhinhas? Ai de mim, e por que as minhas veias não reconheceram a fonte do seu próprio sangue? Ah, turca renegada, e que crueldade é essa sua? Pois bem, você recolheu a lenha, e não mandarei essa face de tirano ao Coliseu para penitência!”.

Assim dizendo, ordenou que a rainha fosse lançada no mesmo fogo aceso para Tália, e junto com ela o secretário, que tinha sido instrumento deste triste jogo e tecelão da malvada trama; e queria fazer o mesmo ao cozinheiro, que acreditava ter picado seus filhos com o facão. Mas este atirou-se a seus pés e lhe disse: “Deveras, senhor, não haveria outra recompensa pelo serviço que vos prestei que não um forno de brasas; não haveria outro soldo que não um bastão nas costas; não haveria outro entretenimento que não estorcer-me e

crispar-me no fogo; não haveria outra honra que não a de ver misturadas as cinzas de um cozinheiro com as de uma rainha! Mas não é este o agradecimento que eu espero por ter salvo vossos filhos, a despeito daquela que queria matá-los para restituir ao vosso corpo aquilo que era parte desse mesmo corpo”.

O rei, ao ouvir estas palavras, ficou fora de si e lhe parecia que sonhava, não podendo acreditar naquilo que suas orelhas ouviam. Depois, dirigindo-se ao cozinheiro, disse: “Se é verdade que você salvou meus filhos, esteja seguro de que o retirarei das tarefas de girar o espeto e o colocarei na cozinha do meu peito a girar como lhe aprouver as minhas vontades, dando-lhe tais prêmios que o mundo o chamará feliz”.

Enquanto o rei dizia estas palavras, a mulher do cozinheiro, que viu os apuros do marido, trouxe Lua e Sol para diante do pai, o qual, abraçado a eles, distribuía um redemoinho de beijos a um e a outro. E, tendo dado uma grande recompensa ao cozinheiro e feito-o ajudante de câmara, tomou Tália como esposa, a qual gozou uma longa vida com o marido e os filhos, aprendendo que de um modo ou de outro

*aquele que tem sorte, o bem  
mesmo dormindo, obtém.*

11/04/2023, 18:51

SEI/UFJF - 1185228 - GERAL 02: Ata de Reunião



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
REITORIA - FACOM - Coordenação do Curso de Rádio, Tv e Internet

### ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ATA DE DEFESA, PERANTE BANCA AVALIADORA, DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DO DISCENTE **LUCAS ANDRIES MENDONÇA DE CASTRO** PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE BACHAREL EM RÁDIO, TV E INTERNET, PELA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO (FACOM) DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF). INTEGRARAM A BANCA AVALIADORA A ORIENTADORA, **PROFA. DRA. ERIKA SAVERNINI LOPES**, E OS DOCENTES CONVIDADOS: **PROFA. DRA. TERESA CRISTINA DA COSTA NEVES (FACOM/UFJF)** E **PROF. DR. CHRISTIAN HUGO PELEGRINI (IAD/UFJF)**. AOS 16 DIAS DO MÊS DE MARÇO DE 2023, ÀS 14H, NA SALA 218, LOCALIZADA NO PRÉDIO DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (FACOM/UFJF) REALIZOU-SE A APRESENTAÇÃO PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO PELO DISCENTE. A ORIENTADORA ABRIU A SESSÃO AGRADECENDO A PARTICIPAÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO EXAMINADORA. EM SEGUIDA CONVIDOU O ALUNO PARA QUE FIZESSE A EXPOSIÇÃO DO TRABALHO INTITULADO: "**VÁRIAS VERSÕES DE UMA HISTÓRIA: CONSTRUÇÕES NARRATIVAS EM TRANSPOSIÇÕES INTERMIDIÁTICAS DO CONTO DE FADAS BELA ADORMECIDA PARA O CINEMA**". FINALIZADA A APRESENTAÇÃO, OS MEMBROS AVALIADORES PROCEDERAM À ARGUIÇÃO DO TRABALHO COM TEMPO DE RESPOSTA PELO DISCENTE. DANDO CONTINUIDADE AOS TRABALHOS, A ORIENTADORA SOLICITOU A TODOS QUE SE RETIRASSEM DA SALA PARA QUE A BANCA AVALIADORA PUDESSE DELIBERAR SOBRE O TRABALHO APRESENTADO. TERMINADA A DELIBERAÇÃO, A ORIENTADORA SOLICITOU A PRESENÇA DE TODOS E LEU A ATA DOS TRABALHOS, DECLARANDO **APROVADO** O TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DO DISCENTE. EM SEGUIDA, DEU POR ENCERRADA A SOLENIDADE, DA QUAL SE LAVROU A PRESENTE ATA QUE VAI ASSINADA PELOS MEMBROS DA COMISSÃO EXAMINADORA.



Documento assinado eletronicamente por **Erika Savernini Lopes, Professor(a)**, em 20/03/2023, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christian Hugo Pelegrini, Professor(a)**, em 21/03/2023, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Teresa Cristina da Costa Neves, Professor(a)**, em 29/03/2023, às 11:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1185228** e o código CRC **33B620F2**.

Referência: Processo nº 23071.908970/2023-11

SEI nº 1185228