



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

FERNANDA LÁZARA DE OLIVEIRA SANTOS

**DO PAPEL À TELA, TRÊS HISTÓRIAS DE PRINCESAS:
RECONFIGURAÇÕES DO FEMININO ENTRE LITERATURA E CINEMA.**

CATALÃO-GO
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

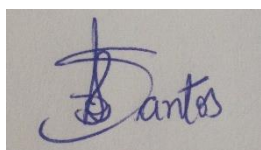
Nome completo do autor: Fernanda Lázara de Oliveira Santos

Título do trabalho: Do papel à tela, três histórias de princesas: reconfigurações do feminino entre literatura e cinema.

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Data: 28 / 04 / 2017

Assinatura do (a) autor (a) ²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

FERNANDA LÁZARA DE OLIVEIRA SANTOS

**DO PAPEL À TELA, TRÊS HISTÓRIAS DE PRINCESAS:
RECONFIGURAÇÕES DO FEMININO ENTRE LITERATURA E CINEMA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Nível de Mestrado – da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Literatura, Memória e Identidade.

Professora Orientadora: Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo.

CATALÃO – GO

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira Santos, Fernanda Lázara de
Do papel à tela, três histórias de princesas: reconfigurações do feminino entre literatura e cinema [manuscrito] / Fernanda Lázara de Oliveira Santos. - 2017.
f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Conto de fadas. 2. Cinema. 3. Revisionismo. 4. Feminino. I. Carrijo, Silvana Augusta Barbosa, orient. II. Título.

CDU 82

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 70/2017

Às quatorze horas do dia trinta e um de março de dois mil e dezessete, no Laboratório Multimeios – UFG/RC, no Bloco E, sala 04, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Mestrado em Estudos da Linguagem, composta pelos/as docentes: Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo [Orientadora], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Prof. Dr. Sullivan Charles Barros, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC, para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “DO PAPEL À TELA, TRÊS HISTÓRIAS DE PRINCESAS: RECONFIGURAÇÕES DO FEMININO ENTRE LITERATURA E CINEMA”, de autoria da mestranda **Fernanda Lázara de Oliveira Santos**, matrícula 20150643. Iniciando os trabalhos, a Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra a mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, a Presidente concedeu a palavra aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição dos examinadores aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: aprovada, estando apta a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos/as membros da Banca Examinadora e pela discente. Regional Catalão, UFG, aos trinta e um dias do mês de março de dois mil e dezessete. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Banca Examinadora:

Silvana Augusta Barbosa Carrijo

Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo (UFG/RC) –

Orientadora

Alexander Meireles da Silva

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG/RC)

Sullivan Charles Barros

Prof. Dr. Sullivan Charles Barros (UFG/RC)

Parecer:

Aprovado () Reprovado

Aprovado () Reprovado

Aprovado () Reprovado

Discente:

Fernanda Lázara de Oliveira: Fernanda Lázara de Oliveira Santos

Para Caio, a melhor parte de mim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Joana e José, que deram-me quem sou e ensinaram-me o que jamais aprenderei em livros.

Ao Marcelo, complemento meu, pessoa gentil e incentivadora.

Por ser a mão amiga e o achego desde sempre, obrigada, Kátia, irmã minha.

À Prof^ª. Dr^a Silvana Carrijo, pela orientação paciente, responsável e inspiradora. Pelas portas abertas e por todas as oportunidades oferecidas.

Aos professores Alexander Meireles da Silva e Sullivan Charles Barros que prestaram inestimáveis contribuições durante o exame de qualificação deste trabalho.

Aos companheiros de mestrado que firmaram laços para além do espaço acadêmico, Cássio Ribeiro, Clécio Oliveira, Guilherme Weber, Luana Noletto e Raul Pimenta.

A todos os professores e professoras da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística – UFG/RC.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, fomentadora deste trabalho.

RESUMO

Considerando a relevância das narrativas fantásticas na formação do imaginário e da memória popular, este estudo buscou compreender como ocorre a representação do feminino nas personagens de contos de fadas contemporâneos representados pelo cinema. Para constituir o *corpus* deste trabalho, elegemos para apreciação as narrativas cinematográficas *Valente* (2012), *Frozen* (2013) e *Malévola* (2014). Estas produções se inscrevem como contos de fadas modernos devido às peculiaridades que se desprendem de estereótipos dos contos clássicos a partir de uma perspectiva revisionista, que contesta muitos dos padrões ratificados em narrativas tradicionais. Nos filmes analisados, examinamos questões alusivas à reconfiguração das personagens protagonistas que se retiram da condição de sujeição e passividade, conforme representado por muito tempo em produções deste gênero. Nesta perspectiva, evidenciamos que paradigmas ideológicos, como aqueles que envolvem as questões de gênero e a determinação de lugares fixos para homens e mulheres estão sendo contestados, legitimando assim a autonomia do feminino. Ancoramos nossa pesquisa em contribuições de autores tais que Gerard Genette (1982); Antônio Cândido (1988); Bruno Bettelheim (1992); Teresa de Lauretis (1994); Nelly Novaes Coelho (1997); Robert Stam (2011); Guacira Lopes Louro (2011); Linda Hutcheon (2013) entre demais agentes de valiosas contribuições.

Palavras-chave: Conto de fadas. Cinema. Revisionismo. Feminino.

ABSTRACT

Considering the fantastic narrative's relevance in the development of the imaginary and popular memory this study aimed to comprehend how the representation of the female characters occur in contemporary fairy tales depicted by the cinema. In order to elaborate the corpus of this work, we selected to evaluate the cinematographic narratives *Brave* (2012), *Frozen* (2013) and *Maleficent* (2014). These productions inscribe as contemporary fairy tales due to its peculiarities that detach from the fairy tales' stereotypes that stem from a revisionist perspective which challenges many of the standards endorsed in common narratives. In the analyzed movies we examined allusive issues to the reconfiguration of the main characters that escape from the condition of subjection and passivity, as represented for so long in productions of such genre. However, we highlight the ideological paradigms which involve gender issues and determination of fixed places to men and women constantly challenged, so legitimating the female autonomy. We base our research on contributions from authors such that Gerard Genette (1982); Antônio Cândido (1988); Bruno Bettelheim (1992); Teresa de Lauretis (1994); Nelly Novaes Coelho (1997); Robert Stam (2011); Guacira Lopes Louro (2011); Linda Hutcheon (2013) among other agents of valuable contributions.

Keywords: Fairy tale. Cinema. Revisionism. Feminism.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 01 – Princesa Merida / VALENTE	67
Figura 02 – Merida em cavalgada / VALENTE	69
Figura 03 – Tiro com flecha/ VALENTE	69
Figura 04 – Cachoeira da montanha / VALENTE	70
Figura 05 – A imposição de Merida / VALENTE	72
Figura 06 – O tiro certoiro / VALENTE	73
Figura 07 – Os alvos / VALENTE	73
Figura 08 – A flecha / VALENTE	74
Figura 09 – O isolamento da rainha / FROZEN	83
Figura 10 – A tristeza da rainha / FROZEN	84
Figura 11 – Quebrando as amarras / FROZEN	84
Figura 12 – O início da transformação / FROZEN	85
Figura 13 – A autonomia da rainha / FROZEN	86
Figura 14 – A fortaleza de gelo / FROZEN	86
Figura 15 – Princesa Anna / FROZEN	87
Figura 16 – A revelação de Hans / FROZEN	89
Figura 17 – A consolidação do golpe / FROZEN	90
Figura 18 – O princípio do congelamento / FROZEN	92
Figura 19 – Anna em defesa de Elsa / FROZEN	92
Figura 20 – Congelamento final / FROZEN	93
Figura 21 – O ato de amor verdadeiro/ FROZEN	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O CINEMA CONTANDO “ERA OUTRA VEZ”11

1. CAPÍTULO 1: DA LITERATURA POTENCIALMENTE VOLTADA PARA O PÚBLICO INFANTIL

1.1 Literatura Infantil e o Conto de Fadas18

1.2 A representação do feminino na Literatura Infantil28

2. CAPÍTULO 2: DO PAPEL À TELA: O REVISIONISMO DOS CONTOS DE FADAS PELO CINEMA

2.1 Ficção e cinema35

2.2 O entrecruzamento entre arte literária e cinematográfica.....41

2.3 O cinema como suporte de leitura50

3. CAPÍTULO 3: CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NAS HISTÓRIAS DE PRINCESAS

3.1 *Valente*: Uma análise da transgressão feminina figurada por Merida65

3.2 *Frozen*: Porque o calor dos braços teus traz-me de volta78

3.3 Quando o mal porta o bem de parilha: Reconfigurações do feminino na narrativa fílmica *Malévola*94

CONSIDERAÇÕES FINAIS107

REFERÊNCIAS111

FILMOGRAFIA115

O CINEMA RECONTANDO “ERA UMA VEZ” ...

Roland Barthes, ao refletir sobre narrativas, oferece-nos uma ideia primorosa de que “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa” (1972, p. 19). É no encaixe desta reflexão que podemos observar as narrativas, em seus mais diversos suportes, assumindo funções fundamentais que se estendem para as culturas e para a vida das pessoas. Sabemos que a literatura exerce papel fundamental enquanto arte de narrar desde os primórdios da humanidade, existindo desde as sociedades ágrafas em que histórias eram contadas oralmente entre seus integrantes, perpassando gerações e formando o imaginário e memória de seus povos e assim se eternizando. O tema principal desta pesquisa está ligado ao processo que envolve a arte de narrar e dizer da vida e suas representações, mais especificamente àquelas que estão inseridas no âmbito da literatura infantil, no gênero *conto de fadas*, que são (re) contadas na contemporaneidade por diferentes perspectivas e suportes, como o cinema, e as reconfigurações que envolvem elementos que abordam questões referentes à construção social das mulheres.

A proposta que norteia esta pesquisa é o exame da representação feminina construída pela mídia cinematográfica hollywoodiana na última década, a ser observada no *corpus* selecionado para apreciação. Sendo assim, nosso propósito é investigar as mudanças mais expressivas resultantes do processo de interação entre a história clássica “do papel” e a história transposta para a tela, tendo como *corpus* de nossa análise as obras fílmicas *Malévola* (2014), dirigida por Robert Stromberg e produzida pelos estúdios Disney, que estabelece um possível diálogo com *A Bela Adormecida*, dos Irmãos Grimm (1812 - 1815) e *Frozen* (2013), dirigida por Chris Buck e Jennifer Michelle Lee, também produzida pela Disney - produção que intertextualiza *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen (1981). Nosso trabalho com estas duas obras dar-se-á em torno de uma abordagem comparativa entre as narrativas fílmicas e os contos com os quais ambas estabelecem um possível diálogo observando, principalmente, como ocorre a reconstrução das personagens femininas no processo em que se inicia o “era uma (outra) vez” para a versão das telas. Vale ressaltarmos que as relações entre as artes literária e cinematográfica podem ser abordadas pelas mais diversas perspectivas, as quais recorrem também a diferentes referenciais teóricos e metodológicos, resultando, pois, em diferentes terminologias e conceitos variantes conforme cada abordagem.

Outra obra que traremos para apreciação neste trabalho é *Valente* (2012), dirigida por Mark Andrews e Brenda Chapman, e também produzida pelos estúdios Disney em parceria com a Pixar. Este é um conto de fadas fílmico que, embora não retome em seu roteiro elementos que nos autorizem visualizar um diálogo com um conto específico da literatura clássica ocidental, atrai nossa atenção pelo fato de seu roteiro constituir um conto de fadas contemporâneo, que apresenta caminhos que conduzem, de alguma maneira, a lugares não vislumbrados comumente em contos deste gênero, ou mesmo a posicionamentos diferenciados da personagem protagonista que permitem contemplar outro perfil eleito para a construção da princesa do conto de fadas atual.

É com a análise dessas narrativas que pretendemos observar em que medida as produções cinematográficas do século XXI oferecem novos olhares ao revisitar o mundo do conto de fadas. As transformações às quais daremos ênfase neste estudo são aquelas produzidas nas obras em análise que, ao (re) inscreverem diferentes contos, criam diversas releituras e possibilidades para os contos que se contam, outra vez. Assim, nos dispomos a comprovar que, embora essas releituras estejam ressignificando a estrutura e abordagem das produções potencialmente voltadas para o público infantil, estúdios de grande alcance como a Disney, assim como demais obras, cinematográficas e literárias, ainda precisam superar paradigmas tais como o de amor unicamente heterossexual; padrões de beleza como o corpo magro e a construção de personagens, tanto masculinos quanto femininos, colocados em nível de igualdade na solução dos conflitos apresentados nas tramas.

Consideramos o fato de que, conforme pondera Cândido (2012), a produção e fruição da literatura baseiam-se numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo modo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. Seja por via oral, visual ou escrita, a necessidade de ficção, fantasia e imaginação manifestam-se a cada instante, justificando assim nosso interesse pela função dessas formas de sistematizar o imaginário, de que a literatura é uma das modalidades mais ricas. Estas considerações confluem com o que bem observa a pesquisadora Silvana Carrijo, ao dizer do imaginário. Para a autora,

Na tentativa de compreender o mundo, o outro e a si mesmo, o homem convoca não somente o espírito científico e racional, mas também a imaginação, processo dinâmico que não se restringe à reprodução mental de objetos da realidade circundante, mas subsume também a representação de uma realidade não objetiva, mágica e supra-sensível (CARRIJO, 2009, p. 26).

Entendemos, assim, que é comum aos seres humanos o interesse por aquilo que habita o território do fantástico, do desconhecido, que remonta a essa necessidade de fantasia, de simbolizar sua própria realidade, tal como se refere Candido (2012). Atestando esta concepção, Carrijo observa ainda que

O interesse humano converge-se não somente para o que se lhe apresenta de forma patente; também o misterioso, o insondável que ronda o cotidiano, o enigmático e o inenarrável seduzem o homem que, graças ao poder das imagens, símbolos e mitos, transpõe as fronteiras de uma única, lógica e carcerária realidade” (CARRIJO, 2009, p. 26).

Às narrativas que envolvem o imaginário, atribui-se, pois, a faculdade de transpor seus receptores para uma esfera paralela ao mundo efetivo. Através desse tipo de narrativa torna-se possível romper o limiar do que é real e experimentar um outro tipo de realidade, que se manifesta por meio de formas simbólicas.

Ao saber narrativo são atribuídos elementos importantes como a formação das identidades coletivas, ponto que nos instiga a querer explorar com mais minúcia este território do que nos é transmitido através do imaginário. Nestes terrenos em que se disseminam diferentes artes envolvendo narrativas que operam no encaixe do imaginário, temos o cinema, um sofisticado suporte de contar histórias aliadas aos efeitos empregados pelas tecnologias. Desde sua criação na França de fins do século XIX, o Cinema, ao lado do romance folhetinesco, vem sendo vinculado à ascensão da indústria cultural (COELHO, 1997, p. 8). Nesse sentido, Walter Benjamin (1936-2012²), observa que as obras de arte em sua essência sempre foram objeto de reprodução, sendo a técnica de reproduzi-las um processo novo, que vem se desenvolvendo com intensidade crescente principalmente com o advento da evolução tecnológica. Benjamin (2012) chama nossa atenção para o fato de que a existência única e autêntica da obra de arte tem se diluído mediante os meios de reprodutibilidade, dentre os quais encontramos o cinema. Com a reprodutibilidade técnica, a reprodução das obras artísticas, que há séculos era realizada manualmente, passa a ser realizada pelo uso da técnica, proporcionando, segundo o autor, o acesso ao acervo artístico.

Encontrando na Literatura, e mais especificamente nas narrativas ligadas ao imaginário, como os Contos de Fadas, matéria-prima para suas (re) criações, o cinema sustenta o status de replicante enquanto arte narratologista. Nesse sentido, cabe salientar que

² Os dois anos mencionados se referem, respectivamente, à data da publicação e à data da edição por nós utilizada na realização das análises. No corpo do trabalho e nas referências a data utilizada refere-se à edição.

A técnica de reprodução, assim pode se formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido (BENJAMIN, 2012, p. 23).

Assim, percebemos o aspecto de valoração conferido pelo autor ao progresso proporcionado pela reprodutibilidade que contribuiria positivamente, segundo perspectiva de Benjamin, para a produção artística. Destarte, o acesso das obras de arte pela população estaria viabilizando e democratizando o saber artístico por meio da reprodução técnica.

Como as histórias mais comuns pertencentes ao legado da literatura infantil não possuem autoria individualizada, por terem sido repetidas de geração em geração e de forma anônima, os contos de fadas são objeto de inúmeras transformações ao serem apropriados e reapropriados. Em meio a esse processo de releituras de histórias consagradas dos contos de fadas temos assistido à sofisticação tecnológica das histórias clássicas por meio de versões fílmicas como as de produção cinematográfica dos estúdios Disney. Estudiosos que desenvolveram suas pesquisas em torno dos contos de fadas, como Maria Cristina Martins (2015), afirmam que “essa apropriação das histórias pelo cinema, indústria da animação, representa outra importante revolução na institucionalização do gênero” (MARTINS, 2015, p. 19), podendo as narrativas fílmicas serem vistas como a continuação da tradição por meio de um outro suporte, de modo que imagens componham seu próprio texto.

É inegável que, especialmente na atualidade, o fazer literário tenha ultrapassado as barreiras institucionalizadas dos livros e conquistado novos suportes para seu registro e propagação, tornando possível o acesso a formas diversas de representações artístico-literárias. Pensemos, pois, que dentre as conquistas humanas, a evolução dos meios de comunicação bem como o desenvolvimento das novas tecnologias da informação consistem num grande salto no âmbito das transformações técnicas e científicas ocorridas a partir do século XIX. Por isso, propomo-nos a refletir neste trabalho, dentre outras questões, sobre a representatividade literária em narrativas fílmicas.

Carolina Marinho (2011), pesquisadora das narrativas maravilhosas provenientes da literatura e do cinema, observa que, ao final da década de 1900, muitos clássicos da literatura universal foram resgatados para recriar nas telas obras de grande sucesso, responsáveis por uma vertente definitiva que marcaria os novos rumos da história do cinema. Marinho assevera ainda que Griffith – um dos maiores realizadores do cinema norte-americano – foi o primeiro a levar às telas histórias de escritores consagrados como Shakespeare, Poe,

Dickens etc. O que podemos observar a partir de então é que as sementes lançadas no estreito diálogo entre cinema e literatura continuam produzindo frutos. Um fator que nos chama a atenção é o investimento dos estúdios para ilustrar histórias tradicionais, imprimindo-lhes características contemporâneas por meio das releituras, adaptações e suas ressignificações, criando-se assim um processo dinâmico de paródias e intertextos, releituras, reinvenções, adaptações. Essa “modernização” nos faz crer na hipótese de que mudanças ocorridas em torno das representatividades propiciam ao público a que se destinam, neste caso potencialmente infantil, maiores possibilidades de identificação com os novos perfis que são desenhados para os personagens das reinvenções dos clássicos: Personagens que abandonam lugares fixos para assumir transitividade entre o bem e o mal, princesas que se rebelam diante do sistema patriarcal em que se criaram ou jovens rainhas obstinadas que resolvem agir com ousadia e coragem, mesmo reconhecendo suas fraquezas. Esses são alguns exemplos do que temos observado em narrativas fílmicas da contemporaneidade e que saltam a nossos olhos.

No enalço de consolidar nossos objetivos de pesquisa, dividimos o presente estudo em três capítulos, de modo que cada um se desenvolve sob uma abordagem dialógica não somente entre um e outro, como também considerando variadas perspectivas disciplinares, posto que recorreremos a aportes teóricos referentes à literatura infantil, cinema, investigações acerca de produções midiáticas, estudos que envolvem psicologia, sociologia entre outros. Dentre tais aportes, vale destacar aqueles que ancoraram o desenvolvimento de toda nossa pesquisa, tais como as contribuições de Gerard Genette (1982); Antônio Cândido (1988); Bruno Bettelheim (1992); Teresa de Lauretis (1994); Nelly Novaes Coelho (1997); Robert Stam (2011); Guacira Lopes Louro (2011); Linda Hutcheon (2013) entre outros autores de valiosas contribuições.

No capítulo primeiro, *Da literatura potencialmente voltada para o público infantil*, tratamos da instauração da literatura infantil, traçando um percurso entre seus dois momentos emblemáticos – o da narratividade oral e posteriormente da escrita, o que nos levou, ocasionalmente, a retomar o surgimento dos Contos de fadas como gênero da literatura infantil. Ainda neste capítulo, tratamos da representação do feminino nos contos de fadas clássicos da literatura ocidental e, em seguida, observarmos como ocorre a representatividade feminina em contos de fadas contemporâneos, especialmente aqueles que aparecem como narrativas fílmicas.

No capítulo segundo, *Do papel à tela: o revisionismo dos contos de fadas pelo cinema*, intentamos explicitar o entrecruzamento existente entre duas artes contadoras de histórias que se diferem, guardam suas especificidades, mas também se complementam,

levando-nos a aprofundar nosso estudo em torno de conceitos como intertextualidade e adaptação. Ainda neste capítulo, procuramos pensar o cinema como um suporte de leitura e em como utilizar diferentes linguagens no trabalho com as narrativas no ambiente escolar.

No capítulo terceiro, *Configurações do feminino nas histórias de princesas*, nos dedicamos a analisar as narrativas fílmicas que compõem nosso *corpus* de pesquisa, *Valente* (2012), *Frozen* (2013) e *Malévola* (2014), obras que elegemos por apresentarem características expressivas no que tange à reinvenção dos contos de fadas. Em todas estas narrativas, nos são apresentadas protagonistas femininas cujos perfis revelam-se emancipatórios se comparados às personagens dos contos de fadas clássicos. Desse modo, ao serem reinventadas pelo cinema, parecem contestar até certo limite as representações de gênero perpetuadas por padrões narrativos tradicionais. Em *Valente* (2012), observamos a autonomia da princesa que prima por sua independência e liberdade de escolhas, cujas condutas insurgem contra as exigências impostas pelo regime social/familiar em que se criou questionando por que é preciso que haja um lugar para a mulher, e por que apenas um lugar, de maneira essencial. Nesta narrativa a jovem princesa Merida luta contra o modelo patriarcal que essencializa e subalterniza a mulher em razão da manutenção das relações sociais promovida às custas da normatividade a que se recusa a seguir. Em *Frozen* (2013), protagonizado pela rainha Elsa e sua irmã Anna, analisamos a conduta das personagens que se tornam independentes da intervenção de um príncipe para a resolução de seus conflitos de modo a romper com a normatividade dos contos ao subliminar a ideia de que somente o amor entre um homem e uma mulher pode ser verdadeiro. As irmãs lutam em favor da restauração de seu reino e da relação fraternal existente entre ambas. Em *Malévola* (2014) nos dedicamos a observar a oscilação no papel de sua personagem principal que também abandona o essencialismo binário bem x mal, transitando entre a vilania e a heroicidade na narrativa que se reinventa a partir da tradicional história da princesa adormecida.

Independência, empoderamento, subversão e transgressão feminina são temas constituintes de nossa reflexão neste trabalho a respeito dos contos de fadas representados pelo cinema. Nesse percurso, alguns questionamentos serviram de norte para a constituição de um diálogo na busca por entender aspectos como os processos de transposição dos contos da narrativa literária para a narrativa fílmica, no caso de *Frozen* (2013) e *Malévola* (2014), observando em que medida a arte cinematográfica complementa a arte literária e vice-versa; investigando se as obras propõem a construção de novos paradigmas ideológicos para a sociedade e de que modo o fazem. Observamos a partir de que recursos e procedimentos

estilísticos as personagens femininas vem sendo reconfiguradas e até que ponto estereótipos são mantidos e/ou desconstruídos, diante dos limites impostos pela indústria cultural.

1. DA LITERATURA POTENCIALMENTE VOLTADA PARA O PÚBLICO INFANTIL

A literatura é o sonho acordado das civilizações.

Antônio Candido

1.1 Literatura Infantil e o Conto de Fadas

Ao nos dedicarmos a analisar neste trabalho obras que estão potencialmente voltadas para o público infantil, consideramos relevante elucidar, ainda que tangencialmente, alguns pontos importantes que envolvem a consolidação da literatura infantil enquanto subsistema literário. Nelly Novaes Coelho consegue descrever em um parágrafo a natureza da manifestação desta literatura de modo que escolhemos citá-la como ponto de partida para nossas reflexões:

A Literatura Infantil é, antes de tudo, *literatura*; ou melhor, é *arte*: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização... (COELHO, 1997, p. 24).

Como bem observa Coelho, ao pensar sobre a literatura infantil, cabe-nos entendê-la como arte literária e não como um gênero menor segregado, decorrente de uma “arte maior”. Considerando-a em sua totalidade, compreendemos que a literatura exerce papel fundamental enquanto arte de narrar histórias desde os primórdios da humanidade.

Antônio Candido (2012), ao dizer da literatura e sua relação com a formação do ser humano, atribui funções como satisfazer à necessidade universal de fantasia e contribuir para a formação do gosto literário. Na esteira de Cândido, reconhecemos a literatura como sendo indispensável à humanidade por aparecer como manifestação universal das sociedades em qualquer tempo, posto que sempre haverá a possibilidade de se estar em contato com algum tipo de fabulação. É no enalço deste pressuposto que o mesmo autor considera a literatura como sendo um direito humano, pois ela é uma forma de expressão, que manifesta emoções e visão do mundo dos indivíduos e grupos, sendo também uma forma de conhecimento, inclusive com incorporação difusa e inconsciente. Diante desta e tantas outras constatações que nos autorizam afirmar a riqueza e relevância da arte literária para a condição humana, consideramos que a literatura potencialmente voltada para o público infantil não há que ser colocada em condição de menoridade a que este gênero foi submetido, em alguns momentos, inclusive quando de seu surgimento. Peter Hunt (2010), importante teórico sobre temáticas

que envolvem a literatura infantil, observa que, em decorrência de seu próprio tema, há, por parte dos adultos – tanto leigos quanto acadêmicos, uma certa desqualificação dada sua simplicidade bem como por ser “efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo” (p. 27). Outros estudiosos observam, ainda, que “a literatura infantil surge como uma forma literária menor, atrelada à função utilitário-pedagógica que a fez ser mais pedagogia do que literatura” (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 9).

Ao estudarmos as origens e características da literatura através do tempo, constatamos que seu surgimento advém da tradição oral. Suas fontes estão no folclore, com suas lendas, mitos e narrativas exemplares. Portanto, podemos perceber a forte ligação que há entre a tradição oral e surgimento da Literatura, que emerge como necessidade do homem de transmitir ideias e acontecimentos, buscando na ficção uma maneira de transmitir a herança cultural, a memória coletiva das narrativas acumuladas ao longo do tempo. Este é o processo pelo qual se dá a consolidação das narrativas voltadas para as crianças, posteriormente, com intuito formativo. Conceitua-se que a literatura infantil tenha surgido com fins moralizadores, com o objetivo de educar a criança que era vista como um pequeno adulto, sem que se considerasse as particularidades da infância, cuja concepção consolidasse somente a partir do século XVIII. Até então, segundo Philippe Ariès (1981), as crianças viviam no anonimato, sem que houvesse a respeito delas formas de reconhecimento e valorização. Inexistia, por conseguinte, preocupação com as capacidades e anseios da infância. Segundo constatações de Ariès, não havia, na Idade Média, vivência afetiva nas relações familiares. Os pais tinham muitos filhos, porém eram altas as taxas de mortalidade infantil, o que dificultava o apego às crianças, restando às que sobrevivessem, mais marcadamente, a missão de conservação dos bens, a prática comum de um ofício e a proteção da honra e das vidas.

Esse cenário muda com as transformações que vão ocorrendo gradativamente nos setores econômicos, sociais e familiares, de modo que a criança vai sendo diferenciada do adulto até que a infância consolida-se no século XVIII. Ainda conforme Ariès, nesse momento, a criança começa a ser valorizada. Contudo, mesmo com a valorização social da criança, ainda não havia uma literatura voltada ao público infantil. Conforme relata Glória Radino, “as crianças da aristocracia liam grandes clássicos da época enquanto as crianças de classes populares liam ou ouviam histórias de cavalaria, aventuras e contos folclóricos” (RADINO, 2003, p. 19). São desse período as primeiras fábulas com animais representando virtudes e defeitos humanos, com notória representação as de autoria de Esopo, Fedro e La Fontaine, cujos textos remontam a ancestralidade do gênero fábulas e ainda fazem parte da

memória coletiva. Estes textos narravam acontecimentos com animais fazendo papel de humanos e assumindo explícita finalidade moral. Tais narrativas, bem como os contos folclóricos e lendas, fortaleceram a literatura popular desse período.

A primeira forma de Literatura Infantil criada com a finalidade de facilitar o ensino às crianças foi, segundo Costa (2008), os catecismos criados para ensinar o Cristianismo ao público infantil. Os primeiros textos infantis eram, assim, adaptações de textos escritos para adultos. O mesmo ocorre com textos de Charles Perrault (1628-1703), escritor francês, considerado o iniciador da literatura infantil enquanto gênero, que resgatou e registrou narrativas da oralidade, publicando-as de maneira polida. A respeito deste autor, o professor acadêmico Alexander Meireles da Silva (2004), ressalta que:

Ao contrário do que possa ser pensado, Perrault não criou as narrativas de seus contos, mas as editou para que estas se adequassem à audiência da corte do rei Luís XIV (1638-1715) [...]. Charles Perrault eliminou o quanto pôde as passagens obscenas ou repugnantes que continham incesto, sexo grupal e canibalismo, para manter o seu apelo literário junto aos salões letrados parisienses. Assim, veio a público as Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades: Contos da Mãe Gansa (1697) dando forma editorial para “A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Gato de Botas”, “As Fadas”, “A Gata Borralheira”, “Henrique do Topete” e “O Pequeno Polegar” (SILVA, 2004, p. 1).

A polidez e a forma mágica aplicada por Perrault ao narrar os contos da tradição oral permitiram que tais contos alcançassem todas as classes, inclusive o povo do campo e as crianças. Demonstrando sua preocupação em adaptar as histórias com a pretensão de “elevantos contos populares à categoria de ‘grande arte’, impregnando-os de *finesse* literária e de lições de moral que penetrariam nas mentes infantis de um modo divertido” (RADINO, 2003, p. 67, grifos da autora). Perrault registrou os contos de forma que até hoje permanecem vivos no imaginário coletivo, principalmente no acervo infantil. Entretanto, suscita-se a discussão de que, ao polir os contos populares, muito se perdeu em termos de originalidade, pois elementos eróticos e satíricos foram suprimidos para dar lugar às explícitas lições de moral e servir de instrumento de padrão e expectativa de comportamentos. Costa (2008) aponta-nos um outro referencial que também retoma a ideia desses contos estarem ligados ao caráter pedagógico. Segundo a autora, Fénelon (1651-1715), escritor francês, “contribuiu para a história da literatura infantil com uma literatura mais didática. A sua obra *Aventuras de Telêmaco* [...] apresenta caracteres moralistas e instrutivos, sendo quase como uma cartilha de educação infantil” (COSTA, 2008, p. 66). Em fins dos anos de 1600, início dos

anos de 1700, surge o registro de narrativas clássicas como *As mil e uma noites* (1704); *Robinson Crusoe* (1719), mas é no século XIX que surgem contos tendo como público as crianças. Costa (2008) ressalta que:

No século XIX surgem os famosos *Contos de Grimm* (*Kinder und Hausmärchen*, “Histórias para crianças e famílias”) entre 1812 – 1815, foram reunidos pelos folcloristas e pesquisadores alemães Jacob e Wilhelm Carl Grimm. São narrativas de cunho popular com influência de mitologias nórdicas. Entre elas, as mais conhecidas são: *Branca de Neve e os sete anões*, *João e Maria* e *Os músicos de Bremen*, entre outras, servem de apoio para as várias adaptações surgidas no mundo inteiro e que têm como público alvo: as crianças (COSTA, 2008, p. 67).

Com os irmãos Grimm, denota-se com mais clareza a passagem dos contos para o público infantil na segunda edição de *Histórias para crianças e famílias*, pois, de acordo com Radino (2003), há nesta edição um direcionamento para o público infantil, por meio de adaptações pedagógicas. Embora buscassem preservar o material folclórico original, “como forma de registrar os costumes e práticas do povo alemão, acabaram também por conduzir suas adaptações de acordo com sua própria visão de mundo, alterando sensivelmente as histórias originais provenientes da tradição oral” (MARTINS, 20015, p. 23). Os temas mais violentos e a crueldade são suavizados em função dos novos valores cristãos e sociais dominantes, de forma que a literatura infantil tem, historicamente, sua origem a partir dessas adaptações dos textos.

Outro escritor de grandes méritos literários é o dinamarquês Hans Christian Andersen, que em 1835 apresentou a coleção *Eventyr* (Contos de Fadas), contendo as famosas histórias “O patinho feio” e “O soldadinho de chumbo” que ainda fazem parte do universo infantil. Além de seus trabalhos inéditos no âmbito literário infantil, seus contos também fizeram um resgate da cultura popular e projetaram sua própria vivência, com caráter autobiográfico, revelando em seus textos aspectos autorais. Muitas de suas histórias revelam o lado triste e violento da vida, por isso muitas delas foram modificadas antes de serem oferecidas às crianças. O registro de todas essas histórias através de material impresso certamente possibilitou a preservação das narrativas. Contudo, cabe salientar que, ao registrarem os contos da tradição oral, os autores imprimiram nelas seus interesses e visões próprias, o que resulta na transgressão do que foi coletado da oralidade. Elementos suprimidos e valores incorporados passaram a fazer parte das histórias, gradualmente, de modo que as adaptações feitas para o público infantil foram sendo ajustadas evitando o estímulo de ideias e pensamentos impróprios.

Conforme observamos, desde os primórdios o conto de fadas tem-se revelado como uma forma privilegiada de manifestação da literatura popular e infantil. Há relatos que dizem da existência de contos de fadas antes mesmo das publicações de Perrault – histórias que foram publicadas por autores que se valiam das narrativas de mulheres, a maioria delas amas, cuidadoras das crianças das classes mais abastadas. Nelly Novaes Coelho atribui a origem dos contos de fadas aos povos celtas, “com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam à realização interior do ser humano” (COELHO, 1997, p. 155). Fundamenta-se assim a natureza espiritual/ética/existencial que constitui este gênero literário. Ainda conforme Coelho (1997), é daí que se justifica a presença da Fada, cujo nome vem do termo latino *fatum*, que significa destino. Não se precisa exatamente onde se origina a figura da fada, porém, esta constitui um personagem que resiste ao tempo e às mudanças, continuando a exercer atração entre adultos e crianças. Cabe considerar que “a literatura infantil tem a criança como principal representante, pois a representa sempre em busca de uma explicação que, mesmo quando mais lógica, ainda é mágica (COSTA, 2008, p. 68). Daí a apreciação pelo mundo sobrenatural dotado de seres mágicos com monstros, bruxas e as representativas fadas.

A partir de todo este percurso temos a constituição do gênero *conto de fadas*, bastante emblemático da literatura infantil, que surge dotado de aspectos fantasiosos e lúdicos, advindos da necessidade de minimizar enredos controversos e polêmicos, cujos precursores mencionamos. Assim como ocorre com o trajeto percorrido pela literatura infantil, traçar um percurso preciso de modo que possamos resgatar completamente o que viria a ser a história dos contos de fadas é uma tarefa complexa. Contudo, intentamos contemplar alguns dos momentos mais significativos que configuraram a passagem dos contos de fadas da fase oral para a tradição literária. Dada a importância dos *contos de fadas* na formação das subjetividades inerentes à natureza humana, é sobre eles que recai a partir de então nosso enfoque, haja vista que nosso *corpus* de pesquisa trata especificamente de três diferentes contos de fadas, cujas histórias foram representadas pelo cinema.

Decorridos três séculos de existência do gênero, a atualidade ainda reserva espaço para recontá-lo com vivacidade e energia para mantê-lo na memória da coletividade. Os contos que se tornaram canônicos, como aqueles assinados por Charles Perrault, os irmãos Grimm e Hans C. Andersen, percorreram uma longa trajetória até assumirem formas sofisticadas proporcionadas pela aplicação das tecnologias de que dispomos na contemporaneidade, como o cinema. Segundo Martins (2015) as narrativas tradicionais adaptadas para o suporte fílmico contribuem para o processo de continuação dos contos de

fadas. Por isso não é nosso objetivo aqui dizer dos ganhos e perdas com relação ao processo de transposição do texto convencional para o cinematográfico, posto que nosso interesse maior consiste nas inovações que cada revisão feita pelo cinema oferece. Como a forma e a estrutura dos contos de fadas convencionais foram sendo ajustadas em razão dos mecanismos ideológicos vigentes desde seu surgimento, é nesta perspectiva que nos ateremos ao analisarmos *Frozen*, *Malévola* e *Valente*. Essas narrativas, apesar de acionarem intertextos clássicos do legado narrativo universal, inovam quando revelam valores antes inexplorados em histórias deste gênero, especialmente no que se refere à construção da figura feminina.

O conto de fadas, bem como outros gêneros da literatura infantil, operam no sentido de “instruir, divertir e educar, trazendo a criança ao mundo com que ela se identifica e sente-se livre para formar suas capacidades intelectuais e sociais, visto que elas ainda estão num processo de formação de experiências reais (COSTA, 2008, p. 68)”. Essa afirmativa nos conduz a pensar no conto de fadas como semeador de valores que acabam integrando a formação de mentalidades. Por assim pensarmos, buscamos entender como a estética inovadora das obras que nos propomos analisar pode influenciar na formação de novos paradigmas sociais. Entender o caráter transformador desses contos exige-nos, primeiramente, compreender os principais conceitos e padrões de pensamento ou de comportamento que, com a evolução dos tempos, desde o surgimento dos contos de fadas, acabam se diferenciando na contemporaneidade. Coelho (1997) observa essas mudanças e as denomina de “valores tradicionais” e “valores novos”, salientando que uns e outros determinaram ou ainda determinam a temática e peculiaridades que diferenciam as produções literárias de tempos passados e atuais, demonstrando como o conto de fadas ainda se mantém como um dos gêneros mais antigos, duradouros e populares na literatura, possibilitando refletir sobre como ele foi modificando-se para se ajustar aos leitores atuais e lhes transmitir um legado cultural de séculos. Segundo a autora, assim se caracterizam tais valores:

Valores Tradicionais	Valores Novos
Preponderância do individualismo, sociedade burguesa, patriarcal: heróis operando como modelos de qualidades de virtudes.	Espírito comunitário, socializante: tendência de substituir o herói individual pelo grupo ou por personagens questionadoras do sistema.

<p>Obediência absoluta aos valores, padrões, tabus ou ideais consagrados pelo Poder ou pelo Saber da autoridade centrada na Igreja, Governo, Patrão, Pai, Esposo: exemplaridade; rigidez de limites entre certo e errado, bom e mau.</p>	<p>Descrédito da autoridade como poder absoluto ou inquestionável. Exigência de liberdade pessoal: conciliação das diferenças e contrastes entre os seres, coisas, fenômenos. Consideração de verdades múltiplas.</p>
<p>Incentivo ao paternalismo, autoridade suprema exercida pelo pai, responsabilidades com o lar e cuidados com a família a cargo a mãe: superioridade do homem, idealização da mulher, reforçando os limites entre o que é propriamente masculino e feminino.</p>	<p>Desestabilização do paternalismo, deveres e direitos de homens e mulheres seguem a tendência de se igualar; meninos e meninas não mais estigmatizados pelo que é certo ou errado para o homem e para a mulher.</p>
<p>Moral dogmática, maniqueísta e de caráter religioso: moral nas histórias, prêmio ou castigo recebido pelos personagens.</p>	<p>Moral da responsabilidade do eu, desaparece a moral das histórias e surge a moral espontânea, mas responsável.</p>
<p>Sociedade sexófoba, sexo estigmatizado como pecado, restringindo a interdição ao sexo às mulheres, cuja virtude máxima seria a castidade.</p>	<p>Sociedade sexófila, desafia a rigidez da moral burguesa de modo a recuperar o sexo como ato natural.</p>
<p>Valorização do passado como modelo a ser seguido; concepção da vida como passagem; racionalismo apoiado pela fé ou pela ciência.</p>	<p>Redescoberta do passado, intertextualidade como processo criador; concepção da vida como mudança contínua, valorização a intuição como forma de conhecimento. O mágico e o absurdo irrompem na rotina cotidiana e fazem desaparecer os limites entre o Real e o Imaginário.</p>
<p>Racismo como marca da sociedade tradicional, separação entre classes e raças refletindo uma situação concreta.</p>	<p>Anti-racismo, valorização de diferentes culturas e raças, abordagem do racismo como injustiça humana e social.</p>
<p>Criança vista como adulto em miniatura, educação rigidamente disciplinadora e punitiva. Literatura exemplar.</p>	<p>Criança vista como um ser em formação cujo potencial desenvolve em liberdade, mas orientado.</p>

(COELHO, 1997, p. 5-10)

Segundo a autora, todo o processo de transformações sociais, políticas e culturais interfere sobre o processo de criação artística, incluindo-se pois a literatura, atuando sobre o nível ideológico de modo a alterar ou transformar a consciência crítica de seu leitor/receptor. Esse confronto demonstrado nos ajuda a situarmos criticamente diante da realidade histórica, social e cultural que nos cerca e seus reflexos nas narrativas que elegemos para apreciação. Considerando essas pontuações, temos a possibilidade de realizar uma leitura crítica desse novo fazer literário que poderá contribuir para a formação de novas mentalidades.

Constatando as mudanças que se instauraram nos contos de fadas com a evolução dos tempos, observamos que este gênero tem se adaptado ao que propõem as inovações do século vigente, demonstrando assim a dinamicidade destas histórias que ressurgem com caráter inovador. A pesquisadora e crítica literária de literatura infantil, Brenda Bellorín (2016), em seu estudo sobre as mutações do gênero conto de fadas, traça uma espécie de mapa para entender o que ela denomina DNA dos contos de fadas contemporâneos. Bellorín observa o conto de fadas como um organismo vivo, que se adapta e muda para sobreviver. É no encaixe desta analogia que a autora diz sobre a maleabilidade, a capacidade de transmutação desses contos e as várias formas adotadas pelo gênero para se adaptar a todos os tipos de mídias, suportes e públicos nos séculos XX e XXI. Ainda conforme a perspectiva da estudiosa, os contos de fadas contemporâneos, ao passarem pelos processos de revisitação e recriação, representam o produto de dois tipos de obra, que seriam:

O conto de fadas de fusão e conto de fadas transfigurado. Os primeiros seriam aqueles que mantêm a estrutura e formas próprias dos contos de fadas literários tradicionais, mas que introduzem referências à cultura contemporânea. Os últimos, aqueles que apresentam e legitimam valores civilizatórios atuais através da crítica ou da paródia das formas clássicas (BELLORÍN, 2016).

Esses processos de mutação dos contos, que permitem sobretudo a recriação, evidenciam o quanto as formas narrativas estão sujeitas a múltiplas revisões para “acomodar-se à cultura e aos contextos nos quais se transmite e que, portanto, a ‘impureza’ é inevitável e não tem que ser vista como pernicioso” (BELLORÍN, 2016). Essa adaptabilidade dos contos propicia o processo de criação das revisões, que se instaura, nas últimas décadas, significativamente no suporte fílmico, revelando também para essas narrativas um caráter inovador.

Diana e Mário Corso (2006), em uma abordagem psicanalítica tocante à narrativa moderna, observam que:

Os contos de fadas clássicos foram adaptando-se para o uso das crianças [...], as personagens passaram a ter vida interior, a serem pessoas divididas, contraditórias, enfim, gente atrapalhada que não sabe bem de onde vem nem o que quer e tem uma estranha compulsão a chafurdar uma angústia difusa. Temos agora personagens que sofrem de medos absurdos, vivem uma vida sem sentido e tendem a se perpetuar em determinados equívocos (CORSO, D.; CORSO, M., 2006, p.170 - 171).

Os autores corroboram com a ideia de que essa nova configuração das narrativas contemporâneas apreendem uma realidade mais profunda do ser humano, com a apresentação de novos valores e formas de pensar, por parte das personagens, que ultrapassam caracterizações estereotipadas, previsíveis e conservadoras do ser humano. Estamos nos referindo a personagens que dão vida e voz às suas histórias, tornando-se primordiais para a composição das mesmas, pois conduzem sua própria trajetória e rompem com a tradição, conforme pretendemos demonstrar em nossa análise. Essas adaptações, que muitas vezes subvertem padrões e exploram os conflitos das personagens, possibilitam uma maior identificação com o público ao qual se destinam, leitor/espectador.

Nesta perspectiva, o psicanalista Bruno Bettelheim (1992), afirma que a capacidade de sobrevivência dos melhores contos, que continuam encantando crianças de todas as gerações, consiste em seu poder de simbolizar e sugerir um desfecho para os conflitos psíquicos inconscientes que ainda dizem respeito às crianças de hoje, consoante a ideia de que, através do acervo de histórias que nos são contadas ao longo do tempo, é que nos reconhecemos a nós mesmos. Bettelheim observa ainda que:

Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos – passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto do adulto sofisticado (BETTELHEIM, 1992, p.06).

Reforçando a ideia de Bettelheim, é que podemos compreender a intensa revisitação aos contos da literatura tradicional universal que, mesmo ressurgindo com uma roupagem inovadora, ainda atraem o público para além do universo infantil, justamente por abordarem questões tocantes aos conflitos humanos.

Ressalte-se que, ao serem revisitados, os contos possibilitam o surgimento de novos sentidos que partem das adaptações fílmicas que revisitam os clássicos, provocando impacto

nos receptores e por isso merecem nossa atenção. Temos a consciência de que os estudos sobre adaptações filmicas dos contos de fadas ainda caminham a passos lentos. O termo fantasia parece estar ainda carregado de estigmas, “de suposições adicionais (frequentemente negativas e equivocadas), particularmente a ideia de que são direcionados às crianças e não têm qualquer relação com a realidade” (SUE SHORT, *apud* MARTINS, 2015, p. 287).

Peter Hunt (2010) esclarece em seu trabalho o quanto este gênero literário foi (e por vezes ainda é) desqualificado perante a consideração adulta. Segundo ele, “para muitos acadêmicos, a literatura infantil [...] não é assunto” (HUNT, 2010, p.27). Embora exista, a suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras formas do fazer literário é insustentável. Ainda conforme os apontamentos de Hunt, minorizar a literatura infantil é uma “total falta de entendimento tanto das habilidades da criança leitora como da forma como os textos operam” (HUNT, 2010, p. 48). Coelho (1997) também elucida que até bem pouco, em nosso século, a literatura infantil foi encarada pela crítica como um gênero secundário, “vista pelo adulto como algo *pueril* (nivelada ao brinquedo) ou *útil* (nivelada à aprendizagem ou meio para manter a criança entretida e quieta)” (COELHO, 1997, p. 26, grifos da autora). Entretanto, Coelho nos aponta que, na atualidade, com a afirmação do conceito de infância e a criança sendo cada vez mais levada em consideração, a literatura infantil / juvenil – vislumbrando dois grupos indistintos, crianças e jovens, como sujeitos distintos – tem conseguido maior autenticidade como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e jovens, bem como dentro da vida cultural das sociedades.

Observamos, assim, que apesar da trajetória da literatura infantil ter sido marcada por essa espécie de hierarquização, tem sido concedido a este sistema literário um significativo espaço no cenário acadêmico nos últimos anos. Mais do que reconhecê-la em sua diversidade e vitalidade, este gênero tem demonstrado sua relevância, conforme consideram Oliveira e Palo (1986), não escamoteando o literário, nem o facilitando, enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos (referindo-se a bons projetos literários) possíveis ao repertório infantil, que possui capacidade para absorver tais produtos de forma múltipla e diversificada, num contínuo processo de experimentação e descoberta.

Para nós, investigar o revisionismo dos contos de fadas pelo cinema significa demonstrar que estas produções merecem lugar de destaque na contemporaneidade, assim como tantas outras vertentes literárias em seus mais diversificados suportes. Assim, para que possamos vislumbrar este assunto conferindo-lhe o merecido destaque para a constituição desta pesquisa, o desenvolveremos com mais minúcia no capítulo seguinte, em que trataremos

da ficção e o entrecruzamento da arte literária e cinematográfica, trazendo à baila discussões teóricas, que fundamentarão nossas análises, e críticas, que nos levarão a compreender, por exemplo, questões que envolvem a apropriação dos contos de fada pelo cinema hollywoodiano e suas implicações. Contudo, antes de iniciarmos este percurso, é necessário buscarmos o entendimento de como ocorre a representação do feminino neste gênero.

1.3 A representação do feminino nos contos de fadas.

Escrever ou falar livremente significa juntar-se às mulheres loucas e às bruxas, escrevendo a partir das chamas que consomem seus corpos.

Bárbara Godard

Conforme pontuamos em momento anterior, as origens dos contos de fadas assentam suas raízes na oralidade. Comumente, eram os criados e as preceptoras das crianças da classe alta quem propagavam essas narrativas que, em sua origem, possuíam caráter matriarcal. Transmitidas inicialmente entre as classes camponesas e chegando depois aos setores sociais mais altos, converteram-se em narrativas escritas com o objetivo maior de ensinar boas formas de conduta e comportamento. Logicamente, para condizerem com o esquema social da época, os contos foram sendo adaptados de modo que se instaurou uma inversão para o regime de patriarcado. A representação da mulher, em geral, passou a ser a de um indivíduo passivo cujas aspirações restringiam-se ao matrimônio. Ao observarmos os contos de fadas tradicionais que constituem o legado das narrativas clássicas universais, percebemos que o elemento feminino encontra-se caracterizado, não raras vezes, por atributos tais como a beleza, a fragilidade, a obediência ao pai e posteriormente ao marido. Essas características foram impostas às mulheres conforme perspectiva androcêntrica adotada nesses contos.

Os anos de 1960 a 1970 estabeleceram o conceito de gênero como diferença cultural ligada ao sexo. Consequentemente, conforme nos aponta Teresa De Lauretis (1994) em *A tecnologia do gênero*, os espaços sociais tornam-se gendrados – marcados por especificidades de gênero – acentuando estereótipos e posicionando a mulher como o elemento oposto ao homem, tendo na masculinidade a base de comparação no âmbito das “diferenças” postuladas entre os gêneros. Desse modo, conforme perspectiva da autora, a sociedade patriarcal conduz até mesmo o pensamento feminista em que, nesse período, concebe a mulher como elemento genérico, colocando-a sem suas identidades e

especificidades particulares. Define-se, desse modo, o sujeito mulher, sobretudo a partir do sexo, o que desconsidera os substratos de classe, língua, raça, etc., como demais componentes do indivíduo. A autora aponta, ainda, que os discursos nos âmbitos institucionais, artísticos, literários, políticos, culturais, entre outros, em sua totalidade, contribuem para perpetuar as diferenças estereotipadas impostas para diferenciar masculino e feminino. Ressalte-se aqui o cinema que, conforme corrobora a autora, opera como uma tecnologia de gênero. Nesse sentido, Lauretis reitera a discussão de que o gênero não se constitui enquanto propriedade dos corpos, mas sim por produtos de diferentes tecnologias sociais, das quais o cinema faz parte, bem como de diversas epistemologias e práticas críticas institucionalizadas comuns à vida cotidiana. Desse modo, as relações de gênero existiriam em decorrência das relações sociais e comportamentos ditos “masculinos” e “femininos”.

Esses mesmos moldes apontados por Lauretis parecem ter sido ratificados nas primeiras versões fílmicas das animações produzidas pelos estúdios Disney, inspiradas nos contos de fadas, e que ficaram mundialmente conhecidas. A visão antiquada de sociedade e a reiteração de traços ideológicos como os postulados do patriarcado e a visão estereotipada da mulher foram elementos ratificados pelas pioneiras produções Disney: Princesas demonstrando a maneira ideal de ser mulher, explicitando seus atributos de beleza – geralmente demonstrando o padrão da mulher ocidental branca, de olhos e cabelos claros; corpo magro; trajes suntuosos –; bondade, modéstia, pureza, obediência e recato. Na maioria dos filmes de animação que representaram clássicos produzidos pela Disney desde 1937, quando do lançamento do primeiro longa-metragem do gênero, *Branca de Neve*, o que se observa é que as figuras femininas trazem a marca da passividade, estruturando-se como figuras modelares do desejável para o comportamento feminino. *Cinderela*, de 1950, e *A bela adormecida*, de 1959, continuam seguindo a mesma linha de representação da bela e passiva princesa romântica que atingirá a felicidade plena somente quando encontrar seu príncipe. Essas produções, pertencentes ao universo popular, contribuíram para a disseminação de normas culturais transpostas dos contos para a vida real, tal como a aspiração pelo ideal de amor romântico e o casamento como prioridade dentre as aspirações femininas na busca pela felicidade.

Muitas dessas histórias clássicas, como as supramencionadas, em suas diferentes manifestações, possuem caráter sexista e disseminam estereótipos sexuais ao predeterminarem lugares e papéis aos seus personagens. As histórias de princesas, as quais mais nos interessam neste estudo, em suas versões predecessoras, revelam a função dessas personagens nas narrativas a partir da existência de figurações masculinas, não raro o pai,

irmão ou príncipe. Esse tipo de representação coloca grande parte de seu público receptor em contato com padrões de comportamento, definições e os parâmetros de feminilidade e masculinidade, que não levam em consideração questões importantes, como as que envolvem o gênero. Conforme bem observa Martins (2015), o contato com esses contos tradicionais, carregados de significados sociais, contribui para o processo de socialização e formação de identidade de seu público, crianças, expostas aos padrões estereotipados. Segundo a autora,

não é mais possível ignorar a conexão existente entre os componentes estéticos dos contos de fadas, novos ou antigos, e sua função histórica dentro de um processo de socialização que forma gostos, costumes, valores e hábitos (ZIPES *apud* MARTINS, 2015, p. 30 - 31).

Essas histórias ensinam, de certa forma, o que seria ser homem e mulher num dado contexto social. É o que percebemos nos contos tradicionais que, em sua maioria, trazem os papéis marcadamente definidos, de modo que fiquem claras as funções de cada personagem, sublinhando a importância da diferença de comportamento entre homens e mulheres para que tudo se dê a contento de acordo com a ótica falocêntrica. A esse respeito, lembremo-nos do que menciona Guacira Lopes Louro (1997), salientando que papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar. “Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher e responder a essas expectativas” (LOURO, 1997, p. 24).

A “marca” das personagens masculinas e femininas, frequentemente retratadas nos contos tradicionais, consiste na coragem, astúcia, habilidade para os homens, que se envolvem em aventuras intensas e realizam grandes feitos até salvarem princesas indefesas. Altruísmo, passividade e domesticidade são características das mulheres, geralmente princesas indefesas. Capacidade intelectual, sagacidade e perspicácia não são atributos encontrados nas protagonistas que, caso necessitem, aguardam auxílio de seus salvadores, revelando-se incapazes de agirem por si mesmas. Quando há a representação de personagens femininas que, de alguma forma legitimam o poder e capacidade da mulher, demonstrando dinamismo, iniciativa e criatividade, temos a personificação das vilãs, demonstrando que estas características são indesejáveis às mulheres, por isso, os desfechos mais trágicos lhes são reservados como punição por seu comportamento. Mulheres que subvertem, transgridem e quebram as normas são apresentadas como anormais, logo, indesejáveis.

A esse respeito, ressalte-se a outra interessante questão que se refere à representação feminina nos contos de fadas tradicionais. A polaridade que ocorre entre o bem e o mal, que também aparece claramente delimitada, denotando o essencialismo presente nesses contos que classificam seres humanos como essencialmente bons ou ruins, aparece marcadamente nas representações femininas. Nestas, esses elementos são representados nas figuras das heroínas e bruxas. Conforme bem observa Marina Warner, em todo o mundo, histórias centradas numa heroína, uma jovem que sofre uma longa provação antes de sua redenção e triunfo, frequentemente elegem mulheres como agentes do seu sofrimento: são as antagonistas, conforme afirmamos, que aparecem personificadas, no mundo dos humanos por “madrastas malvadas e irmãs feias; no reino encantado são fadas más, feiticeiras, ogres” (WARNER, 1999, p. 234). O antagonismo destinado quase que unanimemente às mulheres nos contos de fadas tradicionais reflete, mais uma vez, a predominância do patriarcado representado nas histórias deste gênero.

Conforme nos aponta Beatriz Fernández Herrero (1997), pesquisadora espanhola que se dedica ao estudo do feminino nos contos de fadas, na Idade Média, especialmente, a literatura revela seu caráter misógino ao representar a mulher como símbolo de todos os males, sendo considerada como a introdutora do pecado no mundo. É com essa misoginia característica que “a literatura retoma do folclore a figura das fadas e bruxas, ainda que modificando seu arquétipo” (HERRERO, 1997, p. 227). Herrero observa ainda que

Às bruxas são outorgados um estatuto de inferioridade com relação ao homem no que se refere à sua maior crueldade e ignorância, curiosidade pelos assuntos misteriosos, gosto pela palavra e paixões irracionais e incontroláveis. Por isso as bruxas são as cultivadoras do mal por excelência, aliadas do demônio e opostas à virgem Maria, o extremo contrário na escala feminina das virtudes (HERRERO, 1997, p. 228, tradução nossa).

Para alguns autores, não se pode estabelecer um paralelismo entre fadas e bruxas posto que as fadas nascem como tais enquanto as bruxas assim se fazem. Pelo que podemos observar nos contos deste gênero, esses seres mágicos têm seus lugares sempre muito bem marcados, retratando as formas do bem e do mal. A fada, constantemente, aparece como veladora ou inimiga do fado ou destino das pessoas, podendo assim agir em razão de modificar o que está predestinado. Daí o motivo de ser constantemente evocada para o auxílio das heroínas sofredoras nas histórias. Não raro, aparecem nos contos de fadas como madrinhas, desempenhando papel de zeladoras, que estaria destinado às mães, comumente ausentes nestes contos.

Para além da representação da bruxa, as mulheres aparecem também, com bastante frequência, representando o mal, personificando madrastas más, que desempenham papel semelhante ao das bruxas. A malignidade feminina é emblematicamente representada em clássicos contos como “Branca de neve” e “Cinderela”, cujas representações foram transpostas para o cinema pelos estúdios Disney em 1937 e 1950, respectivamente, de modo que as características maléficas das madrastas foram reforçadas e contribuíram para a formação do conceito negativo atribuído à figura dessas personagens no imaginário coletivo.

A existência das madrastas suscita o curioso fato de que, em muitas narrativas, a figura da mãe das heroínas inexistente ou não desempenha papel significativo. Em alguns contos, a ausência da mãe é declarada já no início da narrativa, porém sem explicações, como se tal figura não fosse necessária. Marina Warner (1999) salienta que a ausência das mães nos contos pode agregar boas intenções. Para ela, no processo de compilação das histórias, as versões predecessoras foram alteradas de modo a poupar a figura da mãe de maus atributos, tal como ocorre, segundo Warner, em “Branca de neve”, cuja versão recolhida pelos Grimm relatava uma mãe ciumenta ao ponto de perseguir e assassinar a própria filha. Ao ser publicada, em 1819, introduz-se a figura da madrasta no lugar da mãe, alterando o pivô do violento enredo. Warner salienta ainda que, tais mudanças foram realizadas principalmente para adequar as histórias às bases dos princípios cristãos e sociais dominantes, distanciando da figura materna características de maldade.

Ainda conforme nos aponta Marina Warner em seus estudos sobre os contos de fadas, historicamente, a ausência da mãe pode ser pensada como um traço característico do período que antecede a nossa era moderna. A falta de acesso a tratamentos médicos e os poucos recursos que havia fizeram da morte no parto a causa mais comum de mortalidade feminina. Embora, curiosamente “a mãe ausente pode não ter morrido de fato, embora seja o caso de muitas; pode ter morrido simbolicamente, segundo as leis do matrimônio, que substituem a mãe biológica na vida de uma jovem por outra” (WARNER, 1999, p. 252). Como as famílias acabavam sendo reconstituídas, as crianças órfãs sobreviventes eram criadas pela sucessora da mãe. Mais uma vez, temos o indicativo de que os contos de fadas, por mais fantasiosos que sejam, absorvem os elementos predominantes na cultura e sociedade em que são criados. Nesse sentido, Warner elucida que “enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam as condições específicas da sociedade que o narrou e recontou dessa forma” (WARNER, 1999, p. 245). Este antagonismo das madrastas permeia inúmeros contos e até hoje suscita a criação de novas tramas que exploram essa temática. Ao dedicar-se a esse assunto, Warner conclui que

a hostilidade de madrastas para com filhos de uniões anteriores está presente em crônicas e histórias de todas as partes do mundo, desde a antiguidade até o presente; elas exibem as diferentes tensões e dificuldades em diferentes tipos de sistema de parentesco e de ambiente familiar, resultantes da patrilinearidade, das obrigações dotais, da exogamia feminina, da poligamia (WARNER, 1999, p. 246).

Bruno Bettelheim, ao contemplar a temática da figura da madrasta em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas* (1992), considera que a personificação do mal por uma entidade feminina que substitui a mãe estaria ligada à fantasia da criança em não reconhecer, na figura materna autêntica, traços de maldade. Em devaneios, os pais tomariam variadas formas, entre elas, a de um pai/mãe falso, um contraparente adotivo. Ao criar esses devaneios, segundo Bettelheim, “a expectativa esperançosa da criança é de que um dia, por acaso ou por desígnio, o parente verdadeiro aparecerá e ela será elevada, por direito, a sua condição sublime, e viverá feliz para sempre” (BETTELHEIM, 1992, p. 85). O autor considera ainda que a fantasia da madrasta malvada auxilia na preservação da imagem da mãe boa e ajuda a criança a não ser assolada pela vivência de uma mãe malvada. Assim,

A divisão típica do conto de fadas entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas uma forma de preservar a mãe interna totalmente boa, quando na verdade a mãe real não é inteiramente boa, mas permite à criança ter raiva da “madrasta” malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira, que é encarada como uma pessoa diferente (BETTELHEIM, 1992, 86).

Nesta perspectiva, os contos de fadas estariam sugerindo a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios, que lhe seriam dolorosos e difíceis de enfrentar, no estágio em que a habilidade de integrar emoções contraditórias ainda não está consolidada. Reforçando-se assim, a dimensão pedagógica da literatura infantil.

Muitas outras atribuições são dadas à frequência com que as madrastas aparecem nos contos, porém a maioria delas refletindo a dificuldade das mulheres unirem forças dentro dos arranjos familiares. Não raro, observamos contos em que a tirania parte de mulheres em luta contra suas rivais, muitas vezes mais jovens, para conservar a segurança que seus maridos ou pais lhes proporcionam, denotando a dificuldade do vínculo entre as mulheres no regime de patriarcado. Contudo, sabemos que essas histórias têm sido construídas e reconstruídas ao longo dos tempos, sofrendo alterações constantes. Nesse processo, conceitos cristalizados podem ser desconstruídos à medida em que vão sendo reinventados,

tal como pretendemos observar em obras como as que trouxemos para apreciação neste trabalho. Segundo Walter Benjamin, o cinema é um dos agentes mais poderosos no processo de renovação e reinvenção da humanidade por estar em estreita conexão com os movimentos de massa atuais. Este artefato tecnológico pode, segundo Benjamin, alterar o modo de percepção das coletividades humanas pois, “na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daqueles que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido” (BENJAMIN, 2012, p. 23).

Nossa sociedade tem passado por constantes transformações que implicam alterações significativas principalmente no que tange à conduta da mulher perante um quadro de rompimento com as padronizações instauradas desde tempos passados. Operando contra ideologias como as que envolvem o patriarcado e falocentrismo, encontramos, na última década, produções que, ao serem revisitadas, operam como um meio eficaz de desconstruções acerca de ideias cristalizadas principalmente no que se refere ao feminino. É neste contexto específico que encontramos as narrativas fílmicas *Valente* (2012), *Frozen* (2013) e *Malévola* (2014), cujas tramas vão revelando personagens que agem de forma transgressora, de modo a questionar noções distorcidas em torno da feminilidade, possibilitando que novos significados possam emergir a partir das narrativas, constituindo assim o objeto central deste trabalho.

Partindo destas considerações gerais a respeito da representação do feminino nos contos de fadas, prosseguimos nossa pesquisa focalizando mais detidamente a representação das princesas nos filmes da animação dos estúdios Disney, de modo a vislumbrar a configuração das mesmas nas produções mais significativas de meados do século XX até o momento atual. Neste percurso, pretendemos ainda contemplar a efervescência das teorias associadas ao feminismo, a partir dos anos 1960, momento a partir do qual o conto de fadas passa a ser questionado pela crítica. Antes de partirmos para as análises de nosso *corpus*, consideramos que, como duas das obras de nossa análise tratam de releituras de contos de fadas clássicos revisados pelo cinema, torna-se necessário dedicarmos espaço para ampliar nossas discussões baseadas nos estudos que envolvem temáticas como intertextualidade, adaptação e a confluência entre cinema e literatura, conforme faremos no capítulo seguinte.

2. DO PAPEL À TELA: O REVISIONISMO DOS CONTOS DE FADAS PELO CINEMA

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras através de novos materiais em diferentes espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas crias ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.

Linda Hutcheon

2.1 Ficção e cinema

Falar sobre o cinema e suas manifestações envolve, antes de tudo, falar sobre a força motriz que o impulsiona – a ficção. Cristina Costa (2001), pesquisadora dedicada aos estudos no âmbito das ciências sociais, define a ficção como “uma forma peculiar da comunicação humana que, estimulando a imaginação e o devaneio, propõe uma experiência intersubjetiva na qual a realidade que a circunda se apresenta de forma indireta” (COSTA, 2001, p. 12). Concorde esta perspectiva, percebemos a ficção como um discurso que não se orienta diretamente para o real, mas o subentende para aludir às subjetividades e ao mundo que nos envolve. Assim, a ficção constitui-se como um ato narrativo que possibilita o trânsito intersubjetivo de significados, como uma forma de experimentação da verdade de maneira indireta.

Conforme pondera Costa (2001), há, na ficção, o apelo à imaginação, o deslocamento da realidade objetiva para a realidade subjetiva, afetiva e significativa fazendo com que se possa estabelecer o vínculo entre a realidade e o que se vê representado pela ficcionalidade. Esta possibilita ao leitor/espectador distanciarem-se de si próprios, propondo-lhes transformar-se imaginariamente em outros, ocasionando a identificação com o que está sendo representado. Nesse sentido, Mário Vargas Llosa observa com maestria que:

Quando lemos romances, não somos o que somos habitualmente, mas também os seres criados para os quais o romancista nos transporta. Esse traslado é uma metamorfose: o reduto asfixiante que é nossa vida real abre-se e saímos para ser outros, para viver vicariamente experiências que a ficção transforma como nossas. Sonho lúcido e fantasia encarnada, a ficção nos completa – a nós, seres mutilados, a quem foi imposta a atroz dicotomia de ter uma única vida, e os apetites e as fantasias de desejar outras mil. Esse espaço entre a vida real e os desejos e as fantasias, que exigem que seja mais rica e mais diversa, é preenchido pelos livros de ficção (LLOSA, 2004, p. 17).

Ainda que Llosa esteja referindo-se especificamente aos romances, inferimos da essência de sua ponderação que ao experienciarmos a ficção, em suas manifestações várias, estaríamos desenvolvendo uma forma peculiar de experimentar a vida, a qual está presente já nas primeiras manifestações expressivas do indivíduo, desde criança, através dos contos, jogos e brincadeiras e tantas outras invenções que circundam o universo infantil.

O desenvolvimento da ficcionalidade seria, portanto, fornecedor do substrato das identidades individual e coletiva, construindo formas de sentir e experimentar a vida, das quais são gerados valores, gostos e sensibilidades. A capacidade de transformar a realidade, seja atuando sobre a subjetividade do ouvinte ou agindo sobre a vida de um grupo social, é um dos aspectos mais importantes da ficção, que se torna, assim, humanizadora.

Entendo aqui por *humanização* [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 180, grifos do autor).

É o que ocorre com o conto de fadas, um agente ficcional que, conforme pondera Costa (2001), transcende espaço e tempo, migrando por diferentes linguagens e mídias, tornando-se constituinte da cultura humana tanto na formação das identidades coletivas e individuais como na constituição das mentalidades, fornecendo valores e comportamentos aceitos e difundidos numa sociedade.

Assim, ao estudar contos de fadas e cinema estamos nos dedicando, sobretudo, a produtos inspirados pela ficção em suas variadas formas de expressão, que se entrecruzam. Logo, temos a tarefa de investigar as relações que, através das narrativas ficcionais, sob diferentes suportes e linguagens, estabelecem-se entre os agentes envolvidos e entre eles e a realidade. Desse modo, parece-nos relevante que consideremos aqui, ainda que superficialmente, aspectos que envolvem de alguma forma, o papel representado pela ficção na constituição da chamada indústria cultural, que funciona como subsídio para a formação das identidades individuais e coletivas na sociedade ocidental contemporânea. Tratar de ficção, especialmente aquela produzida por um estúdio hollywoodiano, requer nossa atenção tendo em vista a significativa representatividade que este assinala em nossa cultura, contribuindo para a criação do nosso universo imaginário compartilhado.

A partir do século XIX, a indústria cultural “nasce da formação da população subalterna e excluída que constitui um público disponível ao entretenimento de baixo custo, a massa que cresceu a olhos vistos nos centros urbanos” (COSTA, 2001, p. 40). Constituída por pessoas “do povo”, que formam a grande massa dos centros citadinos é que produções culturais seriadas, abrangentes e comunicativas encontram espaço para serem consumidas de forma prazerosa e divertida. A indústria cultural, portanto, “trata-se de uma produção simbólica voltada ao grande público que, submetido aos rigores do trabalho industrial e das ocupações subalternas, passa a usufruir, como um bem, das horas de ócio e lazer” (COSTA, 2001, p. 41).

Em uma perspectiva histórico-social percorrida pela estudiosa, observamos que um dos fatores responsáveis pela ruptura entre o século XIX e o XX ou entre Modernidade e Contemporaneidade foi o advento da sociedade midiática e da indústria cultural. Invenções envolvendo tecnologias de gravação, reprodução e transmissão do som à distância – o telefone, o gramofone e o fonógrafo - a fotografia, modificam a relação da arte com o mundo, instaurando uma nova visualidade. Conforme pondera Costa (2001), com essas invenções, a comunicação foi abandonando a hegemonia do texto escrito para incorporar de forma significativa a imagem e o som, tendência que se consagra, no século XX, com o rádio, o cinema e a televisão.

Neste contexto, podemos observar que, dentre as conquistas humanas, a evolução dos meios de comunicação bem como o desenvolvimento das novas tecnologias da informação consistem num grande salto no âmbito técnico e científico a partir do século XIX, acarretando importantes transformações sociais. É relevante mencionarmos aqui o breve percurso do surgimento deste suporte antes de levar adiante as considerações acerca de sua relevância no âmbito da indústria cultural.

O cinema, assim como a literatura, opera como um “contador de histórias”, e assume papel importante nas formas de narrar, como o fez desde seu surgimento, na França, em meados dos anos de 1895. O encantamento suscitado pelas histórias contadas através das telas até hoje causa fascínio, talvez pela enorme gama de recursos tecnológicos que contribuem para superproduções dotadas de efeitos especiais que conferem ainda mais magia às histórias apresentadas. Cabe salientar, contudo, que a fantasia suscitada no imaginário através do cinema parece independe dos recursos dispostos pela modernidade, basta se pensar no cinema mudo, como as produções protagonizadas por Charles Chaplin, por exemplo.

Ao pesquisarmos sobre os dados históricos que dão conta da origem do cinema, deparamo-nos com registros que comprovam o encanto exercido por esse suporte, desde sua criação. Robert Stam, crítico e teórico que se dedicou aos estudos sobre o gênero, ressalta que, nos primeiros escritos sobre a sétima arte, é possível encontrarmos um discurso de fascinação, “uma espécie de reverência religiosa pela pura magia da mimese, pela simples visão de uma representação-simulacro convincente da chegada de um trem ou do vento soprando a folhagem” (STAM, 2011, p. 38).

Tendo seu surgimento na França, o Cinema tem como pioneiros os irmãos Louis e Auguste Lumière, responsáveis por exibir a primeira película de celuloide num projetor de manivela, denominado cinematógrafo – registrador de movimentos (do grego: *kinema* + *grafein*) – que serviu para gravar imagens de figuras em movimento e, posteriormente, para projetar imagens. Ainda que se tratasse de uma sequência, em preto e branco e sem a ausência de som, de uma cena corriqueira em que funcionários deixavam uma fábrica ao final de um dia de trabalho, foram essas as imagens que inauguraram o universo da magia cinematográfica através da imagem em movimento. Posteriormente, sons, imagens, linguagens verbais e não verbais a serviço da ilusão provocada pelo movimento na tela, conferiram ao cinema o status de “sétima arte”, a primeira forma artística original do século XX que recebe, desde sua criação, o bônus de uma tecnologia em constante evolução operando para produções cada vez mais sofisticadas no trabalho com representações.

Conforme salienta Costa (2001), pouco a pouco o cinema vai adquirido autonomia e desenvolve-se como linguagem, ultrapassando a fase do experimentalismo tecnológico, almejando atingir um público mais amplo, culto e burguês. Com o desenvolvimento de novos recursos e operando como ficção, o cinema passa a moldar o imaginário das plateias e a contribuir para a disseminação de uma cultura menos centrada nos princípios europeus, assumindo características mais transnacionalizadas (embora o predomínio das produções esteja em Hollywood), utilizando o termo empregado por Costa (2001), para designar o aspecto híbrido em termos de representatividade que o cinema assume neste contexto.

Não estando imune a críticas, o cinema, bem como a indústria cultural recebem, por vezes, a responsabilidade de promover uma falsa compreensão do real, sendo vistos por muitos como mercantilizadores da memória popular. Conforme observa Robert Stam,

Os meios de comunicação de massa formam uma complexa rede de signos ideológicos situados no interior de ambientes múltiplos – o ambiente dos meios de comunicação, o ambiente ideológico mais amplo e o ambiente socioeconômico – cada qual com suas especificidades (STAM, 2011, p. 340).

O cinema, nesse sentido, constitui um suporte que reflete e transmite, modifica e aumenta as diversidades sociais e suas manifestações. Como componente representativo da cultura industrial, agrega valores políticos e ideológicos, suscitando assim opiniões diversas em torno da existência dos meios de comunicação em que se incluem não somente a sétima arte, mas também televisão, propagandas, videoclipes e várias outras mídias. O que ocorre, desse modo, é que essas tecnologias produtoras de imagens alteram sensivelmente a forma de se ver e interagir com o mundo, por conseguinte, a forma como ele é representado por meio da arte, como a literatura e o cinema, que se relacionam dialogicamente. Essa relação dialógica parece-nos muito bem marcada nas produções Disney, também geradoras de críticas no setor da indústria cultural. Desde fins dos anos 1930 os estúdios de Walt Disney têm se inspirado na literatura para contar, através das telas, histórias consagradas do legado literário infantil, causando expressivo impacto no processo de disseminação de ideologias propagadas em seus filmes de animação que se inauguram a partir de então.

Ainda que não seja nossa intenção suscitar, neste trabalho, maciças discussões concernentes ao possível aspecto de dominação do mercado proveniente da indústria cultural sobre os sujeitos, não podemos nos abster de interessantes considerações, tais que as de Adorno e Horkheimer (1985) na obra *A dialética do esclarecimento*, ao referirem-se ao desenvolvimento da indústria cultural como possibilidade de controle sobre o homem. Para os autores, a indústria cultural seria um complexo de comunicação e simbolização que perpetua as estruturas vigentes e evita a formação de sujeitos ativos e reflexivos. Nesse sentido, o homem estaria subjugado e dominado pela indústria cultural, agente de dominação da vida em massa, que passa a ser explorada, segundo os autores, “de corpo e alma”.

Ressalte-se que, assim como Walter Benjamin (2012), citado em momento anterior neste trabalho, Adorno e Horkheimer (1985) são representantes da Escola de Frankfurt, no entanto, apresentam leituras muito discrepantes sobre cinema. Se para Benjamin a arte perde sua ‘aura’ e se democratiza, para Adorno e Horkheimer a indústria cultural e seus meios característicos como o cinema não se democratizam, transformando-se em discurso ideológico e fonte de alienação.

Concorde perspectiva de Adorno e Horkheimer, percebemos que, sendo uma organização que produz e distribui grande parte da imagética popular na sociedade contemporânea, a Disney possui enorme poder de penetração através da cultura visual popular. Alguns estudiosos afirmam que empresas como a Disney “ajudam a construir uma visão de mundo na qual imagens e ideias alternativas, que criticam e desafiam a cultura

dominante, são relegadas à margem” (TAVIN; ANDERSON, 2010, p. 57), contribuindo significativamente para a formação de uma pedagogia corporativa.

Por muito tempo, grande parte da cultura popular ocidental assistiu a filmes de contos de fadas produzidos pela Disney em que se ratificavam processos discursivos dominantes por meio das representações hegemônicas de moldes e normas que fomentaram concepções de raça, sexualidade, etnia, história e gênero. Dessa forma, observamos os filmes Disney promover a regulação social por meio do cinema comercial que acaba operando como dispositivo de poder³, projetando socialmente, significados para as imagens das telas. É pois, nesse sentido, que regidos pelo conceito de dispositivo postulado por Giorgio Agamben (2009), nos sentimos amparados a pensar a produção de comunicação para as culturas de massa como sendo um dispositivo de poder. Para o autor, dispositivo seria, antes de tudo,

um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições [...], tanto o dito como o não dito [...] que tem uma função eminentemente estratégica [...], que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma invenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las (AGAMBEN, 2009, p. 281).

Destarte, os conteúdos produzidos no âmbito das produções cinematográficas com expressivo alcance de público operam como um poderoso mecanismo de regulação aos quais alguns indivíduos podem se assujeitar perante seus significados. Temos no cinema, bem como em tantas outras tecnologias de comunicação e entretenimento, subsídios que interferem nas formas de disseminar e criar experiências que levam a incorporar, cada vez mais rápida e sofisticadamente, modos de ver e de se ver em ambientes.

Como a Disney funciona enquanto produtora que proporciona prazer, embora seus fins sejam comerciais, precisa atender às transformações culturais como forma de agradar seu público e garantir a vendagem de seus produtos. Em seu estudo sobre o oligopólio corporativo desenvolvido pela Disney, Tavin e Anderson (2010, p. 59) explicitam o fato de que a Disney “remete a si mesma, por meio de seus próprios veículos midiáticos e subsidiários, em uma tentativa de divulgar e de promover sua própria causa”. Sendo

³ Ao tratar do poder exercido pela sociedade de controle, Michel Foucault nos diz da relevância em percebermos os efeitos a ele relacionados como estando vinculados a disposições, manobras e táticas, técnicas e funcionamentos. Para o autor essa seria uma forma de exercício do poder disciplinar que “não destrói o indivíduo; ao contrário, ele o fabrica. O indivíduo não é o outro do poder, realidade exterior, que é por ele anulado; é um de seus mais importantes efeitos. [...] Além disso, este poder é característico de uma época, de uma forma específica de dominação” (FOUCAULT, 1979, p. 20).

possuidora de diversos canais de TV aberta e a cabo, emissoras de rádio, parques temáticos e diversos outros empreendimentos, “as posses corporativas da Disney permitem que ela detenha um enorme poder, através da construção e da regulação do espaço midiático-cultural [...] no qual ela se promove por meio de espirais de referencialidade” (TAVIN; ANDERSON, p. 59). Talvez por isso tenha investido em releituras fílmicas revisionistas com a finalidade de manter-se no mercado e desvencilhar-se dos rótulos de auto promotora de sua própria causa, conforme ponderam os autores supramencionados.

Mesmo diante de tais constatações torna-se interessante ressaltarmos o caráter positivo do fato de as produções estarem sendo reconfiguradas – conforme pretendemos destacar ao apresentar nossas análises no próximo capítulo – propiciando a construção de uma visão de mundo que pode subverter, até certo ponto, a cultura dominante. De acordo com o que pontuamos anteriormente, as expectativas e concepções mudam com o passar do tempo, logo, é necessário que a fantasia também se adapte ao mundo contemporâneo, de modo que as produções que delas se utilizam também se adaptem ao contexto atual.

Conforme observamos, as técnicas de comunicação e de transmissão de cultura são várias. Constituem, entre elas, o cinema convencional ou de animação. A potência dessas técnicas está na imagem, que é poderosa e tem um impacto muito grande de significação. Além disso, a representação através do auditivo e visual do cinema oferece comunicação de forma imediata e talvez resida aí o motivo do sucesso que os contos de fadas transpostos para a linguagem fílmica têm alcançado. É no encaixe deste argumento que se enquadra nosso objeto de estudo: a literatura que sai do papel para as telas. Sendo assim, faz-se relevante elencarmos aqui como a ficção funde-se através do hibridismo entre literatura e cinema.

2.2 O entrecruzamento entre arte literária e cinematográfica

Já mencionamos em diversos momentos que literatura e cinema estabelecem parceria e se fundem como contadores de histórias. Muitos clássicos da literatura universal já foram resgatados pelas telas resultando em grandes obras, desde o início dos anos de 1900. Os processos de recriação e revisitação de obras literárias resultam em adaptações, muitas vezes, materializadas em diferentes suportes, como dos livros para os filmes. Ao mencionarmos o termo “adaptação”, parece remeter de imediato à nossa mente a ideia da fidelidade, bem como a de julgar as obras adaptadas como boas ou ruins a partir da proximidade que

estabelecem com a obra original. Em um artigo sobre teoria e prática da adaptação, Robert Stam (2006) questiona ferrenhamente o posicionamento de críticos que, ao analisarem a transposição de obras literárias para o suporte cinematográfico, frequentemente supõem que o cinema tem prestado um desserviço à literatura, quando, ao se referirem aos processos de adaptação, classificam-nos como infidelidade, traição, deformação, etc., sempre de forma a lamentar o que foi perdido no processo de transição da narrativa literária ao filme, salientando perdas e ignorando ganhos.

Para Stam (2006), as raízes desse preconceito com relação às obras adaptadas advêm do poder persuasivo da suposta superioridade da literatura ao cinema. Segundo o autor, este é um fato que pode ser parcialmente explicado pela realidade inegável de que “muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas (STAM, 2011, p. 20)”. Outro motivo gerador desse preconceito seriam as pressuposições profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as artes do cinema e da literatura, sobre as quais o autor cita elementos como:

Antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico islâmico-protestantes dos ícones [...]); logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2011, p. 21).

Nesse sentido, Stam (2006) assevera que não há que se colocar em pauta, exclusivamente, a qualidade das adaptações e sim atribuir um interesse mais analítico às obras adaptadas. Concorde esta perspectiva é que não nos preocuparemos aqui em atribuir esse tipo de valor às obras apreciadas, pois, teremos como foco o caráter evolutivo que as obras estabelecem, pela forma com que foram adaptadas para o ambiente e para o público ao qual se dirigem. Compreendemos que o processo de adaptação comporta alterações de sentido a partir das diferentes perspectivas adotadas por quem recria, reinterpretando aspectos da narrativa original de modo a adequá-la para diferentes suportes, como o cinema. Neste caso, o processo de adaptar envolve tanto uma reinterpretação quanto uma recriação.

Ao dedicar-se aos estudos referentes às adaptações fílmicas, Randal Johnson as reconhece como sendo um processo de recriação. Para o autor, o problema da adaptação fílmica de obras literárias tem gerado constantes discussões, pois, “a adaptação implica o princípio absurdo de que valores significativos existem independentemente do significante expressivo que lhes dá vida. Quando se vai de um sistema ao outro, há uma mudança necessária de valores significativos correspondentes à mudança de significantes” (JOHNSON, 1982, p. 7).

Nesta mesma vertente, o posicionamento da teórica canadense Linda Hutcheon, ao tratar da teoria da adaptação também conflui com o teórico supramencionado:

A adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Assim, a adaptação não deve ter compromisso com fidelidade nem tampouco aludir-se claramente ao original. A obra adaptada seria, portanto, uma versão recriada, inspirada no original que oferece a possibilidade do aproveitamento. Para Hutcheon (2013), adaptar seria “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade (p. 229)”. Conforme pontuamos anteriormente, os contos de fadas são um exímio exemplo de gênero que se adapta para sobreviver, justificado, talvez, pelo fato de transcender no tempo e adaptar-se em forma e conteúdo, ainda que preservando sua essência, mesmo que sendo escritos e lidos de outras maneiras e em outro contexto. Para Hutcheon (2013), é bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história considerando seu processo de mutação ou adequação a um dado meio cultural. A autora é categórica ao afirmar que as histórias não são imutáveis, mas ao contrário, também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos, o que nos leva a concluir que as revisões, tais como as adaptações de contos de fadas tradicionais pra o cinema, podem contribuir para o processo de sobrevivência das clássicas histórias infantis.

Hutcheon enfatiza ainda que “as histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas adaptam-se aos novos meios em virtude da mutação” (2013, p. 59). Nesse sentido, a autora sintetiza o resultado do processo de adaptações em um tom muito mais poético que

teórico ao afirmar que é por meio das crias ou adaptações que as mais aptas versões fazem mais do que sobreviver, elas florescem...

Concorde perspectiva de Hutcheon, que afirma que a mutação é matéria- prima da evolução, vale ressaltar o posicionamento de Brenda Bellorín (2016) que também analisa a adaptação dos contos de fadas em um sentido análogo ao biológico. Segundo a estudiosa, a constante repetição dos contos de fadas, para além da representação coletiva da cultura e da sociedade, garante a sobrevivência do gênero com seu caráter mutável. Observados a exemplo do que se faz geneticamente, os relatos dos contos seriam associados com genes na medida em que estes se replicam, ou seja, são elementos dos quais se podem fazer cópias, transcendendo ao tempo e mantendo os índices de sobrevivência. Manter-se vivo no ambiente depende de coisas óbvias, “como a longevidade e a fertilidade, mas também da capacidade de copiar de forma infiel; ou seja, de poder mudar em cada cópia, sem perder os elementos que tornam reconhecível a cópia” (BELLORÍN, 2016). Nessa perspectiva, a reinvenção tem sentido em si mesma e teria valor semelhante ao da adaptação.

Ainda ao dizer sobre os processos de adaptação, referindo-se especificamente aos contos de fadas, Bellorín salienta que

Nem todas as mutações resultam de adaptações às condições do contexto, mas, certamente, o meio ambiente é um dos fatores que mais determinam a mudança no material genético dos seres vivos. Estas mudanças podem ser mutações pontuais que, embora façam que um organismo tenha umas características que o distinguem de seus antecessores não necessariamente se incorporam da mesma forma nos espécimes que o seguem, nem alteram a linhagem da espécie significativamente. Isto pode ser transplantado aos contos de fadas infantis na atualidade (BELLORÍN, 2016).

Tais considerações demonstram que a expansão do espaço para a literatura infantil e o surgimento de novas mídias como suporte para as histórias potencialmente voltadas para o público infantil, como o cinema, são fatores determinantes para a propagação dos contos de fadas. Isso porque, para adaptar-se ao ambiente contemporâneo, o gênero teve de assumir mutações em termos de estética e semântica, ou seja, foram adaptados. Essas adaptações ou recriações renovam as obras originais e, ao serem transpostas para outros suportes, acabam por desdobrar-se em outros códigos. Segundo Carolina Marinho (2011), “o que se apresenta no processo de recriação são codificações de linguagens diversas passando do discurso verbal para o não verbal no que é ou pode ser chamado de uma tradução intersemiótica” (MARINHO, 2011, p. 56). O sistema verbal utiliza-se do código da língua e caracteriza-se por um maior nível de abstração, com carga subjetiva dominante. A esse respeito, Randal

Johnson observa que a diferença básica entre texto e filme “é aquela entre a comunicação vernal e a visual” (1982, p. 11). Essa diferença existiria “entre uma imagem mental e uma imagem visual, entre a apreensão conceitual e a percepção direta, entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física” (p. 11). Desse modo, caberia ao leitor, estando em contato com o texto narrativo escrito, construir através de sua própria imaginação tudo o que envolve a narrativa. Personagens, lugares e demais elementos que envolvem as cenas narradas partem da ideia de quem lê aliada ao ponto de vista do autor na obra. A narrativa visual, intimamente ligada ao sistema de imagens, opera no nível iconográfico. Conforme pondera Marinho (2011), o sistema de imagens “prima pela apresentação, se mostrando tal qual é e, por mais que subjetividades brotem nas entrelinhas das imagens [...] a mediação se atenua” (p. 57). Assim, observamos que cada uma dessas formas de representação possui seu próprio regimento ao atuarem em criações de realidades diferentes. No livro, há o predomínio da linguagem escrita e o processo de criação cabe ao escritor que, ao jogar com as palavras no processo de tessitura do texto, constrói o processo de significação. No cinema, observamos uma semiótica em que vários significantes concorrem para a produção de um só significado, com sons, linguagem verbo-visual, expressões dos personagens, jogo de câmera, movimento de imagens, mudanças de planos, etc. Robert Stam (2011) define as diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica afirmando que:

A linguagem literária é o conjunto das mensagens cujo material de expressão é a escrita; a linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano) (STAM, 2011, p. 132).

Assim, concorde perspectiva do autor, o cinema constitui-se como linguagem, como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão. Seria, também, uma linguagem artística, um discurso assinalado por codificações específicas. Ainda sobre as especificidades da linguagem cinematográfica, cabe salientar as ponderações de Hutcheon (2013), que também observa o cinema como uma linguagem composta por diferentes meios de expressão. “Fotografia sequencial, música ruído e som fonético –, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão” (HUTCHEON, 2013, p. 63). Uma peculiaridade digna de nota no que se refere à linguagem do cinema é a inseparabilidade do tempo e do espaço na narrativa, o que exerce influência

nos modos de se narrar. Segundo Tânia Pellegrini (2003), em seu estudo sobre possíveis aproximações entre narrativa verbal e visual, já é lugar comum dizer que o movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria, de forma concreta, pela primeira vez, tempo e espaço de forma inseparável. No cinema, o tempo que é invisível é preenchido com espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis, misturando-se assim, o visível e o invisível e conferindo dinamismo à narrativa. Dessa forma, a noção de tempo no cinema é inseparável da experiência perceptiva visual. Já na literatura, as sequências são construídas predominantemente pelo aparato verbal⁴, estando a narrativa literária sempre atrelada à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal. Assim, a linguagem literária lança mão de recursos de composição e modos narrativos para criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens.

Essa diferença de linguagens entre sistema verbal e de imagens revela que livro e filme são suportes que, ao serem deslocados, inevitavelmente passam por um processo mutatório que comporta alterações de sentido. Aos cineastas que recriam histórias da narrativa tradicional, por exemplo, cabe o direito à interpretação livre do texto adaptado sendo admissível que invertam determinados efeitos, proponham outras formas de se perceber determinadas passagens do texto, redefinindo, assim, o seu sentido. A esse respeito, Ismail Xavier (2003), salienta que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça teatral, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. 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 como o seu próprio contexto [...] (XAVIER, 2003, p. 61-62).

⁴ Ressalte-se que, principalmente a partir do Concretismo, observamos que a linguagem literária se deixa infiltrar por linguagens múltiplas, extrapolando os limites da versificação e abrindo-se para a dimensão verbo-visual. Nesse sentido, encontramos elementos como a atomização vocabular, na qual as palavras se reorganizam, tomam formas em favor da expressividade e o uso da comunicação icônica, em razão da interpretação por meio de efeitos gráficos, facilmente observáveis em poemas de efeito visual de autores como Sérgio Caparelli ou Paulo Leminsky, por exemplo, que explanam o universo literário para além das palavras.

Sendo assim, parece-nos claro que falar de adaptação implica considerar as especificidades de cada suporte e desconsiderar qualquer tipo de hierarquização entre eles. Ao que se refere especificamente às adaptações da narrativa literária para a fílmica, lembremo-nos de que a fidelidade não é o critério que devemos empregar para atribuir julgamentos a uma obra. Conforme bem observa Ismail Xavier (2003), devemos atribuir ao cineasta o que é do cineasta e ao autor o que é do autor. Cada um trabalhará com seu estilo, com sua linguagem, com seu modo de fazer as coisas próprias ao cinema ou ao fazer literário.

Diante dos embates estabelecidos em torno do processo de adaptação, cabe ressaltar que, ao analisar neste trabalho as obras *Frozen* (2013) e *Malévola* (2014), nosso interesse volta-se para os efeitos de sentido produzidos através das ressignificações hauridas a partir da recriação das narrativas literárias clássicas para o suporte cinematográfico. Sabe-se que cada conto mantém sua essência e suas especificidades, porém, sempre há elementos que o conecta com temas de outras histórias, promovendo-se assim um diálogo entre as narrativas, principalmente as do gênero *conto de fadas*, que possuem estrutura e temática muito similares. Por isso não pretendemos nos ater exclusivamente a questões formais. Destarte, ao tratarmos de tais obras como sendo releituras de obras predecessoras, consideraremos suas características dialógicas e intertextuais. É também nesse sentido que não nos aprofundaremos, nesta análise, nas questões teóricas que discutam enfaticamente assuntos referentes à adaptação e suas implicações, tradução intersemiótica, fidelidade do novo texto ao texto predecessor ou mesmo da possibilidade de hierarquia entre uma arte e outra. Entretanto, é importante mencionarmos a intertextualidade como o conceito do qual nos aproximamos para embasar nossas discussões ao considerarmos que este, conforme pondera Robert Stam “é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação, e não a um mero e amorfo contexto” (STAM, 2011, p. 227).

Ainda conforme observa Stam, os preconceitos existentes em torno de obras adaptadas foram perdendo força com o desenvolvimento de novas teorias acerca das relações entre os textos. Para o autor, o pós-estruturalismo - que instaura uma teoria da desconstrução na análise literária, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos, considerando a realidade como uma construção social e subjetiva – contribui para a subversão dos (pre)conceitos que conferiram à adaptação o *status* de subalterna. Em decorrência desse movimento, situado cronologicamente nas décadas de 1960 e 1970 que a Semiótica passa a tratar todas as formas de significação como sistemas compartilhados de sinais. A partir de então, ocorre a ascensão dos estudos do intertexto, de modo que “as teorias da

intertextualidade passam a considerar que todo e qualquer texto mantinha relação com outros textos e, portanto, com um intertexto (STAM, 2011, p. 225)”.

Para que possamos compreender com mais clareza as relações de hipertextualidade presentes no objeto de nossa análise, torna-se imprescindível que busquemos como aporte teórico as considerações de Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982⁵). Neste estudo, Genette discute a transtextualidade, ou transcendência textual, definida pelo autor, grosso modo, como “tudo que coloca o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENNET, 1982, p. 7). Ao desenvolver este conceito, o estudioso francês repertoria predicamentos da transtextualidade estabelecendo uma tipologia para cinco categorias gerais de que cada texto procede. O primeiro deles seria a *intertextualidade*, um empréstimo não declarado, segundo palavras do próprio autor; a relação de co-presença entre dois ou vários textos, o que estaria ligado às práticas de citação, plágio, alusão e a relação das obras que se precedem ou sucedem um texto. O segundo tipo seria constituído pela relação menos explícita que o texto mantém com o que se pode apenas designar como seu paratexto – título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc., resultando no processo da *paratextualidade*. O terceiro tipo, denominado *metatextualidade*, descreve a relação crítica que une um texto ao outro, explícita ou silenciosamente, numa espécie de comentário que os une. O quinto tipo constitui a *arquitextualidade*, que determina o estatuto genérico do texto. Este é, segundo Genette, o tipo mais abstrato e mais o mais implícito da relação entre textos.

Adiamos a referência ao quarto tipo repertoriado por Genette, o da *hipertextualidade*, para nos atermos com maior atenção a ele, por julgá-lo como o mais sugestivo para a análise fílmica. Conforme pondera Robert Stam (2011), o termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial para o cinema, pois pode ser aplicado para dizer das relações entre as adaptações cinematográficas e os textos originais, “em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização” (STAM, 2011, p. 234).

Vale ressaltar que a teoria da intertextualidade foi introduzida por Julia Kristeva na década de 1960 com pressupostos na teoria do dialogismo de Bakhtin, existente desde os anos 30. Na teoria bakhtiniana, o termo dialogismo remete à relação entre um enunciado e um conjunto de outros enunciados. Em outras palavras, qualquer sistema de signos seria atravessado por enunciados predecessores, não existindo, portanto, ineditismo na

⁵ Edição francesa: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Points Essais). Neste trabalho, utilizaremos a versão traduzida no Brasil em 2006.

composição de novos textos. Desta feita, este conceito sugere que sempre há um ponto de interseção entre textos. Partindo, pois, da proposição de Bakhtin, Kristeva inaugura o termo *intertextualidade* para referir-se ao “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos, transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos” (SAMOYAULT, 2008, p.15). Similarmente à teoria de Kristeva, Gérard Genette propõe sua teoria, impactando na forma de se pensar a adaptação, sugerindo o importante conceito teórico que trata da relação entre textos.

A partir do que nos propõe Genette acerca dos cinco tipos de hipertextualidade supramencionados, destacamos que o fenômeno da re-escritura de conteúdos anteriores permite que as adaptações de textos para o cinema possam ser vistas como leituras e/ou releituras hipertextuais. Na atualidade, as discussões existentes em torno de aspectos como fidelidade ou infidelidade na diversificação dos suportes de texto constituem um discurso menos valorativo sobre intertextualidade, devido à constante e revigorante produção das transformações intertextuais, de textos que geram outros textos em favor das transformações. Elementos encontrados nas releituras fílmicas que nos propomos a analisar constituem uma derivação de textos, evocados de forma tal que os contos originais não sejam explicitamente citados. Assim, nestes casos, o fenômeno da hipertextualidade dar-se-ia, conforme teoriza Genette, pela transformação, uma ação mais complexa e indireta de se retomar elementos de um texto preexistente.

A “transformação séria”, conforme expressão de Genette, ou transposição, pode se aplicar a obras de vastas dimensões, estando esta produtividade ligada à diversidade dos procedimentos transformacionais com que opera e a amplitude e variedade de procedimentos nela envolvidos.

Ainda que as teorias supramencionadas tenham sido postuladas com relação à intertextualidade literária, elas trazem contribuições para a teoria do cinema e análise fílmica, posto que as adaptações de textos para o cinema podem ser vistas como leituras e/ou releituras hipertextuais. Concordamos com Stam, ao ponderar que o termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial para o cinema, pois pode ser aplicado para dizer das relações entre as obras cinematográficas e os textos originais, “em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização” (STAM, 2011, p. 234).

Parece ser inerente à contemporaneidade, em diversos setores artísticos, a presença de alusões entre o que se cria e o que já foi criado. Esse cenário nos faz entender que o modo

como temos nos organizado social e culturalmente na atualidade abre espaço para variadas manifestações que seriam responsáveis pelo fenômeno do mimetismo, comum ao estilo artístico cultural existente na contemporaneidade, e da recorrência de recursos como intertextualidades e seus desdobramentos, como paródia e pastiche, por exemplo, que mantêm diálogo com obras já existentes, ainda que se recusando a propor qualquer estrutura ou qualquer narrativa mestra, a exemplo do que parece ocorrer com nosso objeto. Isso seria o que Robert Stam (2011) denomina liberalismo de estilos, ocasionando um remapeamento de possibilidades que abrangem descentramentos ou deslocamentos – sugestivos das desmistificações dos paradigmas preexistentes. Além disso, para Stam, o contexto da contemporaneidade, situado como Pós-modernismo, sugere abertura, multiplicidade, pluralidade e hibridismo, sugerindo inclusive que o cinema pós-moderno tornou-se estilisticamente híbrido ao passo que combina referências às mais diversas fontes possíveis, formando um jogo lúdico que se estabelece com o espectador por meio de um cinema recombinante. Partindo de tais considerações, propomos a análise das narrativas fílmicas *Frozen* (2013) como um hipertexto, cujo texto de referência (hipotexto) refere-se ao antigo conto de Andersen, “A rainha da neve” (1844); e *Malévola* (2014), que dialoga com o conto “A bela adormecida”, dos irmãos Grimm (1812 - 1815). Tal análise permite-nos observar as novas possibilidades de leitura suscitadas pela instância revisionista que o cinema conferiu aos conto de fadas de Andersen e dos Grimm, respectivamente, de modo a transgredir o convencional, mesmo que não completamente, conforme se verá no próximo capítulo que também contemplará a análise da narrativa cinematográfica *Valente* (2012).

As possibilidades existentes em torno do hibridismo do cinema, principalmente no que alude ao seu encontro com a literatura, suscitam nosso interesse em observar com mais minúcia como o texto fílmico pode ser utilizado como ferramenta pedagógica, vez que nosso trabalho refere-se a textos potencialmente voltados para o público infantil. Por isso, consideramos relevante refletir sobre como o cinema pode configurar-se como uma leitura diversa, um aparato que estabelece relações entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, aumentando as possibilidades significativas, os temas e ideologias permitindo leituras interdiscursivas.

2.3 O cinema como suporte de leitura

Ao analisarmos os PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais, documento norteador dos conteúdos a serem trabalhados nas escolas, observamos a preconização de que os currículos

referentes às disciplinas não devem ser trabalhados apenas como transmissão de conhecimentos, mas sim de modo que as práticas docentes encaminhem os alunos rumo à aprendizagem, à integração de diferentes linguagens, tanto nas aulas de literatura como nos mais variados níveis de ensino. Neste documento, sugere-se que à escola, bem como aos professores, cabe a responsabilidade de formar educandos como cidadãos capazes de se articular criticamente. Para tanto, é preciso que se utilize, no processo de formação escolar, as diversas nuances que envolvem a linguagem e a prática de metodologias de ensino que contemplem variados tipos de discursos e mídias no processo educacional escolar. Inclui-se, desta feita, a linguagem cinematográfica, um meio didático e tecnológico que pode operar como um instigador do interesse do aluno e formador do pensamento reflexivo.

Outras disposições elencadas pelos PCNs referem-se ao ensino da arte. Conforme o documento,

A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico, que caracteriza um modo particular de dar sentido às experiências das pessoas: por meio dele, o aluno amplia a sensibilidade, a percepção, a reflexão e a imaginação. Aprender arte envolve, basicamente, fazer trabalhos artísticos, apreciar e refletir sobre eles. Envolve, também, conhecer, apreciar e refletir sobre as formas da natureza e sobre as produções artísticas individuais e coletivas de distintas culturas e épocas (PCNs, 1997, p. 18).

Constituindo o cinema um tipo de arte, infere-se que sua utilização no âmbito escolar contribua para o processo de desenvolvimento da percepção estética e da dimensão social das manifestações artísticas. Nesse sentido, há que se atentar para o poder transformador de percepções que toda arte possui. Entendemos que filmes se constituem como um recurso que pode ser incorporado à rotina escolar. No entanto, é preciso que os mediadores de leitura tenham a consciência de que o uso do texto fílmico deve ser disponibilizado para além da simples apreciação de imagens e sons. Assim como no ato de leitura, em que ler ultrapassa os limites da decodificação de palavras, o trabalho com o filme deve alcançar o âmbito interpretativo e suscitar significação para seus receptores, para além de uma mera didatização.

Conforme proposta investigativa de nosso trabalho, em que observamos narrativas recontadas pelo cinema, encontramos nos textos fílmicos e literários possibilidades de leitura que se complementam, ainda que possuam estética e configurações diferentes, em razão da significação dos textos para seus receptores. Ressalte-se que, ao propor o trabalho com essas duas modalidades narrativas distintas, incorporando produções cinematográficas nas aulas de literatura, não estamos propondo a substituição ou priorização do texto imagético em detrimento ao texto literário convencional, mas sim utilizando aquele como um recurso

metodológico artístico e crítico aliado a este, vislumbrando um trabalho de formação de leitores.

A evolução dos meios de comunicação, a constante inovação no campo das tecnologias da informação e a grande abrangência da comunicabilidade através de dispositivos digitais são elementos emblemáticos no âmbito das transformações técnicas e científicas ocorridas a partir do século XX. Essas transformações são facilmente perceptíveis pois seus suportes ocupam espaço significativo na sociedade, refletindo nos setores sociais, econômicos e culturais. Destarte, é possível observarmos um movimento de interação entre a arte e a mídia através da qual podemos perceber como os novos meios de comunicação vêm se constituindo um suporte alternativo de propagação e permanência da arte literária, especificamente tratada aqui.

Nesse contexto, conforme já enfatizamos, o cinema pode ser utilizado como um recurso para além de sua exibição ilustrativa sendo empregado como uma linguagem que se processa em várias instâncias de percepção. Ressalte-se que essas instâncias se consolidam não só por meio da palavra, mas também em uma estrutura organizada pelas imagens e seus elementos essenciais como sons, enquadramentos, posicionamentos de câmera e todo o aparato de efeitos especiais que contribuem para o processo de significação do que se está sendo representado pelas imagens da tela.

A linguagem cinematográfica pode propiciar a efetivação entre filme e imaginário social, a exemplo da linguagem literária e da maioria dos processos que envolvem a ficção, que operam segundo uma impressão de realidade. Christian Metz (1972), ao tratar da significação no cinema, observa que a impressão de realidade que caracteriza os filmes desperta sentimentos que fazem com que possamos nos reconhecer por identificação ou oposição com o que vemos retratado. Borges e Carrijo (2013) observam que “a partir do momento em que o espectador decide assistir a um filme, ele estabelece com a obra uma espécie de pacto, (re)conhecendo os acontecimentos ali narrados, aceitando-os como se verdadeiros fossem” (p. 183). Dessa forma, as histórias das telas “desencadeiam no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação conquistando de imediato uma espécie de credibilidade com seu público receptor” (METZ, 1972, p. 16). De acordo com a perspectiva dos autores supramencionados, o cinema seria uma tradução da realidade remontada sob a base ficcional, assim como a literatura, e daria uma maior visibilidade à realidade, instaurando um entusiasmo construído através da ação representada. Desse modo, o filme pode constituir-se como um precioso recurso para tratar de questões existenciais sem a rigidez da sistematização escolar.

Ao tratar das possibilidades de inserção do texto fílmico no ambiente escolar, a psicopedagoga Roseli Pereira Silva (2007), a exemplo da perspectiva de Metz, assevera que a imagem do filme proporciona objetivação e um certo grau de realidade. Segundo a autora, dificilmente um filme não veicula mitos, sejam coletivos ou individuais. Nesse sentido, “é possível estabelecer certas conexões entre os mitos que instrumentam a cultura de uma época e o êxito de certas películas” (SILVA, 2007, p. 43), podendo partir desta assertiva o fato de o cinema funcionar como um instigador do interesse pelas narrativas. Consoante esta perspectiva, podemos observar os contos de fadas e sua perene presença desde tempos passados na memória da coletividade. Ao tratarem de fatos existenciais da condição humana como fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem e a vida através da palavra, essas narrativas têm o poder de “fundir os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização” (COELHO, 1997, p. 24).

Conforme podemos observar, as narrativas ficcionais contribuem para a constituição de nossas simbologias e interferem na formação do imaginário social, oferecendo experiências significativas principalmente para crianças e jovens, que constroem o conhecimento de si e do mundo através das variadas formas de representações com as quais têm contato. A esse respeito, o cineasta, crítico de cinema e professor da Universidade Paris III, na França, Alain Bergala, em entrevista à Beatriz Vichessi para a revista *Nova Escola*, defende a presença da sétima arte nas escolas não só para explorar técnicas de produção e conteúdos curriculares. Para ele, os filmes são úteis também para discutir questões universais. Nesse sentido, Bergala (2012) ressalta que

Para as crianças, o cinema é uma possibilidade de experimentar a vida. Quando jovens, já temos certa bagagem e nos apropriamos do que vimos na tela de outro modo, e não como um anúncio de sentimentos e emoções. Quando pequenos, temos experiências e vivências sobre a família, a casa, a escola. O restante, como o mundo, o amor e a violência, pode ser aprendido com diversos vieses por meio dos filmes. Muito do que se vê nas telas é uma prefiguração da vida dos adultos e ajuda a criar suposições sobre o futuro (ALAIN BERGALA, 2012).

Assim, os filmes fornecem subsídios para trabalhar diversos assuntos, atrelados ou não a disciplinas específicas, mas sobretudo podem estimular debates que permitirão a ampliação e percepção de seu público receptor a respeito de determinada temática.

Percebemos, desse modo, que assim como a arte literária, o cinema também se constitui como uma importante experiência, contudo, devemos ter em mente o fato de que

mesmo que estejamos vivenciando um contexto em que a imagem e a voz se fazem presentes com expressiva intensidade, é indispensável trabalhar com textos literários.

Oferecer à apreciação a leitura de um conto clássico do legado literário infantil ocidental significa atribuir valor à literatura que constitui patrimônio cultural. Assim, torna-se imprescindível que os leitores em formação tenham contato com a literatura clássica. A cultura contemporânea, ao contrário do que muitos acreditam, não dispensa a mediação da escrita ou a leitura de textos convencionais. Advém daí a ideia de conciliar a leitura do clássico com a leitura do texto contemporâneo representado pelo cinema. É possível abordar nas aulas de leitura o diálogo existente entre o texto clássico e o reinventado, de modo que seja atraente ao leitor identificar aspectos como aqueles que tornaram as obras diferentes em razão das transformações sociais e culturais ocasionadas pelo passar dos tempos.

Em tempos atuais, as reinvenções de contos clássicos têm enfatizado elementos representativos da sociedade contemporânea como, por exemplo, o empoderamento das mulheres e o enfraquecimento do regime patriarcal, conforme observável no *corpus* deste trabalho. Destarte, a linguagem cinematográfica, funcionando como reconstrutora da realidade por meio da ficção, auxilia o leitor em formação a elaborar sentidos e promover reflexões e, conseqüentemente desestabiliza preceitos a respeito de temáticas abordadas nos textos, tanto literários quanto fílmicos, a respeito da vida humana. Assim como Silva (2007), acreditamos que

A obra de arte em geral e o cinema em particular, com certeza, plasmam, em imagens, diversos temas que, por dizerem respeito a nós, por interferirem na nossa compreensão das múltiplas tensões da vida, possuem necessariamente uma dimensão ética a ser destacada (SILVA, 2007, p. 54)”.

Diríamos, pois, que os filmes ficcionais configuram um eficiente instrumento para potencializar uma discussão que se engendra no âmbito dos acontecimentos da fabulação que, conseqüentemente, contribuem para a construção de opiniões, valores e posturas.

Introduzir e conciliar o cinema como prática pedagógica significa acreditar na eficiência de se trabalhar com linguagens múltiplas como forma de atração dos sujeitos, bem como recurso na formação humana. Assim como ocorre com as narrativas literárias tradicionais, os filmes também se constituem enquanto universos imaginários para além da mera representação que dá sentido às histórias. Ao dedicar-se aos estudos concernentes ao cinema e educação, a pesquisadora Rosália Duarte (2009) observa que

Do mesmo modo como temos buscado criar, nos diferentes níveis de ensino, estratégias para desenvolver o interesse pela literatura, precisamos encontrar maneiras adequadas para estimular o gosto pelo cinema. Nesse caso, gostar significa saber apreciar os filmes no contexto em que eles foram produzidos. Significa dispor de instrumentos para avaliar, criticar e identificar aquilo que pode ser tomado como elemento de reflexão sobre o cinema, sobre a própria vida e a sociedade em que se vive (DUARTE, 2009, p. 72).

Assim, torna-se interessante viabilizar o acesso aos filmes e inseri-los no contexto escolar. Do mesmo modo que o texto literário convencional conta uma história, o texto cinematográfico também se constitui enquanto contador, porém, utilizando-se de outro tipo de linguagem, resguardando suas especificidades. Levando-se em consideração as principais diferenças ao lidar com linguagens distintas, o trabalho com o narrativa fílmica pressupõe basicamente os mesmos procedimentos que antecedem o contato com qualquer obra artístico-literária. Entretanto, para a apresentação da narrativa fílmica, é interessante que sejam expostos os objetivos da exibição e a descrição do que será visto. A esse respeito, Sílvia Meireles, coordenadora do programa Cine-Educação, da Cinemateca Brasileira de São Paulo, em entrevista à Camila Monroe, da revista Nova Escola, observa que essa descrição

É fundamental para não descaracterizar o cinema como um objeto cultural. O ideal é antecipar para a turma elementos da história, falar sobre o diretor e outras produções dele, comentar sobre os atores [...], ressaltar características técnicas, como a fotografia [...]. O professor deve se mostrar como um espectador crítico e experiente para que os alunos aprendam a se posicionar frente ao que veem (MEIRELES, 2010).

Dessa forma, viabiliza-se aos educandos a probabilidade de envolvimento com a obra, resultando uma maior interação com o texto na linguagem cinematográfica. Cria-se assim espaço para que sejam suscitadas as convergências e divergências, explicitando as possibilidades de interpretação a partir das diferentes leituras.

Muitas são as possibilidades de exploração e recursos que provocam a criação e o pensamento reflexivo através da ficcionalidade. Ressalte-se, pois, que a capacidade de transformar a realidade, seja atuando sobre a subjetividade do ouvinte ou agindo sobre a vida de um grupo social, é um dos aspectos mais importantes da ficção, que se torna, assim, humanizadora, no sentido proposto por Candido (2004), referente ao exercício da reflexão. É o que ocorre com o conto de fadas, um agente ficcional que, realizando-se por suportes diferentes, transcende espaço e tempo, migrando por diferentes linguagens e mídias, conforme pondera Costa (2001), tornando-se constituinte da cultura humana.

CAPÍTULO 3: CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NAS HISTÓRIAS DE PRINCESAS

Ao tratarmos, neste trabalho, da revisão de contos de fadas cujo foco recai sobre a configuração de princesas, é imprescindível que tenhamos como referência para abordagem da estrutura e significação de nosso *corpus*, um olhar a partir das nuances da teoria crítico-feminista. Isto porque, no transcorrer de nossas análises, buscamos desvelar o quanto os contos de fadas estiveram impregnados da ideologia patriarcalista e falocêntrica que, no cenário atual, parece ceder espaço para uma postura mais crítica diante da sociedade ocidental contemporânea.

Ao tomar como objeto de estudo intertextos de contos clássicos da literatura infantil, não podemos deixar de evidenciar o quanto suas narrativas predecessoras sublimaram, através do fantástico e do maravilhoso, os referenciais ideológicos que por séculos permearam o legado literário. Conforme discutimos anteriormente, os contos de fadas sempre estiveram imbuídos de ideologias e, nesse sentido, a representação dos personagens mais recorrentes como heróis e heroínas, príncipes e princesas fizeram-se presentes nesses textos metaforizando a condição humana e, conseqüentemente, interferindo no comportamento social da coletividade. Elaborando um panorama da representação das princesas Disney no decorrer dos anos, é possível observarmos modificações significativas na composição dos perfis das principais personagens constituintes destas animações, refeitas a partir de contos de fadas.

Conforme citamos, data de fins de 1937 o lançamento do primeiro longa-metragem de animação da história *Branca de Neve e os sete anões*. Esta animação configura a trama em que a personagem da princesa, Branca de Neve, reflete justamente o “papel” feminino de docilidade, passividade, fragilidade e dependência, cujos atributos enaltecidos são de beleza e domesticidade. Assim, remonta a ideia de que este seria o padrão de mulher ideal: aquela que só consegue atingir felicidade plena mediante intervenção de um príncipe que conduzirá seu destino. Outro longa-metragem de animação produzido e lançado pela Disney no século XX é *Cinderela*⁶, em 1950. Esta animação, também embasada em um clássico da literatura infantil, parece repetir os mesmos moldes de *Branca de Neve e os sete anões*. O perfil da princesa, homônima à obra, revela uma mulher frágil, tão dócil e passiva que se submete aos mandos de sua madrasta e aceita o sofrimento vivendo à espera de seu príncipe salvador. Sua felicidade, assim como a de Branca de Neve, só se concretiza após o

⁶ Em 2015 a Walt Disney Pictures lançou o filme *Cinderela*, cuja história é inspirada no conto de fadas de Charles Perrault e na animação de 1950 da Walt Disney de mesmo nome.

casamento. Ainda nesta perspectiva de representação de princesas clássicas, no ano de 1959 há o lançamento de *A bela adormecida*. Outra animação Disney que traz como personagem principal uma princesa, Aurora, cujos atributos mais enaltecidos também se referem à beleza extrema, docilidade e altruísmo. Decorridas mais de duas décadas desde o lançamento da primeira animação considerada clássica, tradicional das histórias Disney, *A bela Adormecida* parece demonstrar certa evolução no trato com o posicionamento feminino diante das relações matrimoniais. Diferentemente das animações anteriores, em que as princesas davam-se a casar a seus salvadores sem mesmo conhecê-los previamente, nesta, há a demonstração dos sentimentos de Aurora por um rapaz que não se revela como príncipe de imediato. Nesta narrativa, a princesa e o príncipe se elegem, revelando certa autonomia em suas escolhas e subvertendo as prerrogativas da conveniência de se casar somente com pessoas de mesma classe social, afinal, Aurora não fazia parte da realeza.

As três animações supramencionadas referem-se a um período clássico e refletem as ideologias vigentes bem como as dinâmicas sociais do período. A forte presença do binarismo rígido nas relações de gênero, a demarcação de papéis sociais para homens e mulheres e a constituição e fixação de suas diferenças biológicas determinam limites para estes papéis. Nesse cenário, via de regra, a mulher é retratada em sua condição de inferioridade, seguindo um modelo de atuação para o ambiente doméstico. Ainda que estas sejam características emblemáticas das sociedades ocidentais deste período, este cenário tende a modificações sociais resultantes da emergência da burguesia e do capitalismo após os anos 1950. Esse período possibilita às mulheres a inserção no mercado de trabalho e a ênfase aos afazeres domésticos diminui. Neste momento de mudanças, em que as mulheres acabam por atribuir menos prioridade ao papel doméstico, observamos o importante impacto provocado pelo movimento feminista a partir da década de 1960. Ainda que a epistemologia formada pelos estudos feministas seja algo considerado contemporâneo e em constante construção, existem algumas marcas deste processo dignas de nota nesse nosso estudo.

Em uma abordagem histórica, o feminismo aparece como movimento social organizado, no Ocidente, em fins do século XIX. Com o fluxo do sufragismo – movimento voltado para estender o direito do voto às mulheres – uma maior expressividade é alcançada neste âmbito, que se amplia por diversos países ocidentais de modo que, segundo pondera Louro (1997), o sufragismo torna-se reconhecido como a primeira onda do feminismo. Posteriormente, no final da década de 1960, o movimento é acrescido de maior visibilidade quando passa a se referir a preocupações sociais e políticas e a construções teóricas. Neste contexto e nos debates advindos dele é que se engendra e problematiza o conceito de gênero.

Este se torna o marco da segunda onda do movimento feminista contemporâneo, que a partir de então irá se voltar para as construções propriamente teóricas. Conforme aponta a pesquisadora Cecil J. Albert Zinani (2013), o impacto do movimento feminista representa um avanço na teoria social de modo a representar o deslocamento do sujeito feminino. Segundo a autora,

Esse movimento, juntamente com as revoltas estudantis, a contracultura e a luta pelos direitos civis, marcou a modernidade tardia. O feminismo passou a discutir aspectos da vida social relacionados à família, sexualidade, responsabilidade doméstica; desconstruiu as dicotomias dentro/fora, público/privado; além disso, discutiu como os sujeitos são formados no gênero, como os seres humanos se constituem como homens ou mulheres, o movimento feminista abordou a formação das identidades sexuais e de gênero (ZINANI, 2013, p. 63).

Assim, intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens e diferentes grupos de países como a França, Estados Unidos e Inglaterra expressam com veemência sua “inconformidade e desencanto em relação aos tradicionais arranjos sociais e políticos, às grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, à discriminação, à segregação e ao silenciamento” (LOURO, 1997, p. 20). Em meio a essa conjuntura de efervescência social e política, de contestação e de transformação, instauram-se os estudos da mulher, nos quais “militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e contaminando o seu fazer intelectual” (LOURO, 1997, p. 20). Dessa forma as mulheres passaram a ter visibilidade e, conseqüentemente, trazem à baila a problematização das questões de sexo e gênero. Ressalte-se que, também nessa segunda onda do feminismo, surgem obras icônicas do movimento que se tornaram clássicos, como *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir (1949) e *The feminine mystique*, de Betty Friedman (1963), de modo a se consolidar o surgimento dos estudos da/sobre a mulher.

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (2009) observa que, embora as mulheres tenham adquirido maior visibilidade e conquistado direitos tais que os de terem se tornado cidadãs eleitoras, em fins do século XX, essas conquistas continuaram desvalidas por não estarem atreladas a uma autonomia econômica. Beauvoir pondera que, embora neste momento os costumes imponham menos obrigações do que outrora, as mulheres continuam sob a condição de dependentes, sustentadas pelos homens. Assim, somente com sua participação no trabalho formal é que as mulheres conseguiriam superar a distância que as separavam dos homens. Desse modo, “desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema

baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino” (BEAUVOIR, 2009, p. 879).

Este é o contexto em que o movimento feminista solidifica-se e as mulheres passam a compor uma relevante força política. As modificações na dinâmica de vida feminina são refletidas também no setor artístico-literário, incluindo-se o cinema de animação e as icônicas produções Disney que, após reincidir em produções de contos de fadas clássicos, cujas personagens principais mantinham o estereótipo da bela moça casadoira, passam a produzir animações dotadas de mais dinamismo, principalmente na configuração das mulheres protagonistas. O longa-metragem *A pequena Sereia*, lançado no final de 1989, é a produção emblemática das animações que contam histórias de princesas após a fase clássica. Mantendo ainda figuras icônicas como a do rei, de um belo príncipe, uma bruxa malfeitora e as desventuras sofridas pela personagem principal, esta narrativa é protagonizada por uma sereiazinha que idealiza uma vida no mundo dos humanos. Ariel, a princesa de cabelos rubros que vive no fundo do mar, ousa, ultrapassa o limiar da inércia ao negociar com uma bruxa a liberdade para tornar-se humana e perseguir o amor de sua vida. A princesa, diferentemente das anteriores, abandona sua zona de conforto e parte corajosamente em busca de sua felicidade, sem que nenhum herói intervenha a seu favor. Ariel protagoniza uma aventura com valentia e determinação, agindo por si própria em razão de ser livre. Sua atitude atribui valorização a pessoas comuns, ao abdicar de seu título de nobreza. A pequena sereia inova em alguns aspectos como o dinamismo de seu protagonismo e na caracterização física que destoam do perfil desenhado para as princesas anteriores. Entretanto, ainda é atribuída à personagem principal a figura da heroína que sofre e recebe como recompensa a companhia masculina.

Em fins do século XX, as animações de princesas produzidas pela Disney continuam a enveredar-se para além dos limites do clássico. *A pequena Sereia* abre uma sequência de outras narrativas de animação cujas histórias de princesas são delineadas a partir de aventuras diversas e protagonistas com características distintas. Em 1991, estreia o longa *A Bela e a Fera*, recontado a partir do homônimo conto clássico originado no século XVIII, na França. Esta animação apresenta uma protagonista que, em lugar de esperar que um príncipe corajoso aja para salvar-lhe de alguma desventura, é ela própria quem se arrisca para garantir o bem estar de seu pai. Bela não idealiza viver ao lado de um príncipe e parece ter sido delineada para ilustrar outras opções para uma jovem mulher que não simplesmente dar-se à vida matrimonial e seus afazeres. A moça ambiciona sair de seu reino para conhecer outros lugares. Tem um gosto peculiar por livros, que acaba sendo fomentado pela Fera, que lhe

oferece um grandíssimo acervo. Uma inversão de valores é representada nesta animação pois, em lugar da mocinha ser libertada pelo príncipe, é ela quem o liberta do feitiço que o aprisionou sob a pele da terrível fera. O perfil de Bela revela, ainda, perspicácia e inteligência da jovem que possui a capacidade de negociar seus desejos, questionar a escolha de seu pretendente e buscar alternativas para sua vida. Seus procedimentos diferem do modo como agiriam as princesas clássicas que deixavam a cargo dos príncipes a condução de suas vidas, porém, ainda se trata da jovem mulher que sofre e sacrifica-se para que, no final, seja feliz para sempre com seu amor.

Outra animação merecedora de nota neste contexto é *Aladdin* (1992), um longa cujas representações ocorrem para além da cultura ocidental tradicional. A narrativa se passa no Oriente Médio e conta a história da filha de um poderoso sultão que se envolve com um moço pobre, sendo obrigado a praticar atos ilícitos para sobreviver. Obviamente o relacionamento entre a jovem rica e o rapaz é indesejado devido às diferenças sociais que os circundam. Contudo, é a partir do despertar deste amor que Jasmine luta para mudar as leis de seu país a fim de tornar possível o casamento entre pessoas de diferentes classes. Jasmine também recusa-se a casar-se com os pretendentes que lhe foram arranjados demonstrando atitude, vontade própria e ousadia. Esta é uma animação que subverte o padrão do príncipe encantador, dotado de grandes riquezas, sendo demonstrada na mulher esta condição. A representação da personagem principal como uma mulher que prima por sua autonomia ilustra, mais uma vez, uma mudança significativa no âmbito das animações que perfazem as histórias de princesas produzidas pela Disney, mesmo que o enredo ainda seja aquele que remonta a histórias de amor com finais felizes pois, nesta narrativa, também, a felicidade de Jasmine passa a depender de seu enlace com Aladdin.

Decorridos três anos do lançamento deste longa-metragem de animação que transitou por caminhos de diferentes etnias, deixando de inspirar-se nas clássicas histórias de princesas para compor suas animações, os estúdios Disney lançam *Pocahontas* (1995). O longa, protagonizado pela personagem homônima, Pocahontas, conta a história de uma índia que subverte os costumes de sua tribo, negando-se ao casamento com um homem a quem não amava. A jovem ultraja o desejo de seu pai e impõe a ele sua vontade de ser livre, revelando também o amor que sentia por um homem branco. Nesta narrativa, além de representar uma outra cultura que não a ocidental, a história revela uma autonomia do feminino pouco retratada em representações do gênero. Em uma inversão de atitudes comuns nas narrativas clássicas, nesta, é a jovem quem arrisca a própria vida para salvar a seu amado. O clássico

final feliz não acontece nesta história, haja vista a separação do casal em razão das diferenças entre seus povos.

Em fins dos anos de 1990, fechando a década das animações de princesas fora do padrão tradicional, surge *Mulan* (1998). A animação representa a contestação das diferenças e papéis estabelecidos para o que se espera dos comportamentos de homens e mulheres numa sociedade androcêntrica. Sua personagem protagonista, em lugar de intentar encontrar um marido que pudesse honrá-la, conforme o costume da sociedade retratada, passa a maior parte da trama travestida de homem, desfazendo-se do tradicional estereótipo feminino. Mulan vai à guerra como soldado e, em detrimento do uso de força física, lança mão de astúcia e inteligência para integrar-se ao ambiente distintamente masculino. Embora tenha a identidade revelada no desenvolver da narrativa, Mulan mantém suas ideias e torna-se heroína ao alertar seus companheiros de exército de que haveria um eminente ataque inimigo. O protagonismo da jovem expressa (ou sugere) que ser mulher num contexto em que se impera o machismo é difícil, porém não impossível. A heroína que protagoniza a busca de si mesma e não de um príncipe encantado, termina a trama sendo reconhecida com honras por seu imperador e respeitada por todo o povo da China. Ressalte-se que Mulan não é uma princesa, como na maioria dos filmes desta categoria. Seu perfil é construído de modo a representar uma jovem comum, filha de um casal chinês que não possui poder ou realeza. Entretanto, o longa-metragem obteve intenso sucesso de público e sua protagonista alcançou o mesmo patamar de empatia que as outras personagens de filmes de princesas.

A evolução dos tempos e as mudanças sociais fizeram com que, comumente, pudessemos observar, desde a primeira década do século vigente até os dias atuais, publicações, filmes e livros apresentando ações isoladas ou coletivas contra a sujeição das mulheres. Nesse sentido, a ideologia opressora presente por muito tempo nas sociedades, fez-se refletir em algumas produções artístico-literárias que, com suas simbologias e representações, contribuíram para a constituição de identidades. Contudo, esta característica dos contos de fadas tradicionais parece estar perdendo espaço, a exemplo do que pode ser visto no panorama supracitado, cedendo lugar às múltiplas interpretações e variadas metáforas suscitadas a partir da revisão das histórias e personagens que parecem não ter ficado imunes ante algumas discussões referentes às feminilidades e masculinidades. Isso repercutiu mudanças na forma de se pensar questões como as de gênero (*gender*) e as convenções sociais que as envolvem. Assim, ainda no exame das histórias de princesas que marcaram as produções das animações Disney, algumas outras narrativas merecem menção

neste trabalho por fazerem parte de um contexto que proporciona repensar a representação feminina.

Podemos observar que a grande maioria das histórias de princesas produzidas pela Disney, sejam elas inspiradas ou não em contos de fadas clássicos, acabam reservando às mulheres posições predeterminadas. Geralmente, a representação feminina divide-se entre as jovens altruístas, as belas e maléficas mulheres de meia idade e as bondosas senhoras de terceira idade, reforçando a ideia de lugares fixos para as mulheres. Entretanto, é possível observarmos também inovações na constituição de alguns perfis. É o que ocorre com certos aspectos das princesas que trouxemos para apreciação em nosso *corpus* bem como outras que as antecederam. Como exemplo, citemos a princesa Tiana, de *A princesa e o sapo* (2009). Nesta narrativa, a protagonista é afro-americana, vive nos Estados Unidos e objetiva abrir um restaurante em lugar de sonhar com um belo príncipe e o casamento. Após muitos entreveros, a moça conquista sua independência por meio de seu próprio trabalho. Configurando um estereotipo pouco comum para as princesas Disney, Tiana representa, conforme observa a pesquisadora Fernanda C. Breder (2013) em seu trabalho a respeito das princesas modernas, a primeira negra a ocupar o posto de heroína protagonista de uma animação deste gênero. A configuração desta princesa ilustra, ainda de acordo com Breder, a miscigenação existente em New Orleans na década de 20, retratada na animação. Em *A princesa e o sapo* ocorre também uma inversão da clássica situação dos contos de fadas em que a princesa beija o sapo para trazê-lo de volta à forma de príncipe. Nesta história, ao beijar o sapo, Tiana transforma-se também em anfíbia e ambos só conseguem retomar a forma humana no final da narrativa. Na trama, a representação da protagonista diz respeito às mulheres inteligentes, batalhadoras, perseguidoras de seus sonhos e que agem com autonomia, deixando de seguir um padrão.

Outra narrativa cinematográfica que também opera pela ressignificação da princesa é a revisão efetivada a partir do conto de fadas “Rapunzel” – recolhido pelos irmãos Grimm. Rapunzel, a protagonista de *Tangled* (2010), traduzido no Brasil como *Enrolados* recusa a sujeição perante sua madrasta e sai de sua torre para enfrentar o mundo exterior, demonstrando coragem e astúcia em busca de conhecer sua própria história e tornar-se livre. A princesa parece representar bem o processo de ousadia e busca por novidades tão comum às jovens da atualidade. Seu perfil é delineado em tom humorístico e, ao mesmo tempo em que revela seus medos e fraquezas, demonstra sua astúcia e capacidade para defender-se. Nesta animação, similarmente à *A princesa e o sapo*, há uma desconstrução em torno da figura do príncipe. O potencial par romântico da princesa – que passa a maior parte da

narrativa sem saber sua verdadeira identidade – é o oposto do que se espera do clássico príncipe encantado. Flynn é um ladrão galanteador procurado por todo o reino que termina por redimir-se de seus erros para viver ao lado de Rapunzel. O final da narrativa demonstra o processo de mudança e formação identitária sofrido pelos personagens principais, que acabam por compreenderem-se melhor, descobrindo a essência de suas personalidades.

Nos últimos anos, dentre os filmes de princesa lançados pela Disney e Disney Pixar com expressiva representação encontram-se *Valente* (2012), *Frozen* (2013) e *Malévola* (2014), objeto de nosso estudo neste trabalho. Ao observar a configuração das princesas, das primeiras criações até a atualidade, constatamos que algumas mudanças ocorreram no bojo das representações das feminilidades, o que ocasionou também mudanças em torno das representações masculinas. Entretanto, mesmo com as evoluções socioculturais, da propagação cada vez mais intensa da desconstrução do machismo, da consolidação do movimento feminista e de todas as lutas engendradas até o momento atual, a ideia que ainda prevalece nas esferas institucionais como a familiar, religiosa, política, de atuação profissional, moral entre outras, parece ser aquela que ainda segue padrões tradicionalmente masculinos de vida social.

Desta feita, cabe ainda discutir e considerar as preconizações do movimento feminista em seus avanços e necessidades, pois o objetivo principal desta vertente – o de constituir um espaço comum aos homens e mulheres – ainda está sendo perseguido. Conforme mencionamos, nosso interesse principal está no contexto da contemporaneidade, especialmente no que se refere às produções artístico-literárias que acenam para mudanças na forma de se pensar questões de gênero e as convenções sociais que as envolvem. Para tanto, vale ressaltar que, diante do atual contexto em que se encontram as discussões sobre gênero, voltaremos nossas reflexões para as demandas concernentes ao conceito de gênero no âmbito de uma identidade moral, política e cultural, ou seja, uma construção ideológica, em contraposição a sexo, que se restringe a uma especificidade anatômica.

Pensando nessas considerações, ressalte-se considerar que, segundo Louro (1997), o conceito de gênero foi incorporado às teorias sociais, no início da década de 1970, para discutir expectativas em torno das masculinidades e das feminilidades. A partir da discordância da ideia de que haveria uma essência que definiria os papéis de homens e mulheres, teóricas feministas começaram a questioná-la. Em decorrência de tais questionamentos, essa elaboração teórica ganhou força tornando-se um dos passos decisivos para o avanço nas lutas pelos direitos das mulheres. Com a distinção entre sexo e gênero, a atenção voltou-se para as questões culturais que subordinavam o feminino a uma condição

inferior. Isso significa que as diferenças anatômicas, de sexo, são naturais, mas estabelecer papéis entre homens e mulheres seria uma questão cultural, logo, passível de modificação. Assim, a introdução da categoria de gênero tornou-se fundamental para legitimar a ideia de igualdade entre homens e mulheres no que se refere a direitos políticos, econômicos, sociais, trabalhistas e familiares.

Para Teresa de Lauretis (1987), na perspectiva feminista contemporânea, podemos perceber duas ordens envolvendo a questão de gênero, a social e a econômica operando juntas. De acordo com esta perspectiva, seria possível “perceber claramente como opera a ideologia do gênero: o “lugar da mulher”, i.e., a posição atribuída à mulher por nosso sistema de sexo-gênero não é uma esfera ou território separado, e sim uma posição dentro da existência social em geral” (LAURETIS, 1987, p. 216). Segundo a perspectiva da autora, a preocupação que deve nortear o pensamento feminista contemporâneo é a de se pensar as mulheres como sujeitos históricos governados por relações sociais reais, de modo que se possa compreender os processos que envolvem esses sujeitos e não apenas o que se determinou em razão de diferenças estabelecidas pelos gêneros biológicos. A pesquisadora ressalta ainda que

Apesar das divergências, das diferenças políticas e pessoais, e da angústia que acompanha os debates feministas dentro e além das linhas raciais, étnicas e sexuais, devemos ser encorajadas pela esperança de que o feminismo continue a desenvolver uma teoria racial e uma prática de transformação sociocultural (LAURETIS, 1987, p. 219).

Desse modo, a autora nos propõe pensar como o gênero funciona no âmbito das questões sociais humanas, como sendo um meio para compreender as complexas conexões entre várias formas de interação e, a partir de então, poder desenvolver novas perspectivas sobre antigos conceitos. Assim, há que se desenvolver possibilidades para reflexões que envolvam não somente o sexo, mas também raça e classe, gerando uma visão de igualdade política e social.

Sabemos que na trilha da problemática de gênero, novas categorias e configurações foram se moldando e reivindicando sua legitimidade. Entretanto, salientamos que não nos debruçamos aqui sobre as várias modalidades que envolvem essa problemática, ainda que saibamos da existência, no cenário atual, das discussões que envolvem esse conceito, na busca pelo reconhecimento identitário de homens, mulheres, gays, transexuais e afins disputando significados e direitos. Essa busca releva as tantas vertentes que extrapolam o binômio masculino e feminino, das quais não trataremos aqui.

Ao observarmos as representações das princesas nos filmes Disney, incluindo-se aqui aqueles pertencentes à nossa análise, podemos perceber que, mesmo correspondendo a um mundo fictício, essas narrativas vão explorando conceitos e regras sociais, como as que envolvem a condição feminina. Mencionando fatos e experiências que podem condizer com a realidade, trazendo mensagens explícitas ou subjacentes, demonstram, por meio das representações que envolvem a fantasia, um profundo conteúdo ideológico, impactando sobre comportamentos socioculturais. Desse modo, podemos observar, principalmente na atualidade, a adesão de um público misto, que contempla tanto o universo jovem quanto adulto, ao conto de fadas. No enalço desta consideração, passemos a analisar as narrativas cinematográficas eleitas para apreciação neste trabalho, considerando não somente sua capacidade de impactar o público infantil. Os elementos transgressores das narrativas analisadas a seguir certamente tornaram-se favoráveis para a multiplicação de diferentes olhares sobre as histórias de princesas, os contos de fadas que agora transgridem certos padrões e comportamentos principalmente com relação ao feminino. Talvez resida nesse tipo de manifestação artístico-literária uma das vias de esperança da transformação sociocultural almejada pelo movimento feminista.

3.1 *Valente*: uma análise da transgressão feminina figurada por Merida

Traduzida no Brasil como *Valente*, a animação *Brave* é uma produção da Disney Pixar Animation Studios dirigida por Mark Andrews e Brenda Chapman. Esta informação atrai-nos, já de início, haja vista a baixa recorrência de direções femininas à frente dos filmes de contos de fadas produzidos pela indústria cinematográfica de animação. Conforme nos aponta Martins (2015), algo intrigante a respeito dos contos de fadas para o cinema “é a falta de mulheres diretoras neste gênero, embora muitos aleguem que os contos de fadas sejam genuinamente textos de mulheres” (Greenhill; Matrix, 2010, p. 16 *apud* MARTINS, 2015, p. 281). Não somente a direção feminina desta narrativa, mas principalmente as características inovadoras que a direção imprimiu à sua personagem protagonista correspondem aos aspectos de nosso interesse por *Valente*.

O longa-metragem de animação se passa na Escócia Medieval, por isso alguns dos aspectos míticos explorados no filme aludem à histórias recolhidas da tradição oral do povo celta. *Valente* conta a história da princesa Merida, princesa criada para ser a sucessora perfeita ao cargo de rainha, seguindo os costumes do reino. Porém, a jovem princesa não possui vocação para tornar-se a extensão de sua mãe, e recusa-se a seguir a vida que lhe foi

traçada. A protagonista tem a determinação de trilhar seu próprio caminho, preferindo cavalgar pelas planícies selvagens de seu reino e praticar o seu esporte favorito, o tiro ao alvo. Quando uma competição é organizada, contra a sua vontade, para escolher seu futuro marido e garantir a união entre reinos, Merida decide recorrer à ajuda de uma bruxa, a quem pede que transforme a rainha. Mas quando o feitiço surte efeito, a transformação da rainha não ocorre conforme Merida desejava. Em lugar de uma modificação na personalidade, a rainha sofre uma transformação física, assumindo a aparência de um urso feroz. Diante disso cabe à jovem princesa a responsabilidade de auxiliar sua mãe a se reestabelecer fisicamente, impedir que o reino entre em guerra com os povos vizinhos e enfrentar as tradições para mudar o seu próprio destino.

Conforme sabemos a respeito dos contos de fadas, as narrativas pertencentes a este gênero são produto de um manancial folclórico, de contos orais que foram sendo recontados de geração para geração, tendo origem, muitas vezes, em mitos e lendas típicas de cada região. Diante desta consideração, ao observarmos o perfil de Merida, é possível percebermos peculiaridades que dialogam com algumas nuances características da deusa grega Ártemis, filha de Zeus. Segundo conta a mitologia grega, Ártemis possuía como principal vocação vagar pelas florestas de montanhas e terras não cultivadas. O pesquisador contemporâneo Karl Kerényi (1997) nos conta, através de sua obra *Os Deuses Gregos*, que a deusa Ártemis “aparecia sempre como donzela, mas também semelhava um rapaz na força e violência” (p. 118). Por outro lado, “descreviam-na sempre como caçadora virgem” (p. 119). Segundo se conta, a deusa costumava portar frequentemente seu arco e flechas. Sua personalidade estaria associada à castidade.

Realizando aqui uma analogia tangencial, observamos traços das duas personagens que se comunicam. Assim como em Ártemis, podemos perceber em Merida a afeição pela floresta, pelas criações da natureza. A simbologia da castidade da deusa grega estaria sendo remetida na protagonista de *Valente* em seu desejo de não se casar. A castidade, para Merida, seria o fato de manter-se sozinha, sem dar-se ao matrimônio e sem concordar com as preconizações de sua mãe a respeito do casamento. Em ambas as personagens há a predileção pelo que é livre, natural, traduzindo o espírito de liberdade predominante nas personagens. A princesa Merida não revela traços de violência, assim como se descreve a respeito da deusa grega, no entanto, é uma jovem forte, dinâmica, ativa, que se impõe. Embora seja uma donzela, não prima por portar-se como tal. Curiosamente, ainda conforme Karl Kerényi (1997), nas antigas histórias, a forma natural de Ártemis seria de uma ursa. Em *Valente* a presença do urso é demarcada pelo resultado da metamorfose da rainha mãe, fator que

evidencia, mais uma vez, o diálogo existente entre as histórias mitológicas e o longa-metragem em questão.

Valente anuncia em seu próprio título o caráter irresoluto de sua corajosa protagonista, Merida. A jovem que toma para si a responsabilidade de decidir sobre seu destino é apresentada de forma a subverter, já de início, o padrão da clássica princesa Disney, pois configura uma princesa de cabelos rubros, rebeldes e esvoaçantes com uma expressão de pouca delicadeza e intensa expressividade. Certamente, a forma física com que Merida é configurada não ocorre gratuitamente. Embora a princesa possua um padrão de beleza da mulher de pele e olhos claros, estatura alta e fina silhueta, seus emblemáticos cabelos rebeldes revelem, a certo modo, seu estado de espírito. Sempre à solta e de coloração avermelhada, traduzem o anseio por estar livre, inerente à princesa. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008), a representação da cor vermelha está universalmente relacionada ao símbolo da vida:

Com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui a mesma ambivalência simbólica destes últimos [...]. O vermelho claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas como uma força imensa e irreduzível (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 944).

Toda essa força e vivacidade simbolicamente representadas pela cor vermelha estão presentes na configuração da personagem.

Figura 01¹⁰ - Princesa Merida



Fonte: Google¹¹

¹⁰ As imagens utilizadas neste trabalho são de caráter ilustrativo e estão sendo utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos. Todas tratam de *print screen* dos filmes. Todos os direitos autorais estão reservados aos estúdios Disney e Disney Pictures.

¹¹ Disponível em <https://www.google.com.br/search?q=merida+valente>. Acesso em 21 out. 2016.

Outro elemento que chama a atenção na figura acima são o arco e flechas, objetos que a princesa maneja desde a infância. Em uma perspectiva simbólica, esses artefatos também denunciam os atributos de objetivação de Merida. De modo geral, “a flecha é o símbolo universal da ultrapassagem de condições normais [...] uma antecipação mental da conquista de um bem fora de alcance” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 435). Segundo o mesmo autor, a flecha seria um objeto apropriado para simbolizar a ruptura de ambivalência, a direção em cujo sentido é buscada a identificação, a decisão. Tendo em vista essa conotação em torno da flecha, inferimos a representação da personagem protagonista em busca de alcançar sua identidade, sua individualidade.

Desde as primeiras cenas do filme é possível encontrarmos informações que demonstram o perfil questionador da jovem, que deixa clara sua insatisfação com as regras e convenções e o cumprimento dos papéis de uma mulher da realeza, fator desencadeante dos conflitos da narrativa. Essa evidência é perceptível em uma das tomadas iniciais, bastante significativa no filme, pois sintetiza a personalidade de Merida, expressando sua autonomia e seu espírito aventureiro. A protagonista narra a realização que sente quando está em seu dia de folga, o dia em que está livre das lições e das expectativas existentes em torno dela, “o dia em que qualquer coisa pode acontecer, o dia em que posso mudar o meu destino” (VALENTE, 2012).

Lançando sobre os momentos iniciais da narrativa fílmica um olhar à luz da perspectiva cinematográfica¹², observamos o requinte de criação da cena que leva o espectador para o universo da protagonista, traduzindo a sensação da personagem em seu momento de liberdade.

O dia de folga a que a personagem se refere é representado numa cena que se inicia em plano geral¹³ – em que se mostra todo o espaço da ação – revelando os ambientes por onde a personagem vai passando. Esta cena mostra a travessia que a princesa faz do castelo até a floresta. Em uma perspectiva simbólica, a ponte estaria representando a ligação entre dois espaços. Neste caso, fica clara a separação do castelo – o lugar onde se predominam as normas, as regras de conduta, o regime patriarcal e a floresta, exímia representação da natureza, da vida selvagem, da terra enquanto provedora de vida. A ligação entre os dois espaços distintamente representados pode ser observada como a representação do que ocorre

¹² Nessa análise, tomamos por base a nomenclatura e caracterização dos termos da linguagem cinematográfica utilizada por Ismail Xavier, 2014, ao tratar da decupagem clássica.

¹³ Plano geral corresponde às cenas amplas, que relevam todo o espaço da ação.

com Merida. Apesar de a protagonista estar em ambos os lugares, sua verdadeira essência encontra-se na natureza, ambiente que a faz sentir-se livre.

A sequência prossegue em plano americano¹⁴, em que a personagem é focada de modo a denotar os movimentos de seu corpo hábil que consegue equilibrar-se encima do cavalo, manejar o arco e lançar flechas em alvos pendurados em árvores.

Figura 02 – Merida em cavalgada



Figura 03 – Tiro com flecha



Fonte: *print screen* Valente, 2012, 11'35'' 11'46'' Fonte: *print screen* Valente, 2012, 11'46''

Estes alvos são focados pela câmera que os enquadra, realizando um movimento de *panning*¹⁵, um recurso empregado na sequência da ação para transmitir na tomada o ponto de vista de Merida, explicitando a precisão dos lançamentos de cada uma das flechas que atingem exatamente o centro do alvo. A cena vai transcorrendo ao som de uma trilha também reveladora da personalidade da protagonista, agregando emoção e transmitindo a sensação da princesa naquele momento. “Vou correr / Vou voar / E o céu eu vou tocar¹⁶” (VALENTE, 2012, tradução nossa). A sequência termina com os risos da personagem que, após a cavalgada, escala uma enorme montanha até chegar ao topo. Esta tomada é filmada em câmera panorâmica¹⁷, revelando a imensidão da montanha, a cachoeira que desce por ela e a valentia da pequena jovem que domina esse cenário grandioso.

¹⁴ Plano americano corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas da cabeça até a cintura, aproximadamente.

¹⁵ Utilizamos este termo na perspectiva da definição de Graeme Turner, segundo a qual “a rotação da câmera ao longo do eixo horizontal (*panning*) imita o movimento dos olhos do espectador enquanto examina a cena ao seu redor. Com muita frequência esse movimento está ligado ao ponto de vista de uma personagem. (Turner, 1997, p. 59).

¹⁶ I well ride, i well fly / Chase the Wind and touch the sky. Trilha sonora de *Brave*. Touch the sky.

¹⁷ Este movimento refere-se à rotação da câmera em torno de um eixo, vertical ou horizontal, sem deslocamento do aparelho.

Figura 04 – Cachoeira da montanha



Fonte: *print screen* Valente, 2012, 12'56''

Todos esses elementos são dispostos no filme de modo a permitir que o público receptor tenha uma impressão crucial do que será encontrado adiante, pois revelam traços marcantes do perfil dinâmico e destemido da princesa.

Conforme sabemos, as sociedades dispõem de inúmeros artefatos educativos que têm como principal função (con) formar os sujeitos, moldando-os de acordo com as normas e contribuindo para a produção das identidades. É o que ocorre na animação *Valente*, que explicita o mando patriarcal praticamente inquestionável em seu contexto. Observamos que, para além do espaço fílmico esse mando remete às ideias ainda sustentadas em algumas sociedades atuais, de que as mulheres devem ser submissas aos seus pais e maridos. É a negação a este sistema e a busca da formação emancipatória de Merida enquanto sujeito mulher que nos chama a atenção, pois seu comportamento aponta para a desconstrução de perfis femininos estereotipados conforme o modelo patriarcal. Merida confronta sua mãe para não assimilar o modelo de submissão com práticas pré-estabelecidas que a levaria para o casamento. É nesse sentido que encontramos na animação em análise frestas que permitem a passagem de formas alternativas de compreensão do mundo e outras representações que não as hegemônicas através do comportamento subversivo de sua protagonista.

Merida é subjugada pelo desejo de sua mãe de que ela se case para fortalecer alianças de poder entre reinos. Contrário ao comportamento habitual das princesas clássicas, vale-se de seu caráter corajoso e desafiador para negar o desejo alheio e enfrentar os conflitos advindos de sua recusa ao casamento. Enquanto para tantas outras princesas a ideia do casamento constituía o principal objetivo de suas vidas na busca pela felicidade e satisfação pessoal, para Merida esse é um aspecto irrelevante, dado seu desejo de viver independentemente. Quando a jovem declara “Não estou pronta para me casar!” inicia-se a disseminação da ideia de que não apenas o casamento, mas também todas as convenções às

quais estaria atrelada uma mulher não fazem parte das aspirações de vida da jovem princesa. Ela nega o matrimônio, dá pouca importância às regras de etiqueta ensinadas pela mãe, não possui interesse por aulas de música e bordado. Isto significa a recusa da princesa em cumprir com os “papéis” destinados às mulheres nas quais a propensão para o lar, dadas as supostas fragilidades, constituem um perfil feminino, assim como o de sua mãe, a rainha que sempre atribuiu uma valorização excessiva pelas atividades sociais, sem maiores preocupações quanto à função de mulher enquanto sujeito, sendo sempre objeto de seu lar.

A valente protagonista transgredir a convenção dos papéis não só por recusar-se a cumprir o que lhe fora atribuído, ela representa também as mulheres que possuem tantas outras habilidades e destrezas que ultrapassam o espaço do lar e as delimitações traçadas em torno do corpo feminino. Merida realiza atividades que seriam exímias da masculinidade – cavalga e pratica esportes como o alpinismo, a esgrima e o arco e flecha. Em sua análise sobre a produção social do corpo, a professora Silvana Goellner nos relembra que, por muito tempo, as atividades corporais e esportivas

não eram recomendadas às mulheres porque poderiam ser prejudiciais à natureza de seu sexo considerado como mais frágil em relação ao masculino. Centradas em explicações biológicas [...] tais proibições concediam diferentes lugares sociais para mulheres e para homens onde o espaço do privado – o lar – passou a ser reconhecido como de domínio da mulher, que nele poderia exercer, na sua plenitude, as virtudes consideradas como próprias de seu sexo [...]. (GOELLNER, 2013, p. 33).

As colocações de Goellner levam-nos a pensar no quanto o discurso patriarcal opera nas representações do corpo. É nesse sentido que observamos Merida rompendo as fronteiras da interdição impostas ao corpo feminino, pois é justamente valendo-se de sua habilidade no manejo do arco que a protagonista concorre à sua própria mão na prova em que apenas ela sai vencedora e possuidora do direito de permanecer solteira. Um direito que teve de ser conquistado através de uma provação. É a partir deste acontecimento que Merida se reafirma enquanto sujeito, pois recusa-se assim a ser objeto do mando de sua mãe.

Na narrativa fílmica, esta cena da prova do arco constitui um dos momentos mais emblemáticos e decisivos para a vida da protagonista. Analisando-a à luz da linguagem cinematográfica percebemos a ênfase conferida pela produção a este momento explicitando sua relevância para o desenvolver da história. Nesta tomada Merida aparece sentada, com os cabelos bem presos num turbante – embora haja uma mecha que ela insiste em deixar solta, um vestido bastante apertado – o que lhe causa insatisfação, por estar produzida ao estilo

princesa, de acordo com os padrões impostos por sua mãe. Assim ela ocupa seu lugar no trono, ladeada por seus pais, o Rei Fergus e a Rainha Eleanor, enquanto os príncipes pretendentes à sua mão realizam as provas que terão de vencer para mostrarem-se aptos ao casamento. Dentre as provas está a do arco e flecha, uma das modalidades esportivas exercidas com primor pela princesa, que ao ver um dos pretendentes acertar, ainda que por acaso o centro do alvo, retira-se de seu trono, impunha seu arco e vai atirando flechas precisamente certas em cada um dos alvos. A partir deste momento a sequência passa a ser filmada em primeiro plano – focalizando detalhes - com um *close up*¹⁸ no rosto de Merida, asseverando sua expressão firme e sua determinação, reafirmadas pela fala da protagonista que aparece agora com os revoltos cabelos à solta, simbolizando que naquele momento ela já não estaria mais presa às amarras instituídas pelas regras e convenções a que estava sendo assujeitada.

É com voz firme que declara “Eu sou Merida, primogênita descendente do Clã Dunbroch e pela minha própria mão eu vou lutar!” (VALENTE, 2012).

Figura 05 – A imposição de Merida



Fonte: *print screen* Valente, 2012, 30'02''

A cena prossegue agora em plano médio – demonstrando o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário), deixando transparecer os semblantes de espanto de todos os presentes no campo das provas enquanto a princesa rasga as costuras do vestido que a prende – simbolizando mais uma vez um rompimento de amarras – e atira certamente as duas primeiras flechas. Na tomada seguinte, mais uma vez o rosto da protagonista é focalizado num *close up* enfatizando sua concentração e o foco de seu olhar. O trabalho da filmagem é feito com o que se denomina, segundo o contexto americano

¹⁸ É um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa.

retomado por Xavier (2014), em câmera subjetiva – quando a câmera assume o ponto de vista daquilo que o personagem vê. Nesta filmagem a câmera assume uma ação de grande eficiência, pois explicita exatamente o que Merida está vendo, transmitindo às imagens em movimento o campo de visão tal como o da própria personagem. Assim, tem-se o olhar do espectador, em princípio identificado com o da câmera, confundindo-se com o da personagem, culminado num maior envolvimento com a cena.

Figura 06 – O tiro certo



Fonte: *print screen* Valente, 2012, 30'47''

A próxima tomada é a mais expressiva da sequência, pois é o instante em que Merida dispara a terceira flecha. Nesse momento um clima de tensão é criado pela imagem em primeiro plano e pelo movimento de câmera lenta e sua rotação em *panning* – ao longo do eixo horizontal – imitando o movimento dos olhos do espectador e o ponto de vista da princesa, que acompanha o percurso da flecha até o ponto central do alvo. Nesta tomada a ausência de vozes aumenta o realismo dos acontecimentos ao conferir ênfase ao ruído da flecha cortando o ar com sua força e velocidade, aumentando assim o clima de tensão instaurado pela ação.

Figura 07 – Os alvos



Fonte: *print screen* Valente, 2012, 31'04''

Figura 08 – A flecha



Fonte: *print screen* Valente, 2012, 31'06''

A sequência termina com o *close up* dos rostos de Merida e sua mãe em posição do enfrentamento causado em razão da ação que acabara de se passar.

É relevante observarmos o interesse de grandes estúdios como a Disney Pixar em produzir obras com este caráter inovador, que coloca uma protagonista feminina em situação de oposição ao assujeitamento de convenções sociais. Talvez este processo esteja ocorrendo para acompanhar as transformações do mundo que ocasionam mudanças em nossa maneira de agirmos em sociedade. *Valente* é uma obra que versa sobre uma princesa mas que, no entanto, a apresenta como uma heroína, em lugar de um herói, que opera como representante, ainda que simbolicamente, da autonomia de algumas mulheres. A exemplo desta animação, parece não ser mais cabível que sejam reforçados ideais de amor romântico como tábua de salvação para todos os conflitos. As histórias protagonizadas por jovens estereotipados que se submetem ao mando social convencional parecem ceder espaço para as ressignificações que surgem em diversos âmbitos e abrangem também a desmitificação de papéis atribuídos aos gêneros. E mais importante neste sentido é que podemos observar mudanças operando no modo de se ver as mulheres, conforme bem observa Zinani.

De ser fragilizado e dependente, a nova mulher se impõe pela competência e seriedade com que executa suas tarefas, instituindo-se um novo sujeito “gendrado” que se define por suas próprias práticas sociais e discursivas e que reconhece e valoriza a experiência feminina (ZINANI, 2013, p. 113, grifo da autora).

De certa maneira, Merida aponta para as mudanças que estão ocorrendo em relação à situação das mulheres e para a necessidade de as pessoas ajustarem-se aos novos tempos. Ela age com espírito de liderança, bastante autonomia e muito mais racionalidade do que sentimentalismo, fatores que estariam comumente atribuídos ao gênero masculino,

desconstruindo a lógica binária de que existe um lugar fixo para cada gênero. A protagonista de *Valente* subverte papéis atribuídos aos gêneros conferindo uma flexibilidade aos costumes culturalmente materializados. Essa ação da personagem desmonta uma transição dos lugares estabelecidos para homens e mulheres. Há um momento na narrativa fílmica em que Merida discursa em favor da liberdade de escolha que até mesmo os príncipes, ao serem provocados pela racionalidade da princesa diante da possibilidade de consolidação de um casamento arranjado se posicionam, afirmando o desejo de não quererem mais adequem-se aos desejos de seus pais, mas sim decidirem sobre seus próprios destinos.

Comumente observamos nos contos de fadas clássicos, bem como em suas versões recontadas pelo cinema, a delimitação dos lugares fixos para os gêneros. Homens representando virilidade, força, astúcia, heroísmo e, conseqüentemente poder e mando, enquanto para as mulheres cabe o papel ancestral de submissão e passividade. Diante disso, vemos em obras como a que contemplamos nesta análise um aceno para desconstrução desses paradigmas arraigados ao patriarcado convencional; uma via para se pensar o conceito de gênero, conforme assevera Louro (1997), passando “a exigir que se pense de modo plural, acentuando que os projetos e as representações sobre mulheres e homens são diversos” (p. 23). Merida assume essa diversidade de papéis desfazendo-se das convenções ditadas pelos homens e pela sociedade, às quais sua mãe, especialmente, lhe cobrava que fossem cumpridas severamente, tentando transformar a princesa numa extensão de si mesma. As opiniões contrárias da mãe e sua imposição de ideias sobre a filha ficam explícitas. A rainha deixa claro que “uma princesa não pode rir alto, não enche muito a boca, deve cedo acordar, é paciente, cautelosa, asseada e acima de tudo busca a perfeição” (VALENTE, 2012), tentando moldar Merida, a princesa desajeitada, espontânea, em um modelo perfeito de mulher. Sustenta-se nestes elementos contraditórios o conflito travado entre a rainha, que quer conter de todas as formas a filha, e a princesa, que por sua vez quer exatamente o oposto – libertar-se. É interessante observarmos que neste contexto temos a representação de todo o mando patriarcal na figura da mãe, que é quem exerce maior autoridade na família, o que, por um lado, também pode ser observado sob uma ótica de transgressão aos costumes. A rainha não é uma mulher submissa. Apesar de muito valorizar os costumes e tradições, faz com que todas as suas vontades prevaleçam, inclusive diante do marido, que comporta-se muito mais com obediência do que com autoridade.

O patriarca da família, Rei Fergus, é configurado sob uma perspectiva digna de nota nesta análise. Ao contrário do que comumente é representado pela figura dos reis, Fergus está mais para um sujeito bonachão que, não fosse pela autoridade da esposa, não se

colocaria em situação de oposição às vontades de Merida. O personagem do rei parece ser conduzido de modo a denotar sua simpatia e a pouca capacidade que tem de exercer sua autoridade. É o rei quem dá de presente para a filha seu primeiro arco, quando a princesa ainda era um menina. No decorrer da narrativa, fica claro, através do tom humorístico utilizado na composição do personagem, que ele aceitaria com tranquilidade a vontade de Merida em não casar-se. Tanto que, em nenhum momento da narrativa temos a oposição do pai diante da recusa da filha ao matrimônio. Contrário a isso, há momentos em que o próprio pai faz piadas sobre o perfil dos pretendentes da filha, demonstrando sua pouca preocupação com o assunto. É também o rei quem faz o papel de mediador entre mãe e filha, tentando agradar à ambas em seus conflitos.

A partir do embate de concepções díspares entre mãe e filha a narrativa prossegue dando continuidade à representação da princesa que recusa o assujeitamento aos moldes pré-determinados da mãe. Essa recusa caracteriza um elemento contrário à passividade comumente reafirmada na representação do feminino em grande parte dos contos clássicos e funciona, também, como elemento propulsor para amadurecimento e superação da falta de entendimento mútuo existente na relação entre a rainha e a princesa. Ao passarem pelas dificuldades, ambas as personagens vão desenvolvendo a consciência de que é preciso compreender e ter compreensão das diferenças para consolidarem um bom relacionamento familiar e alcançar a superação dos atritos ocasionados pelas individualidades inerentes a cada uma.

Em decorrência da coragem e iniciativa de Merida em intervir nos acontecimentos de sua vida, como seu empenho para desfazer o feitiço que aprisionava sua mãe ao corpo de um urso selvagem, vamos nos deparando com indícios de que o processo de constituição da identidade da jovem está se concretizando. À medida em que vai lutando para manter os laços com sua mãe, garantindo assim a organização e positividade em suas relações familiares, a jovem descobre a dimensão da responsabilidade que cada um tem diante do seu modo de ser e agir, tornando-a menos inconsequente e mais ponderada no intento de defender seus interesses.

Ao final da narrativa, percebemos que o perfil traçado para a protagonista confere a ela uma capacidade de resistência frente à condição de submissão a que estaria. Ressalte-se que, embora a representação do mando patriarcal tenha sido sustentado pela personagem da mãe no decorrer da narrativa, devemos nos atentar para o fato de que essa representação surge da condição de assujeitamento ao regime social no qual Eleanor se mantém. Uma preocupação excessiva com o que será dito e pensado pela sociedade caso a filha subverta

os costumes. É este o ponto que nos permite visualizar em Merida uma postura diferenciada com relação à sua mãe e a tantas outras mulheres que acabam se transformando em objetos da condição social a que estão submetidas e não se posicionam como sujeitos. É no encaixe de algumas dessas observações que justificamos nosso interesse em refletir, neste trabalho, as discussões acerca do gênero e suas implicações. Nessa perspectiva, ressaltamos, nos valendo das palavras de Zinani, que assevera:

A identidade de gênero, proposta como uma construção cultural que verifica a especificidade de atitudes e comportamentos masculinos e femininos, procura questionar os estereótipos sociais, para que possam ser estabelecidas as bases de uma sociedade mais aperfeiçoada. Dessa forma, a mulher somente se constitui como sujeito, na medida em que recusa ser objeto (ZINANI, 2013, p. 110).

Esta colocação de Zinani remete-nos, mais uma vez, à configuração diferenciada de Merida, que mesmo sendo mulher e, estando sob pena do sistema regulador de sua condição, questiona e rompe com as amarras do papel a ela imposto, desconstruindo o estereótipo da submissão e tomando para si a responsabilidade de reger seu destino, sem passividade. Segundo suas próprias palavras, ditas com ênfase na cena final do filme, “alguns dizem que nosso destino está além do nosso controle, que não escolhemos nossa sina, mas eu sei a verdade. Nosso destino vive dentro de nós. Você só precisa ser valente o bastante para vê-lo” (VALENTE, 2012). Assim, desfaz-se a posição de enfrentamento existente entre mãe e filha e aparece a capacidade que ambas criaram de se entenderem mutuamente.

Findando nossas reflexões sem, contudo, pretendermos encerrar uma conclusão sobre as inúmeras verificações que ainda podem ser suscitadas a respeito desta narrativa fílmica, é relevante pensarmos, diante dos limites das investigações realizadas aqui, no quanto obras como a que contemplamos nesta análise podem contribuir para a construção e/ou ressignificação em torno do feminino e do masculino.

Em se tratando de uma obra que se veicula através da mídia cinematográfica, logo, constituindo-se como um artefato cultural, podemos dizer que, assim como livros, propagandas e demais produtores de conteúdo, esta obra acaba funcionando como um mecanismo influenciador na desconstrução – neste caso especificamente, já que os processos podem ser também de construção ou ratificação – dos estigmas propagados em torno da feminilidade e masculinidade. Por muito tempo, as produções voltadas potencialmente para o público infantil reafirmaram modelos hegemônicos de como ser menino e como ser menina. Nestes modelos, por vezes, encontrava-se embutida a visão de inferioridade e subordinação das mulheres, demonstrando a existência de uma ideologia sexista e de

despersonalização da mulher enquanto sujeito. A esse respeito, lembremo-nos das histórias de princesas que colocam-se em condição de passividade a espera de um príncipe que venha resolver seus conflitos e garantir-lhes uma vida feliz para sempre após o casamento.

Nesse sentido, construíram-se estereótipos em torno da natureza feminina bem como da utilização do corpo das mulheres como elemento fundamental para ideologias em torno do que é ser mulher. Sabemos das perspectivas que têm contribuído para pensarmos as desigualdades entre mulheres e homens de forma social e culturalmente construídas – e não biologicamente determinadas, encontradas em produções como *Valente*, que possibilita pensar que não há um jeito único de ser homem e ser mulher, havendo variações neste processo.

Sabemos que a desconstrução de paradigmas em torno das mulheres envolve um percurso longo e árduo, conforme Zinani (2013) observa com maestria, e pondera que para a consolidação deste processo “é necessário desconstruir os conceitos tradicionais, redesenhar os papéis de homens e mulheres e prepará-los para assumirem as novas tarefas com igualdade e respeito”. Talvez assim as sociedades possam romper com a hegemonia criada e propagada em torno da sexualidade.

3.2 Porque o calor dos braços teus traz-me de volta: aspectos revisionistas na narrativa fílmica *Frozen*

O longa-metragem *Frozen* (na versão cinematográfica brasileira, *Frozen - Uma Aventura Congelante*) é um filme de animação musical estadunidense produzido pela Walt Disney Animation Studios. A animação é dirigida por Chris Buck e traz à frente da direção também uma diretora, Jennifer Lee. Estreou nos Estados Unidos em novembro de 2013, tendo uma excelente repercussão e aceitação por parte da crítica especializada bem como pelo grande sucesso que alcançou junto ao público, tanto que a animação recebeu o Oscar de melhor filme de animação e melhor canção original no ano de 2014. Segundo informações veiculadas pela mídia digital, “a animação se tornou o quinto filme de maior bilheteria da história, com US\$1.219 bilhões em bilheteria no mundo todo” (EXAME, 2014). Esses dados fazem da animação uma das produções mais bem sucedidas da Disney, sendo uma das mais vistas de todos os tempos.

A tradição dos estúdios Disney em produzir contos de fadas vem sendo consolidada há várias décadas, de modo que é praticamente impossível falar em contos de fadas cinematográficos sem fazer menção aos clássicos da Disney que estiveram presentes no

imaginário de várias gerações. Alguns estudiosos deste assunto chegam a afirmar que, “de várias maneiras, os esquemas previsíveis do filme de contos de fadas da Disney tornaram-se clássicos como as histórias dos Grimm serviram de modelo para a maioria das primeiras coletâneas de contos de fadas no século XIX” (ZIPES *apud* MARTINS, 2015, p. 280). De fato, a expressividade das produções de contos de fadas da Disney é tão significativa que vemos, constantemente, clássicos produzidos por este estúdio sendo desconstruídos e recombinaados na cultura popular pois, seus enredos e personagens possuem reconhecimento no imaginário do público que é capaz de identificar elementos dos clássicos cinematográficos em vários outros segmentos da cultura audiovisual, como comerciais de televisão, artigos de publicidade, etc.

Nas últimas décadas, não somente a Disney, mas estúdios de grande representação como a DreamWorks e a Universal Pictures têm lançado no mercado produções que parecem desvencilhar-se dos padrões tradicionais de enredo, personagens e temáticas dos contos de fadas clássicos. Referimo-nos às adaptações fílmicas ou recriações dos contos de fadas que possibilitam releituras que instauram novas perspectivas para se pensar muitas convicções e valores legitimados pelas histórias tradicionais. Dentre vários títulos expressivos nesse terreno, citemos *Tangled* (2011), traduzido no Brasil como *Enrolados* - produzido pela Walt Disney Animation Studios – que recria a história de *Rapunzel*, dos Irmãos Grimm, conferindo ao conto elementos da modernidade tais como a capacidade de autonomia, coragem e subversão da princesa que se empodera para libertar-se da torre e conquistar sua liberdade com astúcia e determinação.

Outro exemplo de filme de animação que tem sido favorável para a multiplicação de olhares revisionistas sobre as histórias clássicas da infância são as quatro edições de *Shrek* (2001; 2004; 2007 e 2010), da DreamWorks, que é protagonizado pelo casal de ogros, Shrek e Fiona. Tais personagens nada têm de convencionais no que se refere a padrões de comportamento e beleza como nos contos de fadas consagrados pela tradição. Contrário a este fato, as produções supramencionadas parodiam¹⁹ versões de contos clássicos da Disney suscitando novos sentidos a partir das velhas histórias. Nesse terreno temos também a última versão que os estúdios Disney conferiram à história da bela adormecida, *Malévola* (2014),

¹⁹ A paródia, tal como define Genette (1982), constitui-se como uma outra prática intertextual que não se caracteriza por uma relação de co-presença no texto, mas de derivação que implica a transformação de uma obra precedente, exibindo um vínculo com a literatura existente. Nesse processo, a paródia teria uma visada mais lúdica e até mesmo subversiva, de modo que desvia seu hipotexto para ironizá-lo, tendo a variante parodística a possibilidade de ser facilmente reconhecida pelos receptores.

parte de nosso *corpus*, em que o protagonismo do conto fica a cargo da personagem homônima que transita entre a vilania e a heroicidade, modificando os rumos tomados pela história tradicional.

Seguindo essa tendência de combinar, transformar e intertextualizar aspectos e textos clássicos, encontramos também a animação *Frozen*, foco desta análise, instigando-nos a examinar de que modo e a que ponto seus aspectos inventivos compõem um revisionismo à obra original, *A rainha da neve*, e apontam efeitos decorrentes da hipertextualidade, ao ser representada pela linguagem do cinema.

Mesmo tendo sua primeira edição datada de 1844 e ter aparecido em diversas edições desde sua publicação primeira, a história “A rainha da neve”, de Hans C. Andersen não possui o mesmo índice de popularidade que alcançaram outros contos do autor dinamarquês, a exemplo do que ocorre com “O patinho feio”; “O soldadinho de chumbo”; “A princesa e a ervilha” etc. “A Rainha da Neve” é uma narrativa extensa em que se conta um conto em sete histórias, conforme se inscreve no prefácio do texto. O conto de Andersen conta a história de Gerda e seu irmão Kay, que precisam superar as adversidades provocadas pela Rainha da Neve, a vilã assim denominada, que mantém o menino refém de seu poder congelante. No percurso pela busca do irmão aprisionado, Gerda protagoniza uma aventura que envolve uma poderosa feiticeira, animais falantes e percorre terras distantes com o intuito de restabelecer o convívio fraterno. Os acontecimentos do conto ocorrem em torno da clássica dualidade entre o bem e o mal e na perspectiva de saber se o calor da amizade pode triunfar sobre a frieza do mal (metaforizada pelo gelo) provocado pela Rainha das Neves.

Mesmo que esta não seja uma história presente na memória da coletividade, é possivelmente com ela que o filme *Frozen* dialoga. Muitos dos elementos do conto de Andersen reaparecem na narrativa fílmica, porém reconfigurados. Em *Frozen*, a rainha da neve é representada por Elsa, a mais velha de duas irmãs órfãs que crescem privadas do convívio fraterno, o que nos remete à ideia da separação vivida pelos irmãos Gerda e Kay, no conto de Andersen. Na narrativa fílmica, essa privação decorre da tentativa de evitar que Anna, a irmã mais nova, seja novamente atingida pelo poder congelante de Elsa, assim como ocorreu acidentalmente numa brincadeira de infância entre as duas personagens. Nesta versão, a figura da Rainha, transmutada agora em uma das irmãs, não ocupa um lugar fixo de vilania, pois, apesar de poder ocasionar o mal com seu dom poderoso, Elsa (que assume a condição de rainha ao atingir a idade adulta por ser a sucessora primeira de seus pais

falecidos) não age com essa intenção, diferente do que ocorre na história original em que a rainha da neve ocupa um lugar estável no posto de vilã.

Em uma perspectiva geral, constatamos que tanto a narrativa tradicional quanto a fílmica se desenvolvem em torno do mesmo cerne – a busca pela superação de adversidades em prol da restauração de uma relação familiar. Observamos que, após anos transcorridos, uma outra nuance dessa história ressurge representada por uma linguagem diferente, uma vez que livro e filme são sistemas de comunicação diversos, para ir além da simples variação de suporte ou linguagem. A narrativa transposta para a tela se vê pontilhada do que se denomina aspectos inventivos, os elementos empregados para desestabilizar nossa noção do conto de fadas previsível e suas mensagens essencialistas. Daí nossa intenção em desvelar esses elementos que ressignificam a história predecessora. Da imagem na tela acompanhada por sons, movimentos, jogos de câmera, planos e enquadramentos à significação das cenas mais emblemáticas da narrativa, vão se perfazendo os caminhos da reflexão que leva o espectador a se distanciar dos padrões convencionais dos contos de fadas. Talvez esses aspectos mais emblemáticos residam na reconfiguração dos personagens principais, que abandonam seus lugares fixos e passam a assumir perfis variados na narrativa, ocasionando a ressignificação de todo o texto.

A rainha Elsa, por exemplo, inicialmente não projeta com clareza um tipo de personagem específico e não assume uma posição fixa, preestabelecida no conto. Ao voltarmos nosso olhar para as representações de princesas de animações anteriores, nota-se que, a maioria delas é definida a partir de uma série de códigos ideológicos e estéticos que concorrem para a formação de uma identidade potencial de uma mulher bondosa, amável, merecedora de admiração, confrontando-se substancialmente com a figura das vilãs. A caracterização das personagens femininas se forja, via de regra, entre os extremos do bem e do mal, constituindo uma fórmula que não se manteve intacta em *Frozen*. Percebemos em Elsa uma complexidade em sua personalidade que destoa da clássica princesa Disney. Ela é demonstrada com seus dilemas que envolvem questões éticas e relações de significados e sentidos que existem em seu interior. Não há que se resolver, prioritariamente, nesta história uma questão exterior e sim interior, envolvendo uma transformação na pessoa da princesa. Ela parece atravessar a imaginária linha entre o bem e o mal na medida em que se coloca ora como a personagem fria, que evita as pessoas, inclusive a própria irmã, ora como a princesa que se exila para o bem de todos à sua volta, mas que também se cansa de sacrificar-se, resolvendo deixar seu reino no avassalador inverno que causou e partir em busca de ser quem

realmente é, desprendendo-se do papel de boa menina que sempre prescreveram ao feminino.

Essa é a problemática que constitui a personalidade de Elsa – a contestação e o desejo de libertação de si mesma. Este parece ser o elemento propulsor que faz com que a personagem abandone seu posto de rainha e procure viver em universo particular, regida sob sua própria conduta, o que denotaria uma espécie de subversão ao altruísmo inerente às princesas e que tentaram inculcar-lhe desde a infância. Embora não revele em sua configuração enaltecimento de alguma virtude que a torne uma figura admirável e completamente dócil, ela não configura uma pessoa má, pois pode ser vista como vítima de seu próprio poder incontrolável – transformar em gelo tudo que toca, e do preconceito que sofreu por toda a vida por ser uma pessoa diferente. Após ocorrer o descontrole emocional de Elsa no momento de sua coroação como rainha, seus poderes vêm à tona, assolando seu reino com um rigoroso inverno. Por isso Elsa decide abandonar a todos, inclusive à irmã, e partir para uma vida solitária. Essa é a postura subversiva que a retira da condição da perfeita altruísta que se entrega ao sofrimento, e a aproxima de uma figura comum, com fragilidades. Ainda assim a personagem da rainha parece ganhar nuances que causam empatia, por mover-se com um senso de desafio a si mesma, denunciando sua grandiosidade ao enfrentar sua situação e empoderar-se diante dela, o que revela mais uma das possibilidades que vão transitando entre a princesa encantada ou a feiticeira que pode provocar o mal.

O fato de a personagem encontrar-se em tão grande dilema existencial é que desencadeia uma cena muito representativa na narrativa, dotada de um requinte de criação que demanda que a analisemos, por se tratar de uma cena em que as técnicas da narrativa fílmica dão um sentido especial ao todo da história, fazendo suscitar seus processos de ressignificação. Para tanto, dispomo-nos a empregar novamente os conceitos básicos acerca da linguagem cinematográfica para compreender a articulação das imagens que o texto visual produz. Deste modo, ao adotarmos esta perspectiva, recorreremos, assim como o fizemos anteriormente, às definições de Ismail Xavier (2014) ao tratar da decupagem clássica - processo de decomposição do filme em planos.

A cena que representa a rainha Elsa deixando seu reino ocorre no início do filme e consiste em um dos momentos mais significativos da narrativa. Trata-se de uma sequência de aproximadamente três minutos e quarenta segundos reservada para representar o processo de modificação de status de Elsa. Ao passo em que a personagem surge, em plano geral, em meio à imensidão das montanhas cobertas de neve, a câmera a acompanha, mostrando-a inicialmente em sua pequenez em meio à paisagem representada por cores frias e escuras,

vagarosamente, de forma que o espectador possa ter uma perspectiva da situação da personagem que se encontra sozinha e temerosa em um lugar distante:

Figura 09 – O isolamento da rainha



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 32'07''

Um elemento fundamental para a composição desta cena é a música que desempenha função bastante significativa neste momento da narrativa. A canção, um recurso extremamente expressivo, fornece um forte acompanhamento emocional e integra a construção do universo que está sendo representado. Outros momentos da história são encenados por musicais, entretanto, nenhum deles parece assumir uma expressividade tão enriquecedora quanto este, pois a canção entoada por Elsa soa como um hino de sua libertação da condição de repressão sob a qual esteve por toda sua existência. Em ritmo lento, a música vai compondo a cena e sublimando a mensagem da personagem, que expressa com seu canto a incapacidade de ter de continuar se contendo, escondendo seus poderes e se resguardando num reino de isolamento. A necessidade da rainha, agora, resume-se em ser quem ela realmente é, sem mais restrições.

A neve branca brilha na montanha esta noite / Nenhuma pegada pode ser vista / Um reino de isolamento / E parece que eu sou a rainha / O vento está uivando / Como se essa tempestade rodopiasse dentro de mim / Não consegui segurá-la / Os céus sabem que eu tentei / Não os deixe entrar, não os deixe ver / Seja a boa menina que você sempre precisou ser / Esconda, não sinta, / Não deixe que eles saibam / Bem, agora eles sabem! [...] (LOPEZ e LOPEZ, 2013, tradução nossa).²⁰

²⁰ The snow blows white on the mountain tonight / Not a footprint to be seen / A kingdom of isolation / and it looks like I'm the queen / The wind is howling / like the swirling storm inside / Couldn't keep it in / Heaven knows I try / Don't let them in, don't let them see / Be the good girl you always had to be / Conceal, don't feel, don't let them know / Well now they know [...] (LOPEZ, Kristen; LOPEZ, Robert, 2013).

Há, neste momento, um enquadramento da rainha que tem seu sentimento de tristeza enaltecido pelo foco da câmera em *close*²¹, em sua postura cabisbaixa e seu semblante de tristeza:

Figura 10 – A tristeza da rainha



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 32'42''

Entretanto, à medida em que a rainha caminha sobre a neve, uma mudança de perspectiva acontece, denotada pelo ângulo da câmera que a acompanha, em *plongée*²² dando foco na retirada da luva que cobria suas mãos para impedir que a neve fosse lançada, simbolizando que a repressão e a omissão de seus poderes estavam sendo rompidas, jogadas para o alto, tal como na cena:

Figura 11 – Quebrando as amarras



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 33'01''

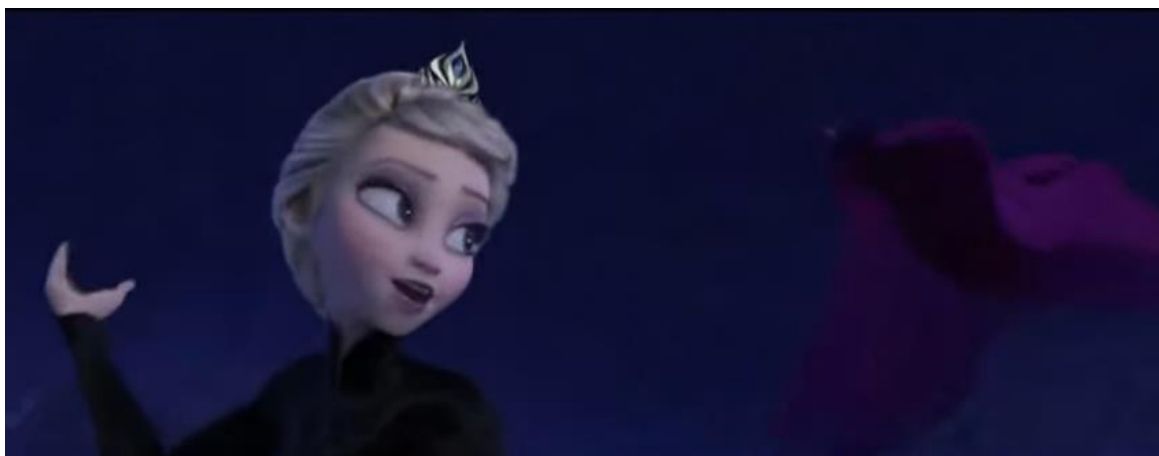
O compasso da canção recebe neste momento um ritmo mais acelerado e sugere um tom subversivo com relação à aceitação das condições que sempre lhe foram determinadas. “Deixe pra lá, deixe pra lá / Não posso suportar mais / Deixe pra lá, deixe pra lá / Dou as

²¹ *Close*: Foco, imagem aproximada em um ponto específico do enquadramento.

²² *Plongée*: ou câmera alta, representa a imagem de cima para baixo.

costas e bato a porta / Eu não me importo / Com o que eles vão dizer / Deixe a tempestade rugir / O frio não vai mesmo me incomodar [...]” (LOPEZ, Kristen; LOPEZ, Robert, 2013, tradução nossa)²³. A referência ao frio que não vai mais incomodar denota que estando longe das pessoas, seu poder está liberto e não será mais motivo de incômodo. Ressalta-se agora a aceitação que a rainha parece ter de si mesma. Ao cantar essas palavras, há uma demarcação da ruptura com a vida contida que a jovem levava até então. Este fato fica expresso na sequência da cena que é filmada agora em plano americano, para dar ênfase à retirada da capa que envolve seu corpo e é jogada ao vento, uma ação que representa não só o desfazer-se da aparência pudica da jovem rainha, mas o enaltecimento da pessoa que há em seu interior:

Figura 12 – O início da transformação



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 33’42’’

Neste momento, a protagonista despreza sua coroa, símbolo emblemático no figurino de rainha. Conforme descrições de Chevalier e Gheerbrant (2008) para este acessório comumente utilizado por pessoas da realeza, a coroa simboliza “dignidade, um poder, uma realeza, o acesso a um nível de forças superiores” (p. 287). Além disso, os autores ressaltam ainda que a coroa exprime ideia de elevação, funcionando como uma insígnia de poder e luz. A renúncia de Elsa representa não somente o desprezo material de seus adornos de rainha. Subjacente a esta cena está seu desejo de desvencilhar-se totalmente do que representou até então. Em seguida, todo seu visual vai sendo modificado. A cena continua a ser desenvolvida demonstrando a transformação da personagem que já assume uma postura firme, um

²³ Let it go, let it go /Can’t hold you back anymore /Let it go, let it go /Turn my back and slam the door /And here I stand /And here I’ll stay /Let it go, let it go /The cold never bothered me anyway (LOPEZ, Kristen; LOPEZ, Robert, 2013).

caminhar mais determinado à medida em que canta a canção que continua a dizer que é tempo de provações, de testar e transpor limites, sem regras, livremente. Ela aparece agora com os cabelos trançados, porém sem estarem rigorosamente presos e usando um vestido de cores menos sombrias, que remetem às cores do gelo e da neve, denotando um tom de sensualidade, atitude de quem quer se revelar. Mais uma vez há um foco em seu rosto, captado pela câmera em primeiro plano, com *close* na expressão de tranquilidade e no sorriso que esboça satisfação e liberdade:



Figura 13 – A autonomia da rainha
Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 35'12''

Em câmera subjetiva²⁴, Elsa admira suas criações com a neve, que agora está sob seu comando e, diante disso, encoraja-se a criar seu próprio castelo, uma belíssima escultura de gelo, apresentada em plano geral para expressar a magnitude de sua criação:

Figura 14 – A fortaleza de gelo



Fonte: *print screen* Frozen, 2012
35'16''

Esta cena é finalizada com a rainha adentrando seu castelo de gelo e fechando com veemência suas portas, exilando-se, abstendo-se da interação com o mundo lá fora.

²⁴ A câmera é dita subjetiva quando assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição com seus olhos.

Simultâneo ao fechar das portas é o fim da canção, que termina encerrando o ciclo que, conforme canta a rainha, não terá mais o frio a incomodar.

Nessa mesma perspectiva em que os personagens da narrativa fílmica assumem aspectos inventivos em sua configuração encontramos também a princesa Anna. A segunda princesa de *Frozen* possui características que parecem existir muito mais para desconstruir do que para reforçar padrões que envolvem o perfil de uma princesa Disney. Anna é apresentada em uma esfera humorística, denotando seu caráter divertido e seu estilo desajeitado, sem a pompa que caracterizava as princesas de antigamente. A primeira cena dessa personagem no filme, em idade adulta, explicita suas características que demonstram seu lado mais “humano” por ser “imperfeito”. Ela aparece sendo acordada por seu mordomo, no importante dia em que ocorrerá a coroação de sua irmã. Nesta cena inicial, o rosto de Anna aparece sob foco em primeiro plano de modo que se notabilize seu estilo despojado, de cabelos despenteados e lábios entreabertos pelos quais perpassam ruídos provocados pelo ronco da personagem, antes de se levantar:

Figura 15 – Princesa Anna



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 13'33''

Esta cena, que demonstra uma princesa em aparência nada majestosa, concorre na narrativa justamente para explicitar a normalidade da personagem, possibilitando a abertura para que haja um diálogo entre o que se assiste e as mais corriqueiras realidades das pessoas. Outro elemento interessante desta sequência é o foco na mecha de cabelos brancos que a princesa possui, que aparece de forma bem enaltecida no momento em que o rosto da jovem é enquadrado. Essa mecha simboliza a ausência de vida provocada pelo gelo que a atingiu, lançado acidentalmente por sua irmã quando as duas brincavam, ainda na infância. Mesmo depois que a princesa se compõe e prende os cabelos, a mecha de fios brancos continua

perceptível, de modo que sua simbologia esteja presente em toda a narrativa e reforce o motivo pelo qual as irmãs são privadas de convívio.

Nos momentos iniciais da atuação de Anna, sua postura parece remeter a de uma princesa ingênua, que acredita em amor à primeira vista. Ela acredita estar apaixonada pelo belo príncipe Hans, que aparece para o baile da coroação. Contudo, à medida em que se dão os acontecimentos, a jovem princesa compreende que seu relacionamento era uma causa secundária em seu caminho. Sua meta seria encontrar a irmã, que acabara de sair de seu reino e tentar uma reaproximação para que, além de libertar o reino do aspecto desolador do inverno, pudesse desfazer o profundo distanciamento que as afastava. No intento de cumprir seu objetivo, Anna vai revelando astúcia, perseverança, inteligência e esperteza à medida em que vai providenciando os meios para encontrar sua irmã e não se tornar apenas uma jovem princesa indefesa diante dos perigos do ambiente congelante no qual se aventura.

Ao analisarmos como os personagens são reinventados na narrativa fílmica, nos chama a atenção também a configuração do príncipe agregado a esta versão. Hans ocuparia o lugar de “príncipe encantado” num conto de fadas clássico, porém, em *Frozen*, este personagem é inserido na trama para operar como agente de desconstrução da ideia recorrente nos contos de fadas de que um príncipe sempre trará à princesa a resolução de seus conflitos e a conduzirá à felicidade eterna após conceder-lhe um beijo de amor verdadeiro. O que nos autoriza inferir que este personagem não aparece na animação gratuitamente é a negação que ele fará ao seu papel de salvador, caracterizando assim um outro aspecto em que a história é reinventada em favor da desconstrução de valores preestabelecidos. Hans aparece no reino de Arendelle para a festa da coroação da rainha Elsa e conhece Anna, por quem se diz apaixonado à primeira vista. Entretanto, à medida em que a narrativa se desenvolve, o simpático príncipe que aparenta ser bondoso e interessado em ajudar sua pretensa futura esposa Anna, se revela, em um momento crucial da narrativa, exatamente o oposto do que parecia ser. É este personagem que desestabiliza a ordem comum dos acontecimentos ao revelar que se aproximou da jovem princesa apenas para se tornar parte da realeza de Arendelle e tomar este reino para si. Este príncipe subverte o estereótipo do homem corajoso e salvador e ao mesmo tempo desconstrói a prerrogativa do amor à primeira vista tão comum nos contos de fadas.

Diante dessa negação de amor, outro fator importante é desencadeado na trama. Há um segundo acidente entre Elsa e Anna deixando essa última no limiar da morte, por ter sido atingida com a frieza da neve no coração, que somente poderá ser reestabelecido ao ser aquecido por um ato de amor verdadeiro. A composição da cena que representa este

momento de tensão na narrativa assume função bastante representativa no contexto geral da história pois, conforme mencionamos, trata de um instante de tensão em que os acontecimentos tomam rumos surpreendentes e não aqueles previamente esperados.

Toda a mudança de perspectiva da história é explicitada na criação da cena que é iniciada em plano de médio, de modo que se notabilize Hans e Anna, que acaba de retornar ao castelo bastante fragilizada pelo gelo que está tomando conta de todo seu corpo ceifando sua vida. Há um foco nos dois personagens quando Anna revela que seu coração foi congelado e só um beijo de amor verdadeiro poderá salvá-la. O foco no rosto de ambos denota, então, o semblante de sofrimento da princesa esperançosa e a expressão do príncipe que sugere perversidade:

Figura 16 – A revelação de Hans



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 76'56''

Ainda enquadrados em primeiro plano e com *close* nas faces dos personagens, espera-se que a tradicional cena do beijo de amor verdadeiro seja consolidada naquele momento. Há uma música romântica ao fundo, os rostos estão próximos, os olhos se fecham e os lábios se aproximam, porém, não se tocam. A música é interrompida e então, imediatamente, o foco se volta para a face do príncipe que tem seu movimento acompanhado em câmera subjetiva, sob a perspectiva dos olhos desesperançosos da princesa fitados no príncipe que a surpreende. Com ares de cinismo e tendo enaltecida a expressão de rudeza, o príncipe revela, agora enquadrado frente a frente com a princesa, que não a ama e tratará de findar com a vida de Elsa para consolidar seu golpe e se tornar governante de Arendelle.

Figura 17 – A consolidação do golpe



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 77'10''

A representação de um príncipe anti-herói nesta narrativa suscita outro ponto relevante para o desfecho da história. É em função da negação do amor à princesa que se tem a desconstrução da ideia de amor salvador entre homem e mulher e ressalta-se a ideia de que o amor, para ser verdadeiro, não precisa partir exclusivamente de um casal. Assim como ocorre no conto de Andersen, em que Gerda enfrenta desafios vários em busca de Kay até encontrá-lo e suscitar as lembranças que trazem de volta o amor ao coração do jovem, salvando-o do frio perene em seu coração, em *Frozen* o amor verdadeiro também tem o poder da salvação, porém, partindo de uma irmã para a outra e do enfrentamento das adversidades que se apresentam a ambas.

Observamos até aqui que *Frozen* traz novas nuances para a história regida em torno da metáfora do gelo, demonstrando que significativas mudanças estão ocorrendo no mundo dos contos revisitados que se voltam para o imaginário infantil. Conforme ponderam Burlamaque e Zannata,

Se muitos aspectos mudaram no mundo da fantasia, o que se atrelava ao enredo era seu nível complicado de desenvolvimento, enquanto suas personagens apenas seguiam fielmente o destino reservado a elas de acordo com a trajetória da narrativa. Na era contemporânea, são as personagens que dão vida e voz ao enredo, tornando-se fundamentais para a existência do mesmo, uma vez que além de conduzirem a história, as personagens rompem a tradição, destacando as jornadas subjetivas que enfrentam rumo ao desfecho da ação (BURLAMAQUE; ZANATA, 2012, p. 89).

Em se tratando de narrativas de fadas ou maravilhosas, fazendo uso do meio semiótico legível ou visível e até mesmo legível e visível, concomitantemente, o que podemos observar, comumente, é a recorrência aos padrões. Contudo, a narrativa abordada aqui nos permite inferir que há mudanças que subvertem os padrões habitualmente seguidos:

atos de amor verdadeiro que não se resumem em um mero beijo entre pessoas que se amaram à primeira vista sendo contestados; a representação de um amor sendo construído entre pessoas de diferentes classes sociais, como a relação que se consolida entre a princesa Anna e Kristoff; mulheres protagonizando histórias e assumindo a condição de heroínas corajosas e ao mesmo tempo sensíveis e, com isso, representando a descentralização do poder protagonizado pela masculinidade. Todos esses elementos se tornam constituintes de um enredo que, através de suas problemáticas e ações mais coerentes com a vida e com o cotidiano, rompem com ideologias cristalizadas e apresentam uma construção instigante que concilia humor, emoção e subversão, distanciando-se do tradicionalismo disciplinante dos velhos contos de fadas.

A existência de duas princesas no filme imprime mais um exemplo de rompimento com o que comumente se apresenta nos contos de fadas. São duas protagonistas em favor de demonstrar as diferenças de personalidades das pessoas, bem como suas particularidades e preferências. Elsa passa por toda sua trajetória sem esperar por um herói que intervenha em seus conflitos. Nenhum par romântico aparece para a rainha, que termina a narrativa desmitificando o “feliz para sempre” após o casamento. Em contrapartida, o amor acontece para Anna, entretanto, também desconstruindo o “amor à primeira vista” e demonstrando a valorização aos sentimentos que podem surgir fora do estereótipo príncipe / princesa, pois é um simples vendedor de gelo, por sinal desprovido de beleza física e encantos inerentes aos príncipes idealizados, que inicia um relacionamento amoroso com Anna e auxilia em sua jornada. Ressalte-se que este relacionamento não marca o fim da narrativa nem traz consigo a representatividade da felicidade advinda do matrimônio. Ele parece existir muito mais para denotar que o amor pode acontecer entre pessoas de classes e estilos completamente diferentes, e é construído com o tempo e não no ímpeto do primeiro encontro, tal como se representa por tantas vezes nos contos de fadas.

O final da história acontece trazendo à tona a clássica cena do beijo salvador, no entanto, entre as princesas. Não só o beijo, mas o abraço afável, o choro pela perda, o amor que aquece o coração funcionam, nesta narrativa, como conotação do sentimento de fé e amor, representando que a verdadeira magia está na capacidade de acreditar e amar. Esta é outra sequência digna de atenção no texto fílmico, e que também estabelece uma relação de sentido no que se refere ao processo de revisão do texto original, tal como revela a análise dessa sequência final. Nestes planos, a escolha do tipo de relação entre imagens e sons concorre para atribuir mais ênfase à cena que, iniciada em plano médio, representa a morte iminente de Anna. Poucas palavras são ditas pela princesa, apenas o uivo do vento é

enaltecido nesse momento. *Closes* vão evidenciando a pele quase completamente congelada de Anna e seus passos titubeantes em meio à forte tempestade de neve. A fotografia desta cena revela uma preocupação da produção em enriquecer o processo de representação utilizando-se de cores frias e opacas (cinza, branco, azul claro) para transmitir a sensação do momento e a ideia de que o gelo, o frio e a neve estariam tomando conta de todo o cenário, inclusive da princesa Anna, conforme demonstra o foco dado em suas mãos, conferindo ênfase ao iminente congelamento da princesa.

Figura 18 – O princípio do congelamento



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 84'58''

Contudo, há uma mudança de perspectiva nesta sequência no momento em que Anna visualiza Elsa caída ao chão, chorando por acreditar que havia provocado a morte da irmã. Neste mesmo momento, tem-se o ápice da sequência que expressa o sacrifício da rainha que deixa seu castelo de gelo e volta ao espaço de vulnerabilidade e insegurança de Arendelle pela irmã, que, por sua vez, também se sacrifica pela rainha colocando-se à frente da lâmina da espada que Hans lança sobre Elsa. Essa representação é constituída no enquadramento dos personagens enfatizando o momento de tensão:

Agora a sequência é retomada em primeiro plano de modo a notabilizar a última ação de Anna, que se coloca diante da espada no intento de poupar a irmã da morte.

Figura 19 – Anna em defesa de Elsa



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 87'03''

A cena passa a ser filmada então em câmera lenta, cujo ângulo gira ao longo do eixo vertical em movimento de *panning* (imitação do movimento dos olhos do espectador enquanto examina a cena ao seu redor). Essa preocupação do cineasta em rodar a cena sob este movimento denota o ponto de vista da personagem, neste caso a princesa, que vê a aproximação da espada e ergue seu braço que se congela rigidamente por inteiro, fazendo se partir a lâmina da espada. O som, agora, traduz-se apenas em estilhaços de metal e o foco da sequência volta-se para a princesa completamente congelada. No silêncio da cena em que se enquadra a estátua de gelo, emerge o som do choro da rainha, o que conclui a sequência de tensão nos momentos finais da narrativa. A sequência continua sendo filmada em plano médio, de modo a enfatizar a imagem da rainha abraçando a irmã congelada e lhe afagando, por um ato de amor verdadeiro, de altruísmo e doação:

Figura 20 – Congelamento final



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 87'20''

É nesta representação que reside o ato de amor verdadeiro que descongela o coração da jovem princesa, que pelo amor de sua irmã, volta à vida. Finalmente a união das personagens é retomada, selada pelo abraço que parecia estar perdido desde a infância, quando da separação de ambas:

Figura 21 – O ato de amor verdadeiro



Fonte: *print screen* Frozen, 2013, 88'02''

A rainha da neve, ao passar por todo este processo de aceitação de si mesma, alcança o controle de seus poderes e retoma a vida em seu reino, junto aos seus, trazendo de volta para si e para seu reino o fim do rigoroso inverno a que estavam submetidos, metaforizado pela frieza ocasionada falta de amor.

Ao protagonizarem todos esses acontecimentos, as princesas Elsa e Anna, bem como os demais participantes do longa fizeram de *Frozen - Uma Aventura Congelante*, a animação mais bem sucedida de todos os tempos, com recorde de bilheteria e de vendas em home vídeo. Diante de seu irrefutável sucesso, a Disney anunciou, ainda no ano de 2015, que produziria uma sequência para a animação com vistas a estreiar ainda em 2017. Segundo a Uol / Cinema, as informações foram anunciadas por John Lasseter, chefe de criação da Pixar e da Disney Animations, e por Bob Iger, diretor executivo da Disney, durante o encontro anual de acionistas da companhia, em San Francisco, segundo o site da revista *Variety*. Há muitas especulações em torno desta segunda produção, principalmente especulações sobre um possível par romântico para Elsa, contudo, até o momento em que encerramos esta pesquisa, nada de oficial a esse respeito foi encontrado. Obviamente não é interesse dos produtores veicular através da mídia informações sobre um filme ainda a ser lançado, logo, a dificuldade de encontrarmos informações substanciais a esse respeito.

O caminho que percorremos acerca da narrativa analisada aqui, constitui, ao longo do presente texto, um ponto de partida para que possamos aguçar, cada vez mais, nossos e outros olhares analíticos à luz da temática revisionista no gênero conto de fadas e sua abordagem cinematográfica. As reflexões desenvolvidas são vias para que possamos pensar as potencialidades do texto literário que se transmuta para o texto fílmico envolvendo questões para além da estética, priorizando-se as conexões estabelecidas entre fantasia e realidade através da ficção. Sobrepondo os limites das comparações entre uma arte e outra, literatura e cinema se entrecruzam em favor do imaginário de modo que nós, leitores/espectadores, possamos perceber, a cada nova leitura, diferentes nuances e perspectivas através das ressignificações hipertextuais.

3.3 Quando o mal porta o bem de parelha: Reconfigurações do feminino na narrativa fílmica “*Malévola*”²⁵

²⁵ Para esta análise, não nos utilizamos, assim como nas anteriores, de imagens ilustrativas para não incorrerem no uso indevido de imagens dos atores/atrizes.

A narrativa cinematográfica *Malévola* (2014) opera pela recriação da história coletada, no século XIX, pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Conforme sabemos, não há nos contos de fadas uma precisão com relação à versão original das narrativas que, assim como essa, foram escritas através de relatos populares e assumidas por autores diversos até serem consolidadas em versões que atualmente consideramos clássicas. Maria Tatar (2004), observa que a história “A Bela Adormecida” dos Grimm é considerada uma versão reduzida de Sol, Lua e Tália (1636), de Giambattista Basile, e de “A Bela Adormecida no bosque” (1697), de Charles Perrault. Segundo Tatar, A Bela Adormecida dos Grimm tem uma integridade narrativa que a tornou mais atraente que a história de Basile e o conto de Perrault, pelo menos para o público americano. Como este conto refere-se a uma versão que se tornou bastante popular no legado literário da coletividade, muitas são as variantes que podemos encontrar para esta narrativa, entretanto todas elas versam sobre a lendária princesa que aguarda por seu príncipe salvador para despertá-la do sono mortífero.

A versão dos Grimm foi popularizada com a história da princesa que nasceu em um castelo para a alegria de seus pais, o rei e a rainha, que até então viviam tristes por não terem filhos. Em comemoração ao nascimento da filha, o casal real fez um grande banquete, convidando todo o reino, inclusive doze feiticeiras que iriam presentear a princesa com suas dádivas mágicas. Nesta versão, o conflito é iniciado pelo desejo de vingança da personagem Malévola, a bruxa má que não foi convidada para a festa e, como forma de vingança, proferiu à princesa maldição que a levaria à morte em sua adolescência. No desenvolver desta história Aurora não morre, conforme a maldição, pois, uma das fadas teve tempo de atenuar o feitiço de Malévola concedendo à princesa, em lugar da morte, um sono secular, que acaba no despertar de Aurora ao ser beijada por um príncipe, com quem a princesa se casa e é feliz para sempre. Muitos detalhes são diversificados à medida em que a história vai sendo recontada, porém, o cerne da narrativa se mantém em torno da fada vingativa que lança sobre a princesa o esconjuro do sono eterno.

O filme *Malévola* (2014) recria a trajetória da fada que quer se vingar do rei, tal como na versão dos Grimm, porém todo o direcionamento da narrativa é voltado para Malévola de modo a notabilizar os acontecimentos da vida da personagem que dá título à história. Na versão fílmica²⁶, o enredo explora os acontecimentos que levaram Malévola ao desejo de vingança, acarretando o lançamento do feitiço sobre Aurora e os motivos que a tornam uma

²⁶ Embora tenhamos conhecimento da animação criada em 1959 pelos Estúdios Disney, estaremos nos referindo aqui à produção do longa-metragem de 2014.

personagem ora vingativa, ora piedosa, resultando uma configuração híbrida na composição do perfil da personagem.

Para além do revisionismo empregado na produção do longa-metragem, há também um aspecto inovador na estrutura da narrativa. Sua composição contraria um esquema tradicionalmente seguido na estruturação dos contos de fadas. Conforme observam as pesquisadoras Maria D. Franco e Rejane P. de Oliveira (2014), ao realizarem uma análise de “Malévola”, a constituição da personagem principal, na narrativa fílmica, se opõe ao esquema previsível dos contos de fadas, proposto pelo estruturalista e folclorista Vladimir Propp em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso* (2001). Propp atribui aos personagens uma série de funções que representam a base morfológica dos contos de magia em geral. Para ele, numerosas funções se agrupam seguindo determinadas esferas, cujas funções são as personagens que realizam. No conto maravilhoso, as esferas da ação seriam:

A esfera de ação do antagonista, que compreende: o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói, e a perseguição. 2. A esfera de ação do doador, que compreende: a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói. 3. A esfera de ação do auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço e [...] a transfiguração do herói. 4. A esfera de ação da princesa, que compreende: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma [...]. 5. A esfera de ação do mandante. Inclui somente o envio do herói. 6. A esfera de ação do herói. Compreende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento. 7. A esfera de ação do falso herói, compreendendo também a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, sempre negativa e, como função específica, as pretensões enganosas (PROPP, 2006, p.44).

De acordo com Propp, as esferas de ação dos personagens é que permitem ao leitor/espectador atribuir significados e sentido à narrativa, promovendo dessa forma a interação entre o texto e seu receptor. Para o autor, seria a partir da ação de cada personagem que acontece a compreensão das situações apresentadas em cada contexto real-ficcional. Assim sendo, as ações dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso.

Considerando que, na maioria das vezes, o tema principal abordado no conto maravilhoso atinge questões existenciais humanas, envolvendo sentimentos múltiplos como benevolência, maldade, tristeza, alegria e tantos outros, o que observamos em *Malévola* (2014) na esfera de ação de sua personagem principal é a capacidade de portar a coexistência de sentimentos e comportamentos que a distanciam do extremismo comportamental dos

personagens, tão recorrente nos contos de fadas. Este fato ocorre contrariamente ao que se observa em contos tradicionais, assim como acontece nas versões predecessoras de “A bela Adormecida”, na qual Malévola é essencialmente má, do início ao fim da narrativa.

Ao realizar um estudo sobre as bruxas na literatura infantil, Beatriz F. Herrero (2015) observa que

Entre a literatura clássica e a contemporânea podemos diferenciar variadas formas de socializar e moralizar as pessoas: na clássica trata-se de apresentar as normas, costumes e valores de seu grupo, com um ensinamento que já vem explicitado desde o argumento, finalizando as vezes com uma moralização que reafirma mais sua intenção: o bem é sempre premiado e o mal castigado [...]. Na literatura infantil contemporânea, pelo contrário, os personagens e suas ações se apresentam a modo de exemplo para os pequenos leitores terem modelos de ação e poderem ir construindo uma escala de valores autônoma (HERRERO, 2015, p. 38-39, tradução nossa)²⁷.

Conforme observam Franco e Oliveira (2014), o comportamento ambivalente da personagem principal do longa em questão torna-se interessante justamente por aproximar-se do real comportamento humano, possibilitando ao receptor da narrativa uma interação mais significativa com a obra em contato, assim como também nos aponta Beatriz F. Herrero. Sabemos o quanto o universo retratado em contos de fadas e afins – que lidam como o maravilhoso – possuem a faculdade de estabelecer significação principalmente para o público infantil, familiarizando-o com o conteúdo dos contos que impelem a produção de fantasias, falando às crianças o que há de mais real, do que há dentro delas, levando-as à reorganização de elementos fabuladores em resposta a conflitos inconscientes. Nessa perspectiva, o psicanalista Bruno Bettelheim (1992), que se dedicou a estudar os mais famosos contos de fadas, assevera que, ao estar em contato com o conto de fadas, a criança adapta o seu conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, e isso a capacita a lidar com esses conteúdos. Para Bettelheim

É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela seria incapaz de descobrir por si só de modo tão verdadeiro. Mais importante ainda: sua forma e estrutura sugerem à criança imagens

²⁷ Entre la literatura clásica e y la contemporânea podemos diferenciar dos diferentes maneras de socializar y moralizar a las personas: en la clásica se trata de presentar las normas, costumbres e valores de su grupo, con una enseñanza que ya viene explicitada desde el argumento, finalizando a veces una moraleja que reafirma más su intención: el bien siempre es premiado y el mal castigado [...]. En la literatura infantil contemporânea, por el contrario, los personajes y la acción se presentan a modo de ejemplo para que los pequeños lectores puedan tener modelos de acción y puedan ir construyendo una escala de valores autónoma (HERRERO, 2015, p. 38-39).

com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida (BETTELHEIM, 1992, p. 14).

Seja para a criança ou para o adulto, o inconsciente é um determinante poderoso do comportamento que, por sua vez, não se manifesta exclusivamente de maneira boa ou má, pois os homens e as mulheres não são essencialmente bons ou maus. A representação dualística de Malévola, que transita entre a maldade e a benevolência no objeto fílmico, explicita a natureza complexa da vida a que todos os indivíduos estão sujeitos. Esse comportamento que transita entre dois extremos possibilita ao espectador compreender o motivo que culminou no comportamento de Malévola ao amaldiçoar Aurora.

Conforme apontamos, diferentemente do que ocorre no conto tradicional, dos irmãos Grimm, na transcrição para o suporte fílmico Malévola é reconfigurada e ganha a função de uma heterogênea protagonista da história que envolve a bela adormecida. Essa heterogeneidade na atuação de Malévola é explícita tanto em sua forma física quanto comportamental. Conforme observamos já no início da narração, “esta será uma velha história contada de um jeito diferente” (MALÉVOLA, 2014). Desse momento em diante torna-se possível inferir que não teremos mais do mesmo na narrativa fílmica. A perspectiva da narração, feita por Aurora já em idade avançada, após anos de decorrência do que se passa em sua juventude, denuncia a existência de um novo olhar sobre os fatos.

Inicialmente, Malévola é apresentada como a jovem fada alada que habita o reino dos Moors e o protege da presença ameaçadora dos humanos. É em razão desta proteção que se dá o conflito entre a fada e os homens do reino vizinho, que pretendem a dominação do espaço onde Malévola impera. Não se restringindo ao conflito originado pela invasão do espaço, surge também o conflito em torno da relação que se desenvolve entre Stefen, um jovem humano, e a fada Malévola, que acredita haver uma reciprocidade de sentimento amoroso entre ambos. Contudo, nesta versão, o sentimento de traição despertado em Malévola pelo desprezo por parte do rei é explicitado antes mesmo de aparecer na história o rei e a rainha. Stefen, o jovem humano é movido pela ambição de dominar o reino de Malévola e tornar-se o líder tanto do reino dos Moors quanto dos humanos, por isso, usa da afinidade que tem com a fada para sobrepujá-la.

Ao aproximar-se de Malévola fingindo cumplicidade, Stefen entorpece a fada com uma bebida e aproveita para tolher-lhe as asas. Este é o elemento impulsionador do ódio que acomete a fada, além da traição, a fada sofre por estar destituída da parte de sua anatomia que lhe gratia maior destreza e poder. Este é um momento bastante significativo na narrativa pois denota a opressão masculina sobre o princípio feminino. Para afirmar seu desejo, Stefen

aniquila a jovem fada retirando dela o que a torna diferente, forte e especial. O ato de cortar as asas, conota, para além da mutilação física, a mutilação do poder de Malévola. Em uma perspectiva simbólica, conforme definição de Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 90), as asas representam o alijamento de um peso, de liberação, de elevação ao sublime, ou ainda, um impulso para transcender a condição humana. Limitada por falta de suas asas, a fada tem suas possibilidades reduzidas, e é justamente por conta da fraqueza de Malévola que foi dada como morta, que Steffen é reconhecido como o mais bravo dos humanos, sendo honrado com a coroa de rei dos humanos e possuidor do poder que tanto ambicionou.

À luz da linguagem cinematográfica tem-se, a partir de então, uma mudança de perspectiva na constituição das imagens. Até o momento, a fotografia do filme revela cores alegres, belas paisagens, riqueza de vida no reino e uma personagem principal cujo perfil remete para o de uma fada – grandes asas, vestes claras e suaves expressam a espiritualidade da personagem que só se coloca em posição de enfrentamento em defesa de seu reino.

Após a mutilação do corpo da fada e a perda de suas asas, que lhe conferiam toda a liberdade e maior exercício de seu poder, ocorre o processo de transição da personagem, que até então figurava apenas como protetora de seu reino, e que assume agora o antagonismo aos humanos. Ressalte-se o fato de que é a partir deste momento também que Malévola perde a crença no amor e é tomada pelos sentimentos de ódio e vingança. Esse é o desejo que impulsiona a fada a proferir o feitiço do sono profundo para Aurora, a filha de Steffen, que se tornou rei após trair Malévola.

Ao ser recriada, a narrativa da história da princesa adormecida confere foco agora aos procedimentos que conduziram Malévola no desenvolver de sua personalidade que transita para o mal. Para tanto, a narrativa cinematográfica revela o passado, a infância e os valores de Malévola, de modo que ela seja vista na história em seu lado mais humanitário. Sendo assim, diferentemente da versão clássica, na versão para o cinema há um enfoque maior no conflito de Malévola consigo mesma e não em contraposição aos outros personagens da narrativa. Essa reconfiguração assumida pela personagem fica bastante demarcada no suporte fílmico que oferece outros recursos que possibilitam a interpretação do espectador. Sabemos que tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica há a criação, por parte dos receptores, da significação em torno da efabulação. Contudo, aos recursos da literatura acrescentam-se recursos próprios da linguagem cinematográfica, como a criação a partir das estruturas imagéticas e mecanismos como som, imagem, linguagem gestual e vocal dos personagens, bem como suas aparências que oportunizam ao receptor uma observação mais profunda entre o agir e o falar dos personagens.

Tomando as palavras de Christian Metz (1972), diríamos que o filme desperta o sentimento de estar assistindo diretamente a um espetáculo quase real, o que “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação” conquistando de imediato uma espécie de credibilidade conferido por este caráter de realidade.

No momento da transição da fada, as imagens criadas para o espaço fílmico vão remontando toda a significação em torno do que se passa. O reino dos Moors, antes colorido e cheio de vida, torna-se um espaço sombrio, de cores acinzentadas e aspecto lúgubre. A aparência da fada Malévola também passa por modificações. Suas vestes, agora negras, e seus cabelos, comprimidos num turbante preto, enaltecem ainda mais seus chifres e, juntamente com sua feição agora nefasta, compõem o novo visual da fada que transmuta para a vilania.

As modificações que vão ocorrendo na efabulação quando da transposição para o cinema é que dão o tom de recriação ao conto. Na versão fílmica, personagens como as três fadas que são incumbidas de tomar conta de Aurora longe do castelo não recebem o mesmo foco. Mais uma vez é Malévola quem recebe destaque significativo ao se aproximar de Aurora, que fora enviada pelo pai para o isolamento na floresta na tentativa de evitar que o esconjuro se realizasse. O objetivo inicial de Malévola ao aproximar-se da pequena Aurora seria causar-lhe o mal, porém, o que ocorre é o inverso, pois a fada torna-se uma espécie de protetora da princesa, que faz com que os sentimentos de Malévola sejam despertados para o senso de proteção e afeição, desencadeando assim um desequilíbrio, um conflito sentimental na vilã que, arrependida da praga que havia rogado, tenta revogá-la em nome do sentimento de amor que a tomou. Nesse sentido, ao analisar a *Malévola*, Cardoso e Dutra (2015) observam que “o amor acaba por ser a chave que resolve o conflito da história, o amor inocente, puro e verdadeiro que acaba com o mal imposto à donzela” (p. 170).

Mais uma vez temos a oscilação da personagem título da narrativa fílmica que transita agora de vilã para heroína, pois o objetivo de Malévola passa a ser evitar que a profecia que causará a morte prematura de Aurora seja cumprida. Muda-se novamente, conforme supramencionamos, segundo o esquema de Propp, as esferas de ação da personagem, até então antagonista – que seria de perseguir e causar danos à princesa – para a esfera de ação do herói (neste caso heroína) que parte em busca da salvação e revogação do mal.

Cardoso e Dutra (2015), ao analisarem a configuração da bruxa na narrativa *Malévola*, pertinentemente assinalam que

De fato, a narrativa fílmica retoma a origem do sentido da magia e do feminino, sempre relacionados. Tempo houve em que fada e bruxa não eram oposições, mas fonte de conhecimento sobre a natureza. A mulher, na sua proximidade com a terra e com o lar, conhecia ervas, chás, poções e criava pequenos milagres na rotina da comunidade. É conhecida a passagem da magia de algo natural para algo nefasto, no momento em que dogmas religiosos relegaram a crime e pecado o que antes era cotidiano. Em síntese, a dicotomia entre santa e pecadora vai coincidir com a oposição – imposta entre fada e bruxa. O filme, em certa medida, retoma o feminino em sua fonte (CARDOSO; DUTRA, 2015, p. 171).

Diferentemente do conto dos Grimm, em que protagonistas e antagonistas aparecem bem delimitados, na recriação para o cinema temos a dualidade bem e mal emparelhadas na reconfiguração de *Malévola*, que representa conflitos existenciais como os dos humanos. Isso constitui um rompimento com o maniqueísmo comportamental de personagens utópicos, dotados de predicados essencialmente bons ou maus, principalmente no que se refere às mulheres, e abre espaço para a reconstrução de uma personagem divergente.

Concorde ponderações de Franco e Oliveira (2014), observamos que o conflito vivenciado por *Malévola* na narrativa fílmica representa um perfil mais humanitário da personagem, mesmo sendo ela um ser encantado. Dessa maneira, ao ser transposto para o cinema, assume caráter de uma narrativa que sai da representatividade plana e coloca seu receptor – leitor e/ou espectador diante da possibilidade de compreensão da relatividade que envolvem sentimentos de maldade e bondade. As características explicitadas em *Malévola* em sua recriação para o suporte fílmico denotam ainda mais o caráter de realidade conferido pelo cinema às narrativas, ao que se refere Metz.

Como estamos tratando aqui da recriação da narrativa cuja personagem principal traz em sua conduta uma representação que transgride os moldes do conto tradicional, faz-se relevante que voltemos nossas discussões também para alguns elementos que reforçam seu caráter inovador, constituindo uma mensagem completamente diferente da que possivelmente se apreende no contato com a versão primeira, a do conto, assinada pelos irmãos Grimm. Nesse sentido, faremos a análise desses elementos que nos permitem inferir de *Malévola* novas significações, redimensionadas para o cinema.

Recriações como a que apreciamos aqui possibilitam a interação de textos tradicionais com os novos aspectos sociais e culturais que vigoram na atualidade, como a reconfiguração da figura feminina. É bastante pertinente que o aspecto da reconfiguração da mulher na sociedade seja abordado em espaços como a literatura e outros meios, no intento

de se promover a ideia de constituição de um espaço comum aos homens e mulheres, sem hierarquizações ou predominância do regime de patriarcado.

Malévola concorre para composição do legado de obras que desconstroem paradigmas ideológicos tradicionais com os quais, por muito tempo, se pensou a condição das mulheres. A transcrição da personagem título, além de demonstrar um caráter mais humanizador denota, por meio da forma como se comporta Malévola, uma vilã e ao mesmo tempo heroína em um papel principal que, além de retirar o foco de heroína conferido a Aurora em narrativas predecessoras, se desprende de qualquer conceito predeterminado. Tem-se, desde o início da narrativa, a presença marcante e a imponência da fada que comanda seu povo, em condição de líder que enfrenta um reinado masculino e é capaz de vencê-lo. Talvez resida aí o fato de Malévola ser um exemplar de mulher não desejada por uma sociedade patriarcal e machista, pois se destaca por possuir poder e por não ser passiva e submissa aos homens. A ação de Malévola na narrativa fílmica abre espaço para mudanças na dominação masculina e na submissão feminina frente aos embates estabelecidos pela defesa de seus interesses.

A personalidade da protagonista, que é apresentada tanto como heroína quanto como vilã, constitui modelos de feminilidade em dualidade: o lado vingativo, afrontoso contrastando com seu lado emocional protetor, maternal. Ambas as feminilidades, ao mesmo tempo em que constituem um conflito, completam-se, demonstrando uma personagem que rompe a extremidade comportamental entre bem e mal dá lugar à reconfiguração da imagem heterogênea da personagem recriada, conferindo-lhe uma nova gama de nuances e profundidade. Nesse sentido, não há a prevalência de personagens rasas, que simplesmente são essencialmente más ou boas. Esta parece ser uma característica emblemática das narrativas reinventadas na contemporaneidade – inverter papéis preestabelecidos, atribuindo nova perspectiva às ações dos personagens.

Aurora, assim como Malévola, também sai dessa condição superficial da princesa passiva à espera de um príncipe que resolva seus conflitos. Contrariando a versão original, em que a princesa nada tem a fazer além de esperar pelo beijo redentor dado pelo seu amor verdadeiro – do príncipe que a encontra uma única vez no meio da floresta – Aurora recebe um papel muito mais relevante, pois cabe a ela auxiliar Malévola na recuperação de suas asas na batalha contra o rei Stefen, seu próprio pai, a quem a princesa decide enfrentar após tomar conhecimento de toda a sua história.

No desfecho dos fatos que envolvem Malévola e Aurora, há duas subversões relevantes no tocante às inovações na conduta das personagens femininas. A primeira delas

consiste no fato da princesa ultrajar o regime do patriarcado e escolher ladear Malévola. A segunda, e talvez a mais significativa, consiste na desconstrução do ideal de amor romântico entre um príncipe e uma princesa, consolidado à primeira vista. O que podemos inferir no decorrer da narrativa fílmica é que o amor verdadeiro deve ser construído ao longo do tempo, com a convivência e a aceitação das imperfeições do outro, assim como ocorreu com Malévola e Aurora. Permitimo-nos essa inferência pois, o ato de amor verdadeiro que arrebatou o feitiço que deixaria Aurora em sono eterno não é um simples beijo de um príncipe que esteve com ela por apenas um momento. A simbologia da salvação está no arrependimento de Malévola, que beija Aurora com um pedido de perdão pelo esconjuro, demonstrando seu amor maternal e o desejo real de que a princesa sobreviva.

Tradicionalmente, a cena do beijo de amor verdadeiro configura o ápice de histórias tradicionais, tal como ocorre também na animação *A bela adormecida* produzida pela Disney nos anos de 1959. Em *Malévola* (2014), esta cena se reinventa para sustentar a ressignificação existente em torno da simbologia do amor que salva. A ideia de felicidade para sempre e amor verdadeiro alcançado apenas pelo sentimento entre um homem e uma mulher são desconstruídas aqui. A narrativa fílmica apregoa valor aos sentimentos advindos de outras relações, como a da princesa e sua madrinha, demonstrando que não só de amor conjugal se fazem as histórias e as vitórias. Outra desconstrução relevante no longa-metragem está no fato de Malévola não desejar, como na versão tradicional, o casamento com o rei. Inferimos deste fato que a personagem pode se sentir feliz independentemente do matrimônio, não visualizando o enlace como forma única de obtenção da felicidade e realização.

Na representação de Malévola, mesmo enquanto fada, o elemento mais marcante de sua personalidade é a força e o poder. Ressaltemos, diante disso, o quanto os contos contemporâneos têm modificado as personagens, incluindo-se o modelo da bruxa, que se cambia. Conforme observa Beatriz F. Herrero (2015),

As bruxas, agora, já não são esses personagens enfrentados por sua autonomia na sociedade dominada por homens, mas de alguma forma retornam à sua função original como representantes arquetípicos de forças naturais. [...] Assim, a literatura infantil contemporânea recuperando bruxas como personagens, convertendo-as, em muitas ocasiões, como protagonistas, que exercem uma função de auxílio os seres humanos, além disso, conferem um divertido toque ao argumento e levam a problemática atual à

literatura destinados ao público infantil. (HERRERO, 2015, p. 46, tradução nossa).²⁸

Denota-se, assim, outros padrões de feminilidade existentes nas mulheres, que podem ser representadas não apenas por bondade ou maldade extremas. Este enaltecimento da força no protagonismo feminino substitui a representação da personagem mulher como sendo a vítima frágil, que necessita sempre da intervenção masculina. Essa particularidade concorre para avanços na desconstrução do assujeitamento feminino perante o masculino. Tanto Malévola quanto Aurora são deslocadas da condição de vítimas – uma tendência bastante comum nos contos clássicos que acabam por favorecer o machismo – e reposicionadas na condição de protagonistas de seus destinos.

Ao ser recriada, a velha história padrão adquire elementos novos e se apresenta em perspectivas diferentes. Infere-se do filme que mulheres fortes podem ser feridas e, em determinado momento, podem ser vítimas. Contudo, essa condição não há que ser perene, pois vítimas não precisam ser fracas. Dessa maneira, Malévola acaba por indicar que mulheres podem ser vilãs e heroínas e tudo isso ao mesmo tempo, remetendo para a própria condição humana, que opera sempre de forma complexa, muito mais díspar do que se propagou pelos clássicos, durante muito tempo.

A narrativa fílmica analisada aqui, em se tratando de uma criação artística, apresenta, inevitavelmente, todo um posicionamento ideológico. Ao revisitar “A Bela Adormecida”, reinventando sua história, apresenta algumas inversões significativas em relação ao texto-fonte, recolhido pelos irmãos Grimm. O que ocorre é um processo que envolve o resgate de uma história reinventada em imagens e movimento, à luz de uma interpretação autorizada pela adaptação. Em meio a esse processo, a criação de uma personagem principal cujo perfil se revela mais humanizador ao deixar transparecer conflitos existenciais que permitem ao receptor o posicionar-se no lugar do outro e poder identificar-se com indivíduos bons e maus, complexos, multifacetados.

Malévola sintetiza uma certa oposição ao que algumas produções voltadas para o público infantil negativamente realizam: conceitos essencialistas sobre o bem e o mal, certo e errado, denotando uma visão simplista de tais elementos, a exemplo do que ocorre com

²⁸ Las brujas, ahora, ya non son esos personajes enfrentados por su autonomía a la sociedad dominada por los varones, sino que de alguna manera regresan a su función arquetípica originaria como representantes de las fuerzas naturales. [...] Así, la literatura infantil contemporánea recupera a las brujas como personajes, convirtiéndolos, en muchas ocasiones, en protagonistas, que ejercen una función de ayuda a los seres humanos dotando, además, de un toque divertido al argumento y llevando la problemática actual a la literatura destinada al público infantil (HERRERO, 2015, p. 46).

versão de *A Bela Adormecida*, dos Grimm. Contrariamente a este processo, a narrativa fílmica aqui examinada representa a imprecisão dos comportamentos morais que permitem que posições contraditórias estejam presentes em um mesmo personagem, ocasionando a empatia do receptor. Desse modo, a mesma história é contada de um jeito diferente e suscita novos olhares, novas perspectivas respeito dos sentimentos e julgamentos de valor em torno do bem e do mal.

Conforme constatamos, a narrativa que versa sobre a princesa que dorme enfeitiçada inspira diversas releituras e reinvenções, tanto na sétima arte quanto na literatura tradicional. Como todo conto de fadas, este também não se manteve incólume e veio agregando ou suprimindo elementos à medida em que foi sendo recontado. Digno de nota neste estudo, inscreve-se o conto de Neil Gaiman, *A Bela e a Adormecida*, recriado a partir de *A bela adormecida*. Este conto foi publicado pela primeira vez em 2013, em *Rags & Bones: New Twistes on Timeless Tales*, pela Little Brown. O que nos salta aos olhos neste conto é como as personagens femininas são compostas na narrativa de modo a subverter o perfil tradicional desenhado para as mulheres nos contos de fadas clássicos. Na versão de Gaiman, que opera pela recriação de duas histórias clássicas, “Branca de neve” e “A bela adormecida” se hibridizam. A narrativa diz de um reino que, aos poucos vai sendo tomado por uma onda de sono que acomete os moradores e uma princesa que, ao espetar o dedo, dormiu por muitos anos, conforme uma maldição. Para que suas terras não fossem afetadas pelo mal do sonambulismo, a rainha do reino vizinho parte juntamente com três anões para o reino onde a maldição se dissipava em busca de acordar a princesa e acabar com o efeito do feitiço.

A partir disso podemos contemplar personagens protagonistas desvencilhadas de uma atuação preestabelecida, deixando prevalecer sua vontade própria e não mais subalternizada perante a figura masculina. Uma rainha corajosa, que está sempre à frente das batalhas de seu reino, desmarca seu casamento prestes a acontecer considerando ser mais importante desfazer a maldição que se casar. Em uma desconstrução do que ocorre tradicionalmente, é a rainha quem consegue se livrar de todos os empecilhos para acessar o castelo onde todos dormem, evidenciando suas habilidades e destrezas. O beijo que acorda a personagem adormecida também é concedido pela rainha, e não por um príncipe. Ainda que se trate de um beijo entre duas mulheres, nada na narrativa sugere a possibilidade de relacionamento homoafetivo entre as personagens. Ele é concedido apenas com o intuito de desestabilizar o feitiço. A jovem que dormia também subverte o padrão da princesa dócil ao ser acordada e revelar uma personalidade maléfica, que aspira poderes a fim de obter dominação. No desenvolver da narrativa, diversas produções de sentido são suscitadas a

partir das representações de poder, do amor e de convenções sociais, reveladas a partir do protagonismo de personagens femininas fortes e independentes.

Releituras como esta demonstram que a produção literária infantil e juvenil vem acompanhando a evolução dos tempos e da mulher na sociedade, denotando que o valor da diferença, da igualdade de oportunidades entre as pessoas, da cultura livre são temas dignos de abordagem também no âmbito do maravilhoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das narrativas cinematográficas que compuseram o *corpus* deste estudo permitiram que pudéssemos refletir, mediante pesquisa teórico-crítica, acerca de como os contos de fadas contemporâneos, veiculados pelo suporte fílmico, vêm ressignificando a estrutura e a abordagem das produções potencialmente voltadas para o público infantil.

Conforme discutimos no primeiro capítulo, a literatura infantil cumpriu-se por muito tempo enquanto instrumento utilitário, de moralização e didatização de um público infantil cujas peculiaridades não eram consideradas, reservando às crianças o papel de receptoras de ideologias impostas pelas raízes patriarcais. Velados pela magia, conteúdos ideológicos foram se constituindo como norma, originando percepções estereotipadas como aquelas que se referem às representações do feminino. Conforme sabemos, desde tempos passados, muitas manifestações artístico-culturais trazem de forma subliminar a ideia de que a mulher é frágil e precisa do homem para protegê-la, sendo esta uma crença aprendida e ratificada desde a mais tenra idade. A escritora e psicanalista Regina Navarro Lins (2016) observa que a história nos ensina de que forma as mulheres, genericamente, foram tratadas. O século XIX, período que ainda influencia alguns comportamentos da contemporaneidade, foi palco de expressivas manifestações falocêntricas e machistas. Segundo Lins, esse comportamento fica evidente em declarações de poetas e filósofos como Augusto Comte, que viu a feminilidade como uma espécie de infância prolongada e Balzac, que achou que as mulheres eram incapazes de raciocinar ou de absorver conhecimento útil. Em resumo, a psicanalista pondera que “juntamente com a modéstia, a virtude, a doçura, e outras qualidades que a mulher devia possuir, presumia-se que ela tinha de ser fraca, temerosa, ansiosa por ser amparada e dominada por um tipo robusto de homem” (LINS, 2016). Conforme pontuamos, o movimento feminista da década de 1960 despertou um senso de autonomia à grande maioria feminina, que ultrapassou o limiar de seus afazeres domésticos e maternos, superando parte dessa subalternização.

No âmbito da literatura infantil, destaque-se o fato de que, mesmo tendo propagado uma ideologia opressora da mulher ante o universo masculino, devemos a este fazer narrativo grande parte do legado literário infantil existente ainda nos dias atuais. Mesmo após três séculos de existência deste gênero, a contemporaneidade ainda reserva espaço para que histórias fantásticas e maravilhosas sejam revisitadas e recontadas, mantendo a atividade dos contos de fadas no imaginário coletivo e garantindo a possibilidade de adaptação das temáticas abordadas para o tempo atual. Diante das mudanças ocasionadas pela era tecnológica, não nos é possível saber ou prever o futuro dos contos deste gênero, nem da

literatura em geral, não obstante, ressaltamos, por via das palavras de Ítalo Calvino, que “nossa confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (1990, p. 11).

O aspecto revisionista recebido por alguns contos da literatura clássica tem se tornado constante, principalmente para as narrativas cinematográficas. Conforme pontuamos, desde o século passado, estúdios como a Disney têm se valido das histórias que envolvem príncipes e princesas, fadas e bruxas para recriar seus roteiros. Nos últimos anos, vários outros estúdios têm buscado nos contos de fadas inspiração para a criação de suas produções. Filmes deste gênero, portanto, não implicam novidades. Contudo, os aspectos inovadores aparecem na revisão concedida às histórias clássicas, que reaparecem em outros contextos, instaurando diferentes perspectivas e fazendo emergir novos significados para as representações da sociedade contemporânea, principalmente no que tange à representação das mulheres.

Considerando as obras que compuseram nosso objeto de estudo como pertencentes ao arcabouço das releituras dos contos clássicos, nos destinamos à tarefa de investigar, no segundo capítulo, os principais aspectos que envolvem a adaptação e a recriação de histórias. Assim, examinamos também os mais notáveis elementos que figuram na transcrição de narrativas que migram de um suporte ao outro, do papel para a tela. Conseqüentemente, pudemos constatar que os contos de fadas têm perdurado desde a Idade Média devido à capacidade de transmutação e adaptação para diversos suportes e contextos, garantindo assim sua continuação. Como bem observa Hutcheon (2013) a adaptação, tal como a evolução, é um fenômeno transgeracional, o que significa que esse fenômeno não é estático. Desse modo, observamos que o repertório do maravilhoso não se perde, mas se recria em diferentes suportes, sendo consumido por um público misto.

Ao nos debruçar sobre as teorias de intertextualidade e adaptação, nos foi possível compreender que os enredos dos filmes analisados foram fundamentados a partir da reinvenção do clássico, do diálogo com narrativas predecessoras que, revisadas, resultaram em uma manifestação de temáticas contestadoras de mitos culturais de feminilidade e masculinidade a partir das próprias narrativas tradicionais, que foram acionadas como intertexto. Esboçando um panorama das personagens protagonistas dos principais contos de fadas, dos clássicos aos contemporâneos, notamos que a reconfiguração dos perfis das personagens resultam em subversão de estereótipos comumente representados nos contos clássicos. Diante disso, reservamos o terceiro capítulo para analisar com mais minúcia os aspectos que conferem às obras analisadas características inovadoras.

Em *Valente* (2012) Merida protagoniza a história que desestabiliza o que convencionalmente se espera em contos de fadas. A audaz princesa de espírito selvagem, não espera por um príncipe para ser feliz. Ao contrário, se indis põe ao casamento e conquista o direito de perseguir seu próprio destino. O comportamento antipatriarcal de Merida é de tal modo significativo que desconstrói a hegemonia masculina relacionada ao final feliz. A princesa que se insubordina ao poder instituído por sua família e sociedade, demonstra que uma nova ordem está sendo instaurada acerca da constituição da identidade das mulheres, metaforizando a autonomia do feminino e quebrando o paradigma da felicidade para sempre, desencadeada pelo casamento. Ao questionar as práticas opressoras de seu meio e não se submeter às convenções, Merida revela uma estética alternativa desenhada para as princesas contemporâneas.

Em *Frozen* (2013) o protagonismo de duas diferentes princesas nos conduz a perceber que o sujeito mulher, em suas infinitas peculiaridades, não se constitui singularmente. Assim, observamos que não há um padrão para ser mulher, um modelo a ser seguido, um lugar para se estar pautado na condição feminina. Inversamente, as condutas diferenciadas bem como os discrepantes perfis das irmãs Elsa e Anna revelam as maneiras várias de ser das mulheres, em suas pluralidades. Observamos em *Frozen* que os códigos ideológicos e estéticos utilizados para delinear os perfis das protagonistas revelam os diferentes aspectos da personalidade das princesas. A constituição de Elsa, com seus conflitos existenciais, explicita que lidar com o que está convencionalmente fora do padrão causa medo, preconceito, rejeição e desconfiança. Entretanto, subjaz a ideia de que não somos pautados em igualdade, por isso, afirmar e lidar com nossas diferenças é o que nos constitui enquanto sujeitos plurais. O perfil desenhado para Anna, marcadamente bem humorado, estabelece uma maior proximidade com o perfil de jovens comuns, imperfeitas, que têm frustrações, passam por enganos mas que buscam se refazer a partir deles. Mesmo sendo portadora de características tão comuns, a jovem princesa torna-se a heroína que desfaz o paradigma do príncipe salvador. É capaz de doar-se pela irmã e o ato de altruísmo entre as princesas ressalta, sobretudo, a existência do amor verdadeiro para além da esfera romântica.

Malévola (2014) é outra narrativa que se inscreve dentre aquelas em que o maravilhoso se perpetua sob formas reinventadas. Ao atribuir novo sentido à condição de sua protagonista, a trama demonstra que não somos seres essenciais. Com ênfase na dualidade bem e mal, o enredo permite observar que a separação entre bondade e maldade depende muito mais das circunstâncias que da personalidade, deixando explícito que ser e

parecer se separam. Malévola sintetiza o que Diana e Mário Corso (2011) atribuem como nova jornada do herói contemporâneo: “conquistar um valor frente aos olhos dos outros, para ser amado e respeitado, depende de acertar contas internas com os próprios ideais e permitir-se crescer” (p. 183). Isso equivale a pensar que a recepção dos personagens depende mais de uma apreciação do que eles são internamente. Malévola não é de fato uma vilã, como parece ser, mas uma personagem que permite ao seu leitor questionar o que realmente é a vilania, a maldade.

Ao concluirmos este estudo, constatamos o quanto a literatura, em suas mais diversas manifestações, é tão cara à condição humana. É a arte das imagens, das palavras, das metáforas que nos permitem outras realidades, novas fantasias e diferentes significações. É o caminho que nos leva ao diálogo interior, apazigua e ao mesmo tempo inquieta, nunca perecendo no tempo, pois faz parte de nós concomitante a nossa existência. Terminamos nossas considerações, recorrendo, mais uma vez, às palavras de Calvino (1990, p. 19-20) que se colocam em perfeita consonância com nosso pensamento: “No universo da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo...”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução Julia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, p.25-51, 2009.

ANDERSEN, Hans Christian. A Rainha da Neve. In _____ *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARTHES, Roland. et. al. *Análise da estrutura narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELLORIN, Brenda. *Mutações do gênero - Um mapa para entender o DNA dos contos de fadas contemporâneos*. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=535>>. Acesso em 06 jun. 2016.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetano. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

BORGES, Luciana. CARRIJO, Silvana A. Barbosa. Porém já muitos sóis eram passados: Caramuru revisitado, Brasil (re)inventado. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.165-186, jan./jun. 2013.

BREDER, Fernanda Cabanez. *Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney*. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO. Rio de Janeiro, 2013.

BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; ZANATTA, Deisi Luzia. Entre cinema e literatura: Rapunzel em nova roupagem. In: _____ *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica. p. 81-92, 2012.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. 2012. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3560/3007>. Acesso em 08 ago. 2015.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In _____ *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades. 3. ed. p. 169-191, 1988.

CARDOSO, Rosane Maria; DUTRA, Viviane da Silva. A desconstrução do mal: a relação entre “A bela adormecida” e “Malévola”. In: _____ *Linguagem – Estudos e Pesquisas*. Volume 19, n, 1, p. 163-177. Catalão / GO, 2015.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. *Trama tão mesma e tão vária: Gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft*. 2009. Disponível em < <https://pos.lettras.ufg.br/up/26/o/silvanaaugusta.pdf>> Acesso em 03 out. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria; Análise; Didática*. São Paulo – SP. 6. ed. Ática, 1997.

CORSO, Diana Liechstein; CORSO, Mário. *A psicanálise na terra do nunca*. Porto Alegre: Penso. 2011.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Editora Cenac. São Paulo, Série Ponto Futuro; 12, 2001.

COSTA, Marta Moraes da. *Literatura Infantil*. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2008.

Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>> Acesso em: 01 ago. 2016.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. 3. ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANCO, Maria Dorothea Barone; OLIVERIA, Rejane Pivetta de. *Malévola: a vilã conflitante no espaço fílmico*. 2014. Disponível em: < https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/268/255.pdf>. Acesso em 20 jul. 2016.

FRANCO, Maria Dorothea Barone; OLIVERIA, Rejane Pivetta de. *Malévola: o bem e o mal que nunca dormem*. 2014. Disponível em: < <http://www.uces.br/site/midia/arquivos/II-Sillpro-Trabalhos-Completo.pdf>>. p. 465-471. Acesso em 20 jul. 2016.

FRIEDMAN, BETTY. *The feminine mystique*. Londres: Penguin, 1963.

GAIMAN, Neil. *A bela e a adormecida*. Ilustrações de Chris Riddell. Tradução Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2015.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos - a literatura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte Faculdade de Letras, 2006.

GOELLNER, Silvana Vildore. A produção cultural do corpo. In: _____ *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 30-42, 2013.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A bela adormecida. In: _____ *Contos de fadas*: Edição comentada e ilustrada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro. Zahar, 2002.

HERRERO, Beatriz Fernández. Fadas e bruxas como arquétipos morais femininos nos contos. In: _____ *Corpo de mulher: Discurso, poder, cultura*. Santiago de Compostela – Galiza, 1997, p. 217-247.

_____. Esas otras mujeres: las brujas em la literatura infantil. In: _____ *Linguagem – Estudos e Pesquisas*. Volume 19, n, 1, p. 37-50. Catalão / GO, jan./jun. 2015.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KERÉNYI, Karl. *Os Deuses Gregos*. Tradução Octaviano Mendes Cajado. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1997.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: _____ *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINS, Regina Navarro. *Por que há mulheres que se sentem atraídas pelos machões*. Disponível em <http://reginavarro.blogosfera.uol.com.br/2016/08/23/por-que-ha-mulheres-que-se-sentem-atraidadas-pelo-machao/>. Acesso em 28 dez. 2016.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LOPEZ; Kristen Anderson; LOPEZ, Robert. Original CD Songs Frozen – Disney, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: _____. (org.). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 14-36.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas: Autêntica Editora, 2009.

MARINHO, Carolina. O maravilhoso mundo narrativo. In: _____ *Livros e telas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

MONROE, Camila. *Cinema na escola*. Disponível em <http://novaescola.org.br/formacao/formacao-continuada/cinema-escola-filmes-tecnologia-audiovisual-556044.shtml>. Acesso em 19 ago. 2016.

PALO, Maria José. OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios.

Parâmetros Curriculares Nacionais: Introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997. 126p. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>> Acesso em: 01 ago. 2016.

PELLEGRINI, Tânia. *et. al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro Forense, Universitária, 2006.

RADINO, Glória. *Contos de fadas e a realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento*. Casa do Psicólogo, 2003. São Paulo – SP.

SAMAOYAUULT, Tiphaine. 2008. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitirini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild.

SILVA, Alexander Meireles da. *O conto de fada e a problemática do pertencimento social*. 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/039/39esilva.htm>>. Acesso em 02 jun. 2016.

SILVA, Roseli Pereira. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cortez, 2007.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do desterro. Florianópolis, n° 51, p. 19-53, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus. 5. ed, 2011.

TAVIN, Kevin; ANDERSON, David. A cultura visual de arte do ensino fundamental: uma desconstrução da Disney. In: _____ *Cultura visual e infância: quando as imagens invadem a escola*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2010, p. 57-69.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VICHESSI, Beatriz. *Entrevista com Alain Bergala*. Disponível em <<http://novaescola.org.br/fundamental-1/entrevista-alain-bergala-cinema-franca-filmes-704656.shtml?page=0>>. Acesso em 19 ago. 2016.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: Sobre conto de fadas e seus narradores*. Tradução Thelma Medici Nobrega. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: _____ *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, p. 61-88, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 6. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2014.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Constituição do sujeito feminino. In: _____ *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, p. 55-65, 2013.

FILMOGRAFIA

A bela adormecida. Direção e produção: Clyde Geronimi, Wolfgang Reitherman, Les Clark. Walt Disney Pictures. 1959, 75 min.

A bela e a fera. Direção: Gary Trousdale Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures. 1991, 84 min.

A pequena sereia. Direção: John Musker, Ron Clements. Walt Disney Pictures. 1989, 92 min.

A princesa e o sapo. Direção e produção: Ron Clements, John Musker. Walt Disney Feature Animation. 2009, 89 min.

Aladdin. Direção e produção: Ron Clements, John Musker. Walt Disney Pictures. 1992, 90 min.

Branca de neve e os sete anões. Direção: Larry Morey *at al*. Produção: Dorothy Ann Blank *at al*. Walt Disney Animation Studios, 1937, 83 min.

Cinderela. Direção:e produção Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Walt Disney Company, 1950, 72 min.

Frozen – Uma Aventura Congelante. Direção: Chris Buck, Jennifer Michelle Lee. Produção: Walt Disney Animation Studios, 2013. 102 min.

Malévola (Maleficent). Direção: Robert Stromberg. Produção: Linda Woolverton. Walt Disney Pictures, 2014. 97 min.

Mulan. Direção: Tony Bancroft, Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Animation Studios. 1998, 90 min.

Pocahontas. Direção: Mike Gabriel, Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Feature Animation. 1995, 82 min.

Tangled. Direção: Byron Howard e Nathan Greno. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Animation Studios, 2010, 100 min.

Valente (Brave) (filme–vídeo). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Disney Pixar Animation Studios, 2012. 93 min.