



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA
CURSO DE LETRAS**

**O LEGADO DAS FADAS: UM ESTUDO SOBRE AS
TRANSFORMAÇÕES EM CONTOS MARAVILHOSOS, DA
TRADIÇÃO ORAL AO CINEMA DE ANIMAÇÃO**

PAULO AILTON FERREIRA DA ROSA JUNIOR

BAGÉ

2015

PAULO AILTON FERREIRA DA ROSA JUNIOR

**O LEGADO DAS FADAS: UM ESTUDO SOBRE AS
TRANSFORMAÇÕES EM CONTOS MARAVILHOSOS, DA
TRADIÇÃO ORAL AO CINEMA DE ANIMAÇÃO**

Monografia apresentada na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito básico para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês e/ou Respectivas Literaturas.

Orientadora: Profa. Dra. Míriam Denise Kelm

BAGÉ

2015

PAULO AILTON FERREIRA DA ROSA JUNIOR

**O LEGADO DAS FADAS: UM ESTUDO SOBRE AS
TRANSFORMAÇÕES EM CONTOS MARAVILHOSOS, DA
TRADIÇÃO ORAL AO CINEMA DE ANIMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
a obtenção do título de Licenciado em
Letras.

Monografia defendida e aprovada em: 3 de dezembro de 2015.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Miriam Denise Kelm - orientadora - (UNIPAMPA)

Profa. Dra. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo (UNIPAMPA)

Profa. Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros (UNIPAMPA)

Agradecimentos

Foi uma longa jornada até aqui. E quando olho para trás, penso em todas as pessoas que me ajudaram de alguma forma pelo caminho. Reservro então este singelo espaço para expressar minha gratidão a cada uma delas.

Começo pelos meus pais, **Paulo** e **Fátima**, pois sem o apoio incondicional e, principalmente, sem o extremo esforço deles em me garantir este bem tão valioso que é a Educação, a qualquer custo, eu não estaria hoje escrevendo nestas páginas. Pai, toda vez que eu falhei, pelo teu exemplo lembrei que nunca é tarde pra tentar de novo e recomeçar. Mãe, toda vez que eu pensei que não ia conseguir, pelo que sei que você viveu, lembrei que há mais coragem escondida dentro de nós do que inicialmente imaginávamos. Muito obrigado por tudo. Em troca, busquei fazer o meu melhor, eu espero que vocês estejam orgulhosos.

E se tive pais incríveis, também tive avós maravilhosos. Deixo registrado aqui o carinho à memória dos meus avós paternos, “**Diva**” e “**Dino**”, e da minha contadora de histórias favorita, vó “**Dandi**” – tenho certeza de que a inspiração para este trabalho deve-se, em grande parte, à influência dos seus contos de fadas em minha infância.

Assim, cabe mencionar aqui minha prima **Anelise**, ou “**Tina**”, de quem ganhei meu primeiro livro de contos de fadas e a partir do olhar da qual me descobri capaz de chegar aonde eu quiser, e a mãe dela, minha **Tia Dória**, que é também um pouco minha mãe.

Da mesma forma especial, quero que, através deste texto, minhas primas **Fernanda** e **Marcieli** saibam que cada momento feliz que vivi, eu desejei poder compartilhar com elas. Nanda, mesmo nos dias escuros, seremos sempre a luz que procura iluminar o outro. Marci, não há nada que me faça sentir mais seguro do que a certeza de que ao mínimo sinal de necessidade, você vai ser sempre a primeira pessoa a chegar até mim, mesmo que pra isso precise pular uma janela.

Foram determinantemente importantes também, e por isso agregam-se a esta lista de agradecimentos, a minha ex companheira de apartamento, de curso, amiga da época do Ensino Médio e uma das pessoas favoritas da vida, **Aline Souza**; a primeira amiga que fiz em Bagé, antes de vir pra cá, que me recebeu em sua casa sem nem me conhecer pessoalmente e esteve comigo no momento tão importante da minha matrícula no curso de Letras, **Ana Letícia**; E a prima desta amiga, que se converteu também em uma grande amiga, parceira, confidente, e por quem eu vou torcer para sempre, **Maria Eduarda**.

Registro aqui também o meu respeito e admiração a todas as professoras que participaram da minha formação, desde o primeiro ano da Educação Básica até o último semestre da graduação. Deste tempo que passei na Unipampa, destaco com carinho a professora **Fabiane Lazzaris**, primeira grande entusiasta das minhas escritas e que,

gentilmente, forneceu um material muito rico como contribuição para este trabalho; a professora **Miriam Kelm**, que, além de uma orientadora competente, foi uma grande estimuladora do meu processo criativo; e a professora **Zila Letícia Rêgo**, com quem eu aprendi tudo que sei sobre ensinar literatura e que me proporcionou viver a experiência transformadora que foi o Pibid.

Do Pibid, levo um pouco de cada colega como inspiração para a profissão e dedico um obrigado especial àquelas que tornaram-se minhas amigas: **Andressa**, que me deu de presente de aniversário um livro que era dela – não consigo pensar em prova de estima mais significativa; à **Denise**, não apenas pelas palavras acalentadoras que sempre tem para oferecer, mas principalmente pelas ácidas, à **Eduarda**, pelo curso de magistério intensivo, pela cumplicidade e pela parceria que rendeu tantos bons frutos, e à **Taiana**, pelas ótimas histórias pra contar, pelo companheirismo e pela família incrível que me emprestou.

Por fim, agradeço a essa força maior que dizem reger o universo, seja ela um Deus, o Destino, ou outra coisa. Se realmente existe, ela parece divertir-se muito às minhas custas às vezes, mas no geral, tem feito um bom trabalho.

“(…)
Lembre-se do seu nome.
Não perca a esperança – O que você procura
será encontrado.
Confie nos fantasmas. Confie que aqueles que
você ajudou vão ajudá-lo por sua vez.
Confie nos sonhos.
Confie no seu coração, e confie na sua história.
(…)”

GAIMAN, Neil. Instruções. In. **Coisas
Frágeis 2**. Trad. Michele de Aguiar Vartuli.
São Paulo: Conrad Editora, 2010.

RESUMO

Fadas madrinhas, príncipes encantados, princesas de pura beleza, bruxas malvadas... Esses personagens, tão presentes no imaginário popular, remontam à antiga tradição de contar e ouvir histórias, um costume passado de pai para filho, de avó para neta, nas mais diferentes culturas, nas mais distintas épocas, que cruza toda a linha da existência humana. Eles geralmente acompanham a expressão “Era uma vez” e terminam com “felizes para sempre”, transportando-nos para um mundo que não é o nosso, mas que tem muito dele. Desta ampla coleção de histórias nascida na tradição oral, brota o que chamamos de folclore, e dele, através de um processo de categorizações bem mais complicado do que parece, surgem o que chamamos de contos de fadas. Já se vai muito tempo desde que homens letrados reuniram os contos de fadas em livros pela primeira vez, mas ainda é possível dizer que todo mundo já ouviu, ou quem sabe assistiu, a história da princesa que mordeu uma maçã envenenada e dormiu até ser acordada por um beijo de amor, da pobre menina escravizada pela madrasta e as irmãs postiças, que conseguiu ir ao baile com ajuda da fada madrinha e lá perdeu seu sapatinho de cristal, da sereia que se apaixonou por um príncipe da terra e deu sua voz em troca de um par de pernas para poder conquistá-lo. O cinema, a literatura, o teatro e a televisão estão repletos delas. Nossas mentes estão repletas delas. Entretanto, estas histórias como hoje as conhecemos, principalmente bastante popularizadas pelo cinema de animação assinado por Walt Disney, tendo suas primeiras versões em épocas tão afastadas de nós, eram possivelmente bem diferentes em sua gênese. Assim, este trabalho se propõe a discutir o surgimento e permanência das histórias maravilhosas, os contos de fadas, buscando pelas mudanças mais significativas empregadas na matéria destas narrativas. Como *corpus* de análise, serão comparados os filmes de animação “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937), “Cinderella” (1953) e “A Pequena Sereia” (1989) em contraponto com traduções para o português dos seus textos-fonte registrados na literatura por, respectivamente, Wilhelm e Jacob Grimm, Charles Perrault e Hans Christian Andersen, buscando discutir por fim, de que forma, principalmente, os processos de adaptação e o sentimento da infância influenciaram estas modificações.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fadas. Cinema de animação. Walt Disney. Literatura Infantil.

ABSTRACT

Fairy godmothers, Prince Charming, pure beauty princesses, wicked witches ... These characters, so present in the popular imagination, dating back to the ancient tradition of telling and listening to stories, a tradition pass from father to son, from grandmother to granddaughter, the most different cultures, the more distinct times, which crosses the entire line of human existence. They usually came after the phrase "Once upon a time" and end with "happily ever after", transporting us to a world that is not ours, but it has a lot of it. This broad collection of stories born in the oral tradition, arises what we call folklore, and it through a categorization process much more complicated than it seems, there are what we call fairy tales. Already goes long since erudite men gathered fairy tales in books for the first time, but it still possible to say that everyone has heard, or perhaps watched the story of the princess who bit a poisoned apple and slept to be until received a kiss of love; of the poor girl enslaved by her stepmother and stepsisters, who managed to go to the ball with the help of the fairy godmother and there lost her glass shoe; of the mermaid who falls in love with a prince of the land and gave her voice in exchange of a pair of legs to be close to him. The cinema, literature, theater and television are full of them. Our minds are full of them. However, these stories as we know them today, mostly quite popularized by the animated film signed by Walt Disney, with his first versions in times so far away from us, were possibly quite different in its genesis. This work aims to discuss the emergence and persistence of wonderful stories, fairy tales, seeking the most significant changes employed in the matter of these narratives. As analysis *corpus*, animated films will be compared "Snow White and the Seven Dwarfs" (1937), "Cinderella" (1953) and "The Little Mermaid" (1989) as opposed to translations into Portuguese of its source-texts reported in the literature, respectively, by Wilhelm and Jacob Grimm, Charles Perrault and Hans Christian Andersen, finally seeking discuss, how mainly the processes of adaptation and childhood feeling influenced these changes.

KEYWORDS: Fairy tales. Animation movies. Walt Disney. Childrens literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 DOS PRIMEIROS CONTADORES DE HISTÓRIAS AO SURGIMENTO DO QUE HOJE CHAMAMOS CONTOS DE FADAS: O ATEMPORAL GOSTO HUMANO PELO “FAZ-DE-CONTA”	10
1.1 Por que precisamos de histórias?	10
1.2 Os processos de adaptação transmitindo histórias através dos tempos	15
1.3 Dos folktales aos contos de fadas: a evolução e disseminação de um gênero	19
1.4 Investigando o gênero das fadas.	24
2 DE REINOS MUITO, MUITO DISTANTES PARA AS TELAS DOS CINEMAS: OS CONTOS DE FADAS A PARTIR DO SÉCULO XX	29
2.1 Walt Disney, os contos de fadas e o Cinema de Animação no século XX.	31
2.1.1 A princesa que veio do borralho	35
2.1.2 A mais bela de todas	39
2.1.3 A princesa que veio do mar	43
3 PARA ALÉM DA MAGIA E DO ENCANTAMENTO	49
3.1 O sentimento da infância e as transformações nos contos de fadas	50
3.2 E eles viveram felizes para sempre	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

Todos temos histórias para contar e não há nada que nos envolva mais do que uma história bem contada. Quando as palavras “era uma vez” nos são apresentadas durante a infância, através dos relatos que nos chegam daqueles reinos distantes cheios de encantamentos, temos um vislumbre de que há muito mais sobre o mundo do que nossos olhos conseguem alcançar. Pode nascer daí uma ânsia por desbravar esse infinito de possibilidades que as narrativas ficcionais oferecem, como uma forma de transpor os muros invisíveis que nos limitam. Desta maneira, parece então de suma importância a fomentação e perpetuação desta tradição ancestral em que culminam as fabulações humanas, que é a contação de histórias.

Diversa bibliografia, que figurará como parte das fontes para este trabalho, discorre acerca da antiga tradição de contar histórias, ressaltando o fato de que narrativas que ouvimos hoje dividem substrato com as primeiras histórias registradas pela humanidade. Estudiosos da mitologia sob a perspectiva comparatista se dedicam a encontrar equivalências em lendas, mitos, fábulas e contos populares dos mais opostos cantos do mundo, a fim de entender de que forma povos tão geograficamente afastados acabaram por compartilhar dos mesmos motivos em torno de suas fabulações.

Foi através de muitos anos de pesquisa que se descobriu que os tradicionais contos de fadas, tão presentes em nossa ideia de infância contemporânea, seriam variantes dessas histórias antigas contadas em torno de fogueiras e nutridas para explicar o inexplicável. Eles começaram a tomar a forma que têm hoje entre os séculos XVII e XIX, pelas mãos de intelectuais e suas publicações, conquistando seus formatos mais populares no século XX, sob grande influência das produções dos estúdios de Walt Disney e ganhando incontáveis publicações em que estas histórias são revisitadas.

Frente a isto, o autor deste trabalho sentiu algumas inquietações surgirem: por que, afinal, o ser humano precisa de histórias? Que “primeiras histórias contadas” foram estas, de onde vieram e como se relacionam com os contos de fadas que conhecemos? Quando elas começaram a ser chamadas de contos de fadas e integrar o que se denominou como gênero maravilhoso? De que forma o maravilhoso e o fantástico se relacionam? Quando estas narrativas passaram de pedaços do imaginário mítico dos povos à categoria de histórias infantis? Qual foi o papel de Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm e Hans Christian Andersen, em suas respectivas épocas, para que seus nomes reverberem até hoje quando se toca no assunto? Seria Walt Disney um apaixonado pelo legado da contação de histórias ou

um grande empreendedor que viu nos contos de fadas uma oportunidade comercial? O que os contos de fadas ainda têm a nos dizer, por que ainda continuam vivos? Para além, uma questão última parece nortear todas estas indagações: que diferenças encontramos em histórias registradas pelos três autores citados, se compararmos com suas respectivas adaptações para o cinema de animação feitas por Walt Disney, que elementos foram apagados ou transformados nessas narrativas e por quais motivos tais escolhas teriam sido feitas?

Este Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “*O Legado das Fadas: um estudo sobre as transformações em contos maravilhosos, da tradição oral ao cinema de animação*” pretende investigar então as origens, a permanência e as conseqüentes transformações sofridas por este gênero do maravilhoso de que fazem parte os contos de fadas. Para isso, encontra-se dividido em três capítulos, a serem descritos a seguir.

No capítulo um, “*Dos primeiros contadores de histórias ao surgimento do que hoje chamamos contos de fadas: o atemporal gosto humano pelo ‘faz-de-conta’*”, discorre-se acerca de uma das necessidades mais fundamentais de nossa espécie: a de transformar tons de nossa existência em narrativas, de perpetuar o antigo hábito de contar e ouvir histórias. Há quem diga que as histórias tem sido nossas maiores aliadas no processo de evolução. Em seguida, essas histórias ganham nome, *folktales*, e após acompanharmos as suas transformações ao longo do tempo, principalmente pelas mãos de escritores hoje consagrados, também ganham formato delineado, como os contos de fadas por nós conhecidos.

No capítulo dois, “*De reinos muito, muito distantes para as telas dos cinemas: os contos de fadas a partir do século XX*”, reflete-se em torno do curioso fato de que histórias muito semelhantes aparecem em culturas igualmente afastadas geográfica e temporalmente, levantando hipóteses que expliquem o fenômeno e buscando entender de que forma os processos de adaptação acabaram por garantir então a permanência de muitas dessas histórias entre nós. Esse fio nos leva ao cinema de animação do século XX, à vida e obra de Walt Disney e à sua relação com os contos de fadas. Resulta este capítulo em uma análise comparativa entre três exemplares de contos de fadas impressos na literatura com suas respectivas versões para o cinema de animação de Disney. Os objetos de análise escolhidos foram “Branca de Neve”, a partir de versão documentada pelos Irmãos Grimm, “Cinderela”, a partir de Charles Perrault e “A Pequena Sereia” de Hans Christian Andersen.

A terceira e última parte, intitulada “*Para além da magia e do encantamento*”, é reservada especialmente para considerações diversas, que amarram as discussões do trabalho. O objetivo é encerrar este estudo das transformações dos contos de fadas ao longo dos tempos

pensando sobre questões intrínsecas a elas, como, por exemplo, a atual forte ligação do maravilhoso com a infância, a literatura infantil que nasceu daí, o próprio sentimento de infância, o contexto de produção das adaptações de Walt Disney, etc.

Ainda que se trate de um assunto presente em incontáveis estudos anteriores de outros pesquisadores ao redor do mundo, o mergulhar nos contos de fadas a que se propõe este trabalho mostra sua relevância ao visar manter viva a discussão acadêmica no que tange a este tópico, enfatizando um recorte ultimamente muito debatido na mídia, mas pouco pensado em termos de estudo: em que, afinal, as versões amplamente difundidas por Walt Disney se diferenciam das histórias que as inspiraram?

Através do olhar academicista característico do gênero, este trabalho tem a aplicabilidade justificada ao que pode refutar as tantas lendas, muitas delas infundadas, que correm acerca destas “primeiras versões” a que se tem acesso nos registros de Perrault, Grimm e Andersen. Amplamente alardeadas como verdades em reportagens de revistas e *sites*, esses boatos nem sempre dão conta do verdadeiro material com que essas histórias lidam de fato.

Além disso, o autor pretende, com este trabalho, acrescentar aos Estudos Literários em Língua Portuguesa uma fonte a mais à qual quem quer possa recorrer quando interessado no assunto, visto que o tema é bem mais recorrente em língua inglesa. Isto posto, torna-se importante ressaltar que esta é uma pesquisa que leva em conta, principalmente, o viés de estudo americano, cujos teóricos tem posicionamentos bastante singulares quanto a algumas particularidades do assunto. Prezando então pela pluralidade e pelo contraste de visões dentro do estudo, ideias poderão aparecer contrapostas.

1 DOS PRIMEIROS CONTADORES DE HISTÓRIAS AO SURGIMENTO DO QUE HOJE CHAMAMOS CONTOS DE FADAS: O ATEMPORAL GOSTO HUMANO PELO “FAZ-DE-CONTA”

1.1 Por que precisamos de histórias?

Desde tempos muito antigos, quando a mente humana ainda era bastante primitiva e juntos somávamos muito poucos sobre a Terra, já tínhamos como hábito contar histórias. Primeiro, fizemos isso através de figuras em pinturas rupestres que ilustravam nosso dia-a-dia pelas paredes das cavernas. E mais tarde, oralmente, reunidos em torno de fogueiras, procurando explicações para questões que não compreendíamos e construindo o substrato para o que viríamos a chamar de mitologia. “Foi também dessa forma que, a partir dos cânticos, poemas e outras formas de expressão referentes ao pensamento mágico, surgiu aquilo que um dia passaríamos a chamar de Literatura.” (MEREGE, 2010, p.17). Ainda hoje, dezenas de milhares de anos de evolução depois, quando nossas mentes cresceram em complexidade e conseguiram conceber organizações sociais e tecnologias antes inimagináveis, não perdemos este costume que remete aos primórdios de nossa espécie. Lotamos salas de cinema, esgotamos tiragens de romances, comentamos sobre a novela da televisão, relembremos o passado, imaginamos o futuro, enfim, nos envolvemos íntima e diariamente com narrativas, principalmente aquelas de ficção.

“O impulso de *contar estórias* deve ter nascido no homem, no momento em que ele sentiu necessidade de comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significado para todos.” (COELHO, 1985, p.5, grifo da autora). Como o instinto da linguagem, uma ânsia por contar e ouvir histórias emerge, universalmente, em qualquer criança. Todas as culturas usam de histórias para explicar como o mundo funciona, para envolver e educar. Hoje existe toda uma indústria do entretenimento que se volta para a produção de histórias. E quanto mais ela produz, mais o público quer. Está claro, assim, que nos é fator comum precisar de histórias. Mas por quê? É algo que está embutido em nosso código genético ou que nos é ensinado? Podem as histórias, quem sabe, responder a questões para as quais a ciência não nos oferece soluções? Podem as histórias ser uma maneira de nos manter vivos além de nossa existência física? Por que precisamos de histórias?

As histórias têm existido desde sempre. Nas palavras de J. Hillis Miller (1995): “Nothing seems more natural and universal to human beings than telling stories. Surely there is no human culture, however “primitive”, without its stories and habits of storytelling”

(p.66)¹. Bem antes do advento da literatura de massa, ou do cinema *blockbuster*², a tradição de contar histórias oralmente foi parte central de muitas culturas. E continua sendo de algumas, principalmente no Oriente. É através de histórias que, desde crianças, os indivíduos imersos nestes contextos conhecem os Deuses e Heróis a que deverão venerar durante a vida toda. Mesmo no Ocidente, povos como os nórdicos, doutrinavam da mesma forma, e ainda é possível pensar em experiências semelhantes vividas em nosso contexto, quando nos reportamos às tradições do cristianismo, todas impressas nas páginas de um livro repleto de histórias que as fundamentam, aos primeiros anos de escola, quando nossos professores contavam histórias no intuito de fomentar o gosto pela leitura, ou mesmo antes disso, quando nossos pais ou avós nos contavam histórias para dormir. Sobre isso, Jonathan Gottschall (2012) nos fala: “Humans are creatures of story, so story touches nearly every aspect of our lives.” (p. 15)³.

Discorrendo acerca dessa relação da humanidade com as histórias, o mesmo autor nos chama de *Homo fictus* (ou *fictionman*), afirmando que enquanto espécie, somos viciados em histórias. “Human minds yield helplessly to the suction of story. No matter how hard we concentrate, no matter how deep we dig in our heels, we just can’t resist the gravity of alternate worlds.” (2012, p.3)⁴. A simples menção das palavras “era uma vez” teria o poder de calar multidões na expectativa do que estaria por vir.

Em busca de mais respostas para a questão do apelo humano pelas histórias, alguns estudiosos vêm usando da multidisciplinaridade, flertando inclusive com a história natural de nossa espécie. Denis Dutton (2010) inquieta-nos neste sentido, falando que “Contam-se histórias ou narrativas em volta de fogueiras há milhares de anos. Fica a questão: será que nossa mente seria “projetada” para as histórias?” (p. 21). O pressuposto principal de que gostar de histórias é algo que estaria impresso em nosso ser enquanto humanos, conversa com a teoria desenvolvida e publicada por Charles Darwin em 1859, a famosa Teoria da Evolução presente em *The Origin of the Species*⁵. Resumidamente, neste estudo, Darwin aponta que os

¹ “Nada soa mais natural e universal ao ser humano do que contar histórias. Certamente não existe cultura humana, exceto a primitiva, sem histórias e o hábito de contá-las.” [tradução do autor]

² *Blockbuster* é uma palavra de origem inglesa que indica um filme que tenha um elevado nível de popularidade

³ “Humanos são criaturas feitas de história, assim, histórias tocam quase todos os aspectos de suas vidas.” [tradução do autor]

⁴ “A mente humana rende-se, impotente, ao arrebatamento pelas histórias. Não importa o quão forte nos concentremos, não importa o quão profundo cravemos nossos calcanhares no chão, nós não resistimos à força da gravidade de mundos alternativos” [tradução do autor]

⁵ Em português, “A Origem das Espécies”. A partir desta publicação surgiu o evolucionismo, que vem na contramão das idéias criacionistas que pregam que todas as coisas foram criadas por um Deus onipotente, não obrigatoriamente o Deus cristão.

seres humanos, bem como todas as outras formas de vida existentes ou que já existiram, passaram por um demorado processo natural de desenvolvimento e seleção, onde, aqueles que não conseguiram se integrar ao meio, aqueles que não se adaptaram, acabaram extintos. Sendo uma constante desde que se têm notícias, a capacidade de imaginar e enfrentar o mundo não apenas a partir do imediato, mas também através da criatividade, organizando e aprimorando a experiência humana, por perpetuar-se como algo comum através das gerações, pode ser encarada como parte integrante dos mecanismos que nos tornam adaptáveis. Assim, Gottschall (2012) nos diz que “It suggests that the human mind was shaped for story, so that it could be shaped by story” (2012, p.58)⁶. Conclui-se então que existe algo nessa tradição de contar e ouvir uma história que nos agrada e talvez seja até necessário para a complementação de nossas vidas.

Onde há seres humanos, há ficção. Dutton (2010) nos conta que a forma como se dá a distinção entre o faz-de-conta e a realidade é uma questão complexa e antiga, pois a ficção acontece não no mundo, mas na mente humana. Isso pode soar mais claro nas palavras de Gregory Currie (1990), quando ele fala que a ficção é um conceito que não temos dificuldade em aplicar, como, por exemplo, o de bondade, mas sim uma grande dificuldade em explicar. E que por ser tão básico, qualquer tentativa de fazê-lo torna-se circular. É ele também que atenta para o fato de que, ao seu ver, não existe então a dicotomia realidade/ficção, mas não-ficção/ficção. Acreditamos e nos envolvemos emocionalmente com a ficção justamente por haver tais verdades ficcionais, situações em que certas proposições são verdadeiras somente no universo ficcional. É assim que a ficção nos afeta, tocando não no “que é”, mas no que “poderia ser”.

Assim, os humanos teriam evoluído por desejarem fortemente saber “o que poderia ser” e esse desejo tem sido um enorme benefício para todos nós, pois, segundo Brian Boyd (2009) o principal papel da ficção é melhorar a cognição humana, a cooperação e a criatividade. Desta forma, ao nos envolvermos mentalmente com o mundo imaginativo da ficção, enquanto espécie, conseguimos superar as adversidades da vida na Terra, articulando nossa capacidade de raciocínio ao construir ou reproduzir uma narrativa, promovendo através destes relatos um enfoque criativo na resolução dos problemas do cotidiano que poderiam ter nos extinguido. Nas palavras de Miller (1995) “A story is a way of doing things with words.” (p. 69)⁷; O brincar mental, com idéias dispostas em modo de histórias, teria sido o que

⁶ “Isso sugere que a mente humana foi moldada para entender histórias, logo ela pode ser moldada por histórias.” [tradução do autor]

⁷ “Uma história é um jeito de fazer as coisas com palavras.” [tradução do autor]

permitiu-nos sobreviver num ambiente hostil e então ser selecionados pela nossa capacidade de verbalizar idéias e passá-las adiante.

O modo como nossa espécie dessa forma progrediu, sendo capaz de transmitir e acumular conhecimentos de geração para geração, é muito devido também à figura do contador de histórias. Ana Lúcia Merege (2010) nos conta que “Em muitas culturas, havia pessoas especialmente treinadas para passar adiante não apenas histórias, mas também ensinamentos, cantos sagrados, genealogias de reis e heróis, enfim, tudo que fizesse parte da memória de seu povo” (p.17), como, por exemplo, os bardos ou aedos da Europa antiga, que mais tarde foram designados como trovadores. Performáticos, estes homens possuíam o domínio da palavra, grande capacidade de memorização e também de criação, uma vez que não apenas reproduziam, mas também concebiam histórias a partir de saberes provenientes de suas próprias vivências.

Tanto na literatura, quanto nas culturas que lhe servem de inspiração ou que dos primórdios dela usaram para se firmar, é fácil encontrar a imagem do contador de histórias ligada àquele indivíduo que possui poderes mágicos, que manipula o oculto, que alcança “o outro lado”. Nelly Novaes Coelho (1985) relata que “(...) desde as origens, a palavra que se perpetuou de geração a geração ou de povos para povos, procurava dizer algo que explicasse não só a *existência concreta do dia a dia...* mas também a que ficava para além dos *limites conhecidos e compreensíveis.*” (p.6, grifo da autora). Joseph Campbell (2008) nos leva a crer então que as histórias, “Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, (...) têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios (...)” (p.4). Quer dizer que contamos histórias também para tentar entrar em acordo com o mundo em que vivemos, para harmonizar nossas existências com a realidade que nos cerca.

Porém, a figura que primeiro associamos hoje à prática de contar histórias é a da mulher idosa, babá ou avó. Ela geralmente aparece em ilustrações nas capas de livros de contos, maravilhando um grupo de crianças próximas à lareira ou a uma roca de fiar, e construiu-se, pois “por força de sua permanência junto à moradia e aos filhos e netos pequenos, as mulheres se teriam tornado guardiãs da memória familiar e mesmo tribal, perpetuando-se através de gerações de mães e avós contadoras de histórias.” (MEREGE, 2010, p.18). Diferentemente do status de sábio e mago da sua variante masculina, esta figura foi encarada em seus primeiros contextos como a figura de uma bruxa ou de uma mulher alcoviteira. Essa associação denuncia o quão problemática pode ser a própria figura da mulher

através do tempo, algo fruto das próprias histórias contadas na Bíblia sobre o pecado original. O contador de histórias é um sábio, já a contadora é uma profana.

A idéia da contadora de histórias como uma respeitável anciã, sábia e cuidadora, perfil que corresponde a, por exemplo, Dona Benta, da obra de Monteiro Lobato⁸, e muito difundido também no imaginário popular na imagem de “Dona Carochinha”⁹, só veio à luz tempos mais tarde. A associação deste segundo perfil, mais contemporâneo, à prática da contação de histórias, pode significar que outra das finalidades dela é promover a união dos indivíduos de um grupo, pode querer dizer que contamos histórias para nos sentir mais próximos do outro e, quem sabe assim, compreendendo-o melhor, possamos compreender também a nós mesmos.

Antonio Candido (2002) mergulha nestas discussões para aprofundar-se em questões que tangem à formação do homem de hoje, colocando a necessidade da ficção no mesmo patamar que outras necessidades elementares, básicas, como alimentação e moradia. Ele diz que ela “ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto” (p.82) e ressalta que a necessidade de ficção se manifesta a todo momento, que “ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que sob a forma de palpite na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota.” (p.83), convergindo com idéias aqui já postas anteriormente. Isso se deve à natureza da fantasia, da ficção, que quase nunca se compromete com sentidos literais, “Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc.” (p.83), a ficção seria uma forma figurativa de falar sobre a aventura da existência.

Assim, presentes em todas as civilizações de todos os tempos, as histórias nos permitem experimentar vidas que nunca poderíamos levar, visitar lugares fora de nosso alcance, fazer coisas que, mesmo podendo, jamais faríamos. Quanto a isso, Miller (1995) ressalta que “This make-believe is a fundamental human activity”. (p. 68)¹⁰. Uma história bem contada pode nos levar a reavaliar nossos costumes, nossas verdades, todo o nosso mundo. E completa: “The human capacity to tell stories is one way men and women collectively build a significant and orderly world around themselves. With fictions we

⁸ Um dos mais influentes escritores brasileiros de todos os tempos, autor dos livros do “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, adaptados pela TV Globo por duas vezes, dos quais Dona Benta é uma das personagens principais.

⁹ Carochinha (baratinha) é uma expressão de origem portuguesa. Dona Carochinha é a personagem-título de uma obra encomendada por Pedro da Silva Quaresma, que reúne contos populares e infantis, trazida para o Brasil no início do século XX. Dona Carochinha também é figura recorrente nas histórias de Monteiro Lobato.

¹⁰ “Este ‘fazer-de-conta’ é uma fundamental atividade humana.” [tradução do autor]

investigate, perhaps invent, the meaning of human life.” (p.69)¹¹. As histórias nasceram conosco e estarão aqui enquanto ainda houver algum de nós para contá-las e outro para ouvi-las. Os mistérios acerca do tema ainda não foram totalmente resolvidos, acumulam teorias, nos intrigando e fascinando cada vez mais, exatamente como uma boa narrativa deve ser.

1.2 Os processos de adaptação transmitindo histórias através dos tempos

Desde a popularização da *internet*, culturas transitam entre si, produzindo conhecimentos variados, em velocidade muito maior do que anteriormente. É possível viver no Brasil e conhecer o mito da princesa russa Anastasia Romanov. É possível viver na Rússia e conhecer o mito brasileiro da Caipora. É possível compreender como a série de filmes Star Wars, a série de livros Harry Potter e o mito de Hércules contam, basicamente, a mesma história, a chamada jornada do herói. Em um mundo conectado como o em que vivemos hoje, não é mistério algum que compartilhem conhecimentos com nações geograficamente distantes ou povos temporalmente afastados, afinal, a humanidade disponibilizou toda a sua coleção de histórias *online*. Está tudo ali, ao alcance de um clique. Mas mesmo antes disso, quando cabos não se estendiam de um polo ao outro nos conectando, ou quando os aviões não cruzavam os céus, nem os navios os mares, há registros de que, ao redor do planeta, em momentos distintos do tempo, histórias muito semelhantes já foram contadas. E recontadas. Com um rápido desfrute dos mecanismos de pesquisa que temos hoje podemos comparar, por exemplo, as histórias de Jesus e Krishna, que mesmo separados por 900 anos e todo um continente, tem muito em comum. Ou quem sabe pensar na curiosa coincidência de termos a figura mitológica do dragão em lendas da Mesopotâmia, 2000 a.C., mas também em pinturas rupestres na Austrália de 40.000 a.C.. Como seria possível explicar o fato de que motivos tão similares aparecessem em histórias de lugares e tempos tão distantes uns dos outros, aparentemente incomunicáveis? E por que isso acontece?

Christopher Booker (2005) diz que a primeira vez que alguém percebeu o fato de que situações semelhantes estavam presentes em histórias diferentes, foi no século XIX. E só então, com a ascensão dos estudos antropológicos e etnológicos, pesquisadores se deram conta de que essas semelhanças eram anteriores, os mesmos motivos também apareciam em lendas do folclore mundial. Para figurar enquanto um dos exemplos que comprovam essa

¹¹ “A capacidade humana de contar histórias é um jeito que homens e mulheres encontram de construir coletivamente significados e ordenar o mundo ao seu redor. Com ficções, nós investigamos, enquanto inventamos, o significado da vida humana.” [tradução do autor]

teoria, o autor escolhe histórias produzidas nos mais diversos tempos e contextos, comparando o romance “Lolita” (1955), de Vladimir Nabokov, com a peça “Macbeth” (1611), de Shakespeare, o filme de Truffault “Jules et Jim” (1962), o mito grego de Ícaro e a lenda germânica de Fausto, atentando para a não tão perceptível, mas indiscutível quando dissecada, e profunda semelhança dos eventos que narram. Assim, suas pesquisas concluíram que, quando se trata de histórias, há apenas sete motivos básicos que são contados e recontados, há milênios: “vencendo o monstro” (presente em, por exemplo, “Guerra dos Mundos, de H. G. Wells), “de maltrapilho à rico” (“Cinderella”), “a busca” (como em “O Senhor dos Anéis”, de J. R. R. Tolkien), “viagem e retorno” (“Odisséia”), “renascimento”, (“A Bela Adormecida”), “comédia” (“Sonho de uma noite de verão”, de Shakespeare) e “tragédia” (como em “Antígona”).

Nas palavras de Campbell (2008), quando este pensa sobre a semelhança das histórias que contamos, a partir de seus próprios parâmetros: “(...) me interessei por hinduísmo, e ali estavam as mesmas histórias, outra vez. E no meu trabalho de licenciatura eu estava lidando com a matéria do ciclo arturiano, das novelas de cavalaria medievais, e ali estavam as mesmas histórias, outra vez (...)” (p.11). E ainda complementa: “Caso não esteja atento aos temas paralelos, você julgará que são histórias muito diferentes, mas não são.” (p.12).

Determinar as origens primeiras de uma história é tarefa difícil. Apesar disso, o desafio de rastrear o caminho feito por uma determinada história vem sendo aceito por diversos estudiosos e rendendo teorias e mais teorias. Merege (2010) nos traz duas possibilidades antagônicas de explicar como esse fenômeno se deu: a primeira é a teoria do difusionismo. Ela sustenta que em ocorrências como o nomadismo e em movimentos como os das Cruzadas, ou seja, em todas as situações através dos séculos em que os povos marcharam além dos seus domínios originais e encontraram com outras tradições, deu-se um complicado fenômeno de difusão de tradições, onde um povo apropriou-se da cultura do outro. A segunda teoria é a dos arquétipos, “idéias elementares, que poderiam ser chamadas de ‘idéias de base’” (CAMPBELL, 2008, p. 54). Esta dá conta de explicar que como resultado de nossas experiências comuns enquanto humanos teriam nascido então soluções narrativas semelhantes umas às outras, mesmo quando o contato ou troca com outros povos fosse impossível. É como se tivéssemos um fundo psicológico comum, algo que Carl Gustav Jung aprofunda em sua teoria do inconsciente coletivo.¹²

¹² Considerado o pai da psicologia analítica, este psiquiatra e psicoterapeuta suíço escreveu que nós nascemos com uma herança psicológica, que se soma à herança biológica. Para ele, a psique humana organiza-se em três

Octavio Paz (1993) nos fala sobre outro estudioso que percebeu as semelhanças entre histórias narradas por sociedades diferentes de tempos afastados, o “pai da antropologia moderna” Claude Lévi-Strauss. Em um resumo bastante simplista dos seus estudos, desenvolvidos principalmente em torno de mitologias indígenas brasileiras, pode-se dizer que ele identificou o que, em alusão a termos lingüísticos, chamou de “mitemas”, temas e motivos que são recorrentes em histórias, comuns a todo discurso mítico. “Lévi-Strauss inicia sua demonstração com esta ideia: a pluralidade de mitos, em todos os tempos e em todos os espaços, não é menos notável que a repetição em todos os relatos míticos de certos procedimentos” (p.17).

Em uma compilação de entrevistas suas, o próprio Lévi-Strauss (1978), diz: “As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte.” (p.15), o que o leva a crer que “a mente humana, apesar das diferenças culturais entre as diversas fracções da Humanidade, é em toda a parte uma e a mesma coisa, com as mesmas capacidades.” (p.22).

Se contamos histórias semelhantes ao longo das eras, então ouvimos, por toda a vida, as mesmas histórias, uma e outra vez. Encontramos, nos estudos de literatura infantil, o termo “reconto” para referir-se a esta ocorrência de visitar uma história. Recontar é contar novamente, como já indica o prefixo. Ao recontar, reconstruímos situações, respeitando o essencial e incluindo ou excluindo elementos no intuito de enriquecer a história, de torná-la mais atrativa ao público que miramos.

Em muitas dessas repetições orais de uma história ao longo dos anos por várias pessoas e para vários ouvintes diferentes, chega-se por fim a uma versão que é a tal ponto convincente para o consciente e inconsciente de tantas pessoas que não parece mais ser necessária qualquer alteração. Com isso, a história atingiu sua forma clássica. (BETTELHEIM, 2014, p.300)

O conceito de reconto restringe-se, tradicionalmente, à escrita com base em histórias que nasceram na oralidade, considerando estas o “texto zero”. Mas, sobre isso, Ricardo Azevedo (2012) diz que hoje, com a extinção eminente dos contadores populares, resta aos artistas contemporâneos o legado do reconto. Para tal, eles adotariam como ponto de partida então “o vasto acervo representado pela pesquisa bibliográfica, ou seja, a garimpagem de

níveis: o consciente, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. A camada mais profunda e inacessível, o inconsciente coletivo, caracteriza-se por arquétipos, que estão na origem dos mitos.

obras escritas que andaram por aí gravando, anotando e transcrevendo em livros as narrativas que escutaram diretamente da boca de contadores tradicionais.” (p.12).

Há algo que nos reconforta na repetição de uma história e isso fica claro no costume infantil de pedir que se conte a mesma história de novo, exatamente do mesmo jeito, ou então no gosto que se tem em assistir a *remakes*¹³ de cinema e televisão. Miller (1995) quando pensa sobre isso, fala: “If we need narratives in order to give sense to our world, the shape of that sense is a fundamental Carrier of the sense. (...) If we need stories to make sense of our experience, we need the same stories over and over to reinforce that sense making.” (p.70)¹⁴. Isso implica que contamos as mesmas histórias várias vezes pelo que seus significados podem fazer por nós. E que estes significados não estão contidos nem nos personagens, nem no quão parecida com a realidade possa ser a história e nem pelo tema dela, mas pela seqüência de eventos que ela narra. Essa seqüência, possivelmente, tem a ver com o curso da vida humana.

Se “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (BENJAMIN, 1992 apud HUTCHEON, 2013, p.22), esta “arte” precisa de um nome e alguns a concebem como “adaptação”. Assim, Linda Hutcheon (2013) coloca:

Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas. (HUTCHEON, 2013, p.58).

Em outras palavras, a mutabilidade de uma história através dos contextos socio-históricos e culturais em que ela aparece é o que vem definindo a disseminação e a preservação dela em nosso vasto imaginário. Segundo a autora: “Caso isso pareça familiar, há uma boa razão para tanto, dado a longa história da *imitatio* ou *mimeses* – imitação –, o que Aristóteles viu como parte do comportamento instintivo dos humanos e da origem do seu

¹³ **Refilmagem** é o termo em português equivalente ao inglês *remake* (tradução literal: "refazer") e é a designação usada para novas produções e regravações de filmes, telenovelas, jogos, seriados ou outras produções do gênero de ficção.

¹⁴ “Se precisamos de narrativas a fim de dar sentido ao nosso mundo, é fundamental pensar na forma como se transportam estes sentidos. (...) se precisamos de historias a fim de dar sentido à nossa experiência, nós precisamos das mesmas historias de novo e de novo para reforçar esta tomada de sentido.” [tradução do autor]

prazer na arte.” (2013, p.45), aludindo a um dos conceitos básicos dos Estudos Literários, encontrado na *Poética*¹⁵.

Neste sentido, Regina Zilberman (1994) atenta para o processo bastante denso que acontece especificamente na literatura infantil, onde a adaptação acaba por garantir à criança o acesso a histórias que, por exemplo, fariam parte apenas do universo adulto. São essas as adaptações do texto ao leitor. “O lugar da adaptação na literatura infantil é de natureza estrutural, na medida em que atinge todos seus aspectos e determina o tratamento do enredo, estilo, aparência do livro, etc.” (p.15). Ela se daria em quatro faces, identificadas por Göte Klinberg: adaptação de assunto (há uma restrição no tratamento de certos temas, considerando que as condições de compreensão do receptor são limitadas), adaptação da forma (evitando-se textos longos), adaptação do estilo (o vocabulário é simples, assemelhando-se à oralidade) e adaptação ao meio (envolve aspectos externos da obra como a diagramação, ilustrações, formato do livro, etc.).

Os contos de fadas surgem aqui como exemplificação cabível, uma vez que ao serem coletados pela primeira vez, foram modificados em sua estrutura para atender a valores aristocráticos de tipo ético ou religioso, passando de artigos da cultura popular então a textos moralizantes, doutrinadores e cruzando o tempo cada vez mais ligados à figura da criança e à ideia da infância, assunto que será discutido mais à frente. Graças ao reconto, hoje temos acesso a diversos registros dessas histórias; da mesma forma devido aos processos de adaptação, hoje, histórias como estas, nascidas em algum canto isolado do mundo, estão por toda parte, do nosso imaginário individual às telas de cinema, da televisão e às páginas de diversos livros, sob o domínio de todos.

1.3 Dos *folktales* aos contos de fadas: a evolução e disseminação de um gênero

É possível que, ao pensar em contos de fadas, a primeira imagem que venha à cabeça seja a de algum filme da Disney, mesmo daqueles como “Alice no País das Maravilhas” (1951) ou “Peter Pan” (1953), que não são, de forma alguma, representantes cabíveis do gênero, pertencendo sim à literatura infantil moderna e não à sua gênese. Esta gênese se deu bem antes do lançamento destes filmes ou da escritura dos livros que os inspiraram, pelas

¹⁵ A *Poética*, provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., é um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre o tema da poesia e da arte em sua época

mãos, ou melhor, pela voz e pelas idéias de povos bem menos letrados se comparados a Lewis Carrol ou J. M. Barrie¹⁶.

Donald Haase (2008) nos fala que por volta do século XIX, na Alemanha, o poeta e filósofo Johann Gottfried Herder foi o primeiro a usar a palavra *Volk* para se referir a expressões culturais – poesias, histórias, cantos, etc. – oriundas da tradição oral. Assim ele chamou as músicas que o povo cantava de *Volkslied*, a coleção de histórias que o povo contava de *Volkspoesie*, e assim por diante. Em inglês, a palavra virou *folk* e o termo *folklore* foi usado pela primeira vez pelo britânico William John Thoms, tendo sido creditada a ele então a criação deste neologismo das palavras *folk* (que refere-se ao povo comum, menos abastado) e *lore* (que significa tradição, sabedoria popular). Em português: folclore.

Da tradição oral popular surgiram então os *folktales* (histórias do povo, em tradução livre). Os *folktales* seriam reminiscências das mitologias antigas, uma coleção de histórias populares fruto de uma densa colagem de elementos arcaicos vindos de todas as partes do globo, produzida através de séculos de encontros de culturas e de gerações e gerações de histórias contadas, que se cruzaram formando novas histórias que, por sua vez, foram recontadas, etc. Um quebra-cabeça tão difícil de montar que qualquer categorização, ao ser problematizada, se provaria genérica. Sobre isso, Haase (2008) incita a discussão de uma problemática:

(...) the term ‘folktale’ is often used interchangeably with ‘fairy tale’, ‘märchen’, and ‘wonder tale’, their stories being interrelated and their meanings and applications somewhat overlapping. The confusion of terms reveals the instability of heuristic generic categories, especially those ideologically laden and historically insupportable genres that are rooted in the insistence that literary and oral tales, including the hybrid transcribed oral tale, can be held distinct. (HAASE, 2008, p.363)¹⁷.

Os *fairy tales*, contos de fadas em português, seriam então *folktales*, em suas origens, mas nem todo *folktale* seria um conto de fadas. Grosso modo, lendas, mitos, fábulas, provérbios, anedotas, todo este acervo creditado à tradição popular, podem também ser considerados *folktales*. As modernas lendas urbanas seriam espécimes de *folktales* do nosso tempo. Os contos de fadas como conhecemos hoje não seriam *folktales*, principalmente

¹⁶ Respectivos autores das obras citadas.

¹⁷ “(...) o termo ‘folktale’ é muitas vezes usado como sinônimo de ‘fairy tale’, ‘märchen’ e ‘conto maravilhoso’, suas histórias se interligam e seus significados e empregos se sobrepõem. A confusão de termos revela a instabilidade das categorias, especialmente daquelas carregadas ideologicamente e dos gêneros historicamente insustentáveis, arraigados na insistência de que contos literários e orais, incluindo o conto oral híbrido transcrito, podem ser considerados distintos.” [tradução do autor]

porque eles nasceram no contexto da aristocracia francesa entre os séculos XVII e XIX, tornaram-se literatura para crianças quando houve a criação da família nuclear e a invenção da infância, e foram remoldados pelo cinema do século XX. Jan M. Ziolkowski (2007) esclarece que o termo *folktale* é carregado de duas associações: “one of a class (‘the folk’, wich is shorthand ‘commom folk’ or ‘commom people’) and the other of a type of transmission (na orality that would be typical of ‘common folk’ Who were illiterate).” (p.51)¹⁸. Haase (1993) completa essa ideia, dizendo que o folclorista italiano Giuseppe Cocchiara sugeriu que a identidade *folk* transcende a ideia de classe, “ (...) is the expression of a certain vision of life, certain attitudes of the spirit, of thought, of culture, of custom, of civilization, wich appear with their own clearly delineated characteristics.” (p.385)¹⁹.

Entretanto, se quisermos refazer de modo competente os passos dados pelo gênero contos de fadas, é importante remontar primeiro a fontes anteriores a essas categorizações. Sobre este trabalho de perseguir a origem dos contos de fadas, Jack Zipes (2006) diz que não conseguimos saber com precisão histórica quando os contos de fadas literários começaram sua evolução, “(...) but we can trace motifs and elements of the literary fairy tale to numerous types of storytelling and stories of antiquity that contributed to the formation of a particular branch of telling and writing tales.” (p. 3)²⁰.

Sendo impossível datar quando histórias foram contadas oralmente pela primeira vez, Merege (2010) e Coelho (2012) citam que a primeira referência manuscrita a um elemento comum aos contos de fadas que temos entre nós hoje foi encontrada em um documento egípcio datado de há cerca de 3.200 anos. Os motivos deste conto teriam se repetido em uma obra indiana, o “Panchatantra”, que teria circulado por volta do século VI antes de nossa era. Depois disso, identificou-se que a coletânea “Calila e Dimna”, também indiana, era resultante de uma fusão do “Panchatantra” com outros dois livros sagrados, por isso alguns motivos voltaram a ser encontrados ali. Também originária da Índia, a coletânea “Sendeban” se tornou muito popular na Europa entre os séculos IX e XIII, nela estavam motivos comuns aos outros livros já citados. Alguns destes textos em sânscrito podem ter chegado à Grécia, onde, especula-se, emergiu a figura das fadas. É sabido que os gregos têm uma antiga ligação com os romanos e assim, com a invasão romana na Europa, mais histórias se cruzaram.

¹⁸ “uma que dá conta à classe (‘the folk’ é uma abreviação para ‘pessoas comuns’) e outra que dá conta do tipo de transmissão (pela oralidade, algo típico das ‘pessoas comuns’, analfabetas). [tradução do autor]

¹⁹ “É a expressão de certa visão de vida, certas posturas de espírito, de pensamento, de cultura, de costumes, de civilização, que tem suas próprias características claramente delineadas”. [tradução do autor]

²⁰ “(...) mas nós podemos traçar motivos e elementos presentes nos contos de fadas literários também em inúmeros tipos de histórias ancestrais que assim contribuíram para a formação de um determinado jeito de contar ou registrar esses contos.” [tradução do autor]

Quando a Igreja intensificou seus esforços para a cristianização, a crença no “mundo das fadas” era muito popular entre os céltico-bretões, surgem então “Beowulf”, datado do século VIII e tempos depois “Mabignon”, uma compilação de obras do século IX baseadas na tradição galesa. Seguindo a linha de pensamento traçada até aqui, não deve surpreender o fato de que lá foram encontrados alguns motivos conhecidos outra vez. Coelho (1985) comenta: “Através dos manuscritos ou das narrativas transmitidas oralmente e levadas de uma terra para outra, de um povo a outro, por sobre distâncias incríveis, (...) – a invenção literária de uns e de outros vai sendo comunicada, divulgada, fundida, alterada...” (p.21). Sucessivamente, outras histórias continuaram a se cruzar até que na Itália de 1634 Giambattista Basile publicou a primeira compilação de histórias intitulada “Pentamerone” e então, na França de Luís XIV, inspirado por Esopo e La Fontaine²¹, surge o nome de Perrault.

Poeta e advogado de prestígio na corte do referido rei, na época em que os chamados romances “preciosos” se achavam em voga²², Charles Perrault (1628-1703) percebeu em contos que seu filho teria ouvido das amas e registrado no papel, certa moral intrínseca – ainda que muito criada a partir de sua leitura pessoal dos mesmos – e resolveu reunir alguns em livro. Merege (2010) nos fala sobre o prefácio de uma das primeiras edições de “*Contes de ma Mère l’Oye*”²³, datada entre 1696 e 1670, em que o autor diz: “Houve pessoas capazes de perceber que essas bagatelas não são simples bagatelas, mas guardam uma moral útil, e que a forma de narração não foi escolhida senão para fazer entrar essa moral da maneira mais agradável no espírito (...)” (p.49), já condicionando os textos como utilitários.

Adolfo Colombres (1995) diz que “El tiempo del mito es el tiempo primordial, aquel en el que las cosas comenzaron a ser, fueron por primera vez” (p.20)²⁴. Se os contos de fadas se confundem com os mitos entre os *folktales* por darem conta desta época primordial, não se pode dizer então que os contos atribuídos a Perrault são os mesmos contos entoados pelo povo. Através do reconto, eles passaram por um delicado processo de adaptação para um contexto específico. Sobre isso, Haase (1993) comenta que “Perrault’s stories are usually considered not so much examples of the folk culture as part of the elevated literary tradition of the Old Regime” (p.389)²⁵. Apesar de “Contos de Mamãe Gansa” ser considerado o marco

²¹ Escritores que coletaram fábulas da tradição oral e as eternizaram na literatura.

²² Romances lidos em salões elegantes, por mulheres de classe alta, defensoras dos direitos intelectuais femininos.

²³ Do francês: “Contos de Mamãe Gansa”.

²⁴ “O tempo do mito é o tempo primordial, aquele em que as coisas começaram a ser, foram pela primeira vez.” [tradução do autor]

²⁵ “As histórias de Perrault são usualmente menos consideradas como exemplos de folktales do que parte da elevada tradição literária do Antigo Regime.” [tradução do autor]

inicial da literatura infantil, Zipes (2006) diz que Perrault, na verdade, ao publicar estes contos, tinha a audiência adulta em mente, um público que conseguiria apreender o humor e a maneira sutil em que ele transformou o folclore em metáfora para as questões da sociedade “moderna” francesa.

Mais ou menos na mesma época, surge a primeira tradução para o inglês da coletânea de histórias arábicas “As Mil e uma Noites”, que se torna extremamente popular na Europa. Assim, Colombres (1995) insiste que “Podria decirse que el cuento de hadas vino a cubrir en Europa el vacío dejado por la muerte de las antiguas mitologías, recreando experiencias y situaciones arquetípicas a través de las cuales el niño y también el hombre, pudieran identificarse.” (p.21)²⁶.

Porém, foi cem anos mais tarde, precisamente na Alemanha, que as figuras mais célebres relacionadas aos contos de fadas surgiram: os Irmãos Grimm. Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) eram, inicialmente, filólogos tentando determinar a autêntica língua alemã em meio aos numerosos dialetos falados nas várias regiões germânicas. Mas inspirados pela idéia não concretizada de um amigo, Clemens Brentano, de produzir uma coletânea de contos populares que representassem o povo alemão, eles entregam-se à busca de histórias antigas que pudessem não só apresentar as invariantes lingüísticas pelas quais procuravam, mas também integrar essa coletânea de exaltação à pátria.

Maria Tatar (2003) problematiza as publicações dos Grimm, quando diz que eles manipularam deliberadamente o material de que eram feitas as histórias recolhidas, descaracterizando-as enquanto *folktales* e produzindo um novo gênero híbrido, o *literary folktale*. Deste novo gênero ter-se-ia desprendido o chamado conto de fadas literário, algo entre as antigas histórias contadas oralmente e aquelas que a literatura adotou.

Nomeadas em alemão como *Zaubermärchen* – conto mágico / história fabulosa – ou apenas *märchen*, estas histórias coletadas por Jacob e Wilhelm foram publicadas pela primeira vez em 1812, sob o título de “*Kinder und Hausmärchen*” – Crianças/Infância e Contos mágicos familiares/de casa –, traduzido para o inglês como “*Nursery and Household Tales*”. Sendo muito mais um volume acadêmico do que um livro direcionado para vasta audiência, ele surpreendeu pela demanda e foi reeditado sete vezes até 1857, tendo histórias adicionadas, subtraídas, reescritas, somando 211 contos em sua última edição. Sobre isso, Tatar (2003) comenta: “As the stories moved from oral performance to written text, they became more

²⁶ Poderia-se dizer que os contos de fadas vieram cobrir na Europa o vazio deixado pela morte das antigas mitologias, recriando experiências e situações arquetípicas através das quais a criança e também o homem puderam se identificar.” [tradução do autor]

readable but less transparent. (...)”, ou seja, “What appeared too crude or offensive for children’s ears was eliminated. Coarse, inelegant phrasing was polished and refined.” (p.38)²⁷.

O acervo do que chamamos hoje de Literatura Infantil Clássica só se completaria algumas décadas mais tarde, com a publicação póstuma de “*Eventyr*”²⁸, nome que recebeu a coletânea de 168 histórias assinadas por Hans Christian Andersen (1816-1875) e até então publicadas separadamente ao longo dos anos. Ao contrário de Perrault e dos Grimm, o dinamarquês Andersen, um dos principais nomes associados ao gênero dos contos de fadas literários, reivindicava a autoria de suas histórias, que traziam forte apelo às injustiças sofridas na base da sociedade e que nem sempre se completavam com um “felizes para sempre”.

Sobre a produção de Andersen, Coelho (1985) comenta que “Seus inúmeros contos mostram que ele “inventou” muito mais do que seus antecessores.” (p.118), embora admitisse que alguns eram inspirados nas histórias que ouvia na infância. Há uma mistura de maravilhoso com realismo em suas escritas que denuncia a modernidade da sua matéria literária, quase sempre retratando o mundo comum, conhecido por todos nós, mas do qual emerge uma magia onipresente. “É como se Andersen visse o universo à sua volta como algo maravilhoso, idêntico ao mundo sobrenatural existente nas lendas, mitos, fábulas, sagas, novelas... ancestrais.” (1985, p.120).

Bruno Bettelheim (2014) nos resume toda a problemática do gênero e de sua formação, dizendo que “Na maioria das culturas, não existe uma linha nítida separando o mito do conto popular ou de fadas; todos eles formam a literatura das sociedades pré-alfabetizadas.” (p.36), e que “(...) o conto de fadas popular, à diferença dos contos inventados mais recentemente, é o resultado de uma história ter sido moldada e remoldada ao ser narrada milhões de vezes (...)”. Em síntese do que se pode apreender até aqui, há tanto de realidades históricas e culturais nos *folktales* quanto de uma magia ancestral que apenas o conhecimento acumulado por séculos poderia oferecer e da qual os contos de fadas emergiram. Mas de que trata essa magia?

1.4 Investigando o gênero das fadas

Ainda que alguns estudiosos como Joseph Ritson, autor do ensaio “*On Fairies*” publicado originalmente em 1831 e referência no assunto, acreditem que a figura das fadas

²⁷ “Ao que as histórias foram movidas da tradição oral para o texto escrito, elas se tornaram mais legíveis, mas menos transparentes. (...) o que parecia muito ofensivo para os ouvidos das crianças foi eliminado. Frases grosseiras e deselegantes foram polidas e refinadas.” [tradução do autor]

²⁸ “Contos de Fadas” em dinamarquês.

tenha surgido na Grécia, a partir da idéia das ninfas mencionadas na “Ilíada” e na “Odisséia”²⁹, Coelho (2012) argumenta que “as primeiras referências às *fadas*, como personagens ou figuras reais, aparecem na literatura cortesã cavaleiresca de raízes celta, surgida na idade média.” (p.78). O vocábulo fada sim, ela concorda, teria origem latina em *fatum*, cujo significado original é destino. As fadas representariam então a possível realização de um sonho ou de ideais, de um destino traçado, o que geralmente acontece no final da maioria dos contos de fadas que conhecemos.

Mesmo que muito ligadas em nosso imaginário ao universo mítico medieval, as fadas já protagonizaram episódios míticos no mundo moderno. O chamado caso das Fadas de Cottingley, por exemplo, tomou grandes proporções por volta do fim da segunda década do século passado, quando fotos de duas meninas com supostas fadas foram parar nas mãos de Sir Arthur Conan Doyle³⁰ e este, convencido da veracidade das mesmas, levou a história para a imprensa, que tratou de espalhar reproduções das imagens por toda parte. Apenas em 1982, através da tecnologia alcançável na época, foi possível identificar que as fadas das fotos eram nada mais que recortes de desenhos em papel.

Apesar do nome, J. R. R. Tolkien (2013), em ensaio publicado originalmente em 1964, nos fala que “os contos de fadas não são histórias *sobre* fadas (...), mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem.” (p.9). Essas histórias tratariam então de intercursos humanos neste lugar que não é o mundo como conhecemos.

Das florestas encantadas aos magníficos palácios situados no referido mundo, Lucia Pimentel Goês (1991) assinala que na maioria das vezes fica por conta da imaginação do leitor/receptor destes contos a responsabilidade de criar os detalhes, pois o uso de poucas palavras deixa “antever esse país de maravilhas bem fora do tempo e do espaço” (p.117). Por isso, misterioso é também o tempo em que se passam estas histórias, pois, como diz Jaqueline Held (1980), o “‘Era uma vez’ constitui o ‘Abre-te Sésamo’ de um universo de liberdade onde tudo pode acontecer” (p.44). Ainda que muito ligadas às imagens que temos dos tempos de suas origens, ainda que falando sobre camponeses e príncipes e princesas, figuras localizadas temporalmente, é consenso que estas histórias se passam em um lugar atemporal, em um lugar no tempo fora de qualquer cronologia humana, onde elas não só aconteceram, mas seguem acontecendo repetidamente. Sobre isso, Julie Sanders (2006) pondera: “The castles, towers,

²⁹ Obras clássicas do grego Homero

³⁰ Autor das histórias do famoso detetive Sherlock Holmes.

villages, forests, monsters, beasts, ogres, and princesses of fairy tale exist seemingly nowhere and yet everywhere” (p.84)³¹.

“A estrutura narrativa predominante nessas estórias (...)”, diz Coelho, “(...) é *simples: um só núcleo dramático*, do qual dependem todos os episódios que compõem a *intriga*.” (1985, p.112, grifo do autor). Ao falar em estrutura narrativa, também não se pode fugir a algumas considerações feitas por Vera Teixeira Aguiar (2001, p.81). Segundo ela, os contos de fadas organizam-se linearmente: a “situação inicial” nos introduz um protagonista ambientado em um cenário familiar e estável, que tem sua calma rompida pelo “conflito”, quando algo ou alguém desestabiliza a situação. Este personagem então é obrigado a partir em busca de uma solução no que é chamado de “processo de solução”, evento que toma a maior parte da narrativa. Tudo termina quando o protagonista alcança o “sucesso final”, que é a resolução do problema e o recebimento da sua recompensa. Aliás, a certeza do final feliz e de que uma recompensa será recebida pelos seus esforços é das características mais marcantes dos contos de fadas, ainda que não esteja presente em todos eles. Como diz Coelho:

Essa reiteração dos mesmos esquemas, na literatura popular-infantil, vai pois de encontro a uma exigência interior de seus leitores: apreciarem a repetição das “situações conhecidas”, porque isso permite o *prazer* de conhecer ou de saber, *por antecipação*, tudo o que vai acontecer na estória. E mais. Dominando, a priori, a marcha dos acontecimentos, o leitor *sente-se seguro*, interiormente. É como se pudesse dominar a vida que flui e lhe escapa... (COELHO, 1985, p.114)

Por isso, Bettelheim ressalta que “(...) o conto de fadas reassegura, dá esperança para o futuro e oferece a promessa de um final feliz.” (2014, p.37-38), se o herói tiver coragem desmedida e for abnegadamente generoso, ele com certeza alcançará o que almeja e receberá muito mais por isso. Entende-se a partir destas ponderações que o herói dos contos de fadas nada mais é do que uma projeção daquele que ouve ou lê um desses contos. Frye (apud Todorov, 2012, p.15) assim define o herói dos contos de fadas como possuidor uma superioridade (de grau) sobre o leitor e as leis da natureza. Este herói consegue ser, principalmente, bom e justo e, por isso, ganha o respeito das forças ao seu redor. Ou seja, o herói dos contos de fadas é tanto uma metáfora do seu próprio leitor, quanto um modelo ao que o mesmo deve seguir para conquistar o seu final feliz.

Coelho (1985) lista alguns elementos que se repetem nos contos de fadas, como a presença da metamorfose dos humanos majoritariamente em animais, o uso de talismãs, a

³¹ “Os castelos, torres, vilas, florestas, monstros, bestas, ogros, e princesas de contos de fadas existem ao mesmo tempo em nenhum lugar e em todo lugar.” [tradução do autor]

reiteração dos números 3 e 7, entre outros. Portanto, diz Bettelheim (2014), “(...) alguns elementos do conto são bastante estranhos – como é preciso que sejam para falar a emoções profundamente recônditas.” (p.85). Os contos de fadas, dessa forma, sugerem uma viagem ao interior da mente, nos domínios da inconsciência e do inconsciente humano (HELD, 1980, p. 79). Talvez por isso, G. K. Chesterton (2008) tenha declarado: “(...) aquilo em que mais acredito atualmente, são coisas que chamamos de contos de fadas. (...) Não são fantasias: comparadas a eles, outras coisas são fantásticas.” (p.49-50). Essa noção de fantasia, de fantástico que o mundo dos contos de fadas nos suscita, é definida por Tolkien (2013) quando ele diz que são “(...) imagens de coisas que ‘não somente não estão presentes de fato’, mas que na verdade não podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele.” (p.47).

Pensando sobre a sedução que o elemento fantástico que constitui os contos de fadas pode exercer sobre nós, Held nos fala que “Uma história fantástica de maneira alguma nos interessaria se não nos ensinasse algo sobre a vida dos povos e dos seres, reunindo, assim, nossas preocupações e nossos problemas.” (1980, p.30). Logo, Tolkien estava certo quando propôs que os contos de fadas promoviam “a satisfação de certos desejos humanos primordiais.” (2013, p.13).

Porém, para usar adequadamente o conceito de fantástico, voltamos à brevemente citada obra de Tzvetan Todorov (2012) que parece ser a mais recomendada neste aspecto. Em “Introdução à Literatura Fantástica”, o formalista russo tece uma imbricada dissertação da qual serve aqui principalmente a distinção do que ele batiza como “maravilhoso”. É consenso entre os autores citados que os contos de fadas não se passam em nosso mundo, mas em um mundo em que esses elementos da fantasia ou do sobrenatural, como Todorov os chama, são encontrados como parte genuína de sua constituição. “No caso do maravilhoso, elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação nem nas personagens, nem no leitor implícito.”; ele diz ainda que “Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa” (p.60). Os limites entre fantástico e maravilhoso são assim bastante tênues, podendo alguns contos de fadas inclusive pertencerem mais genuinamente a variedades do fantástico que do maravilhoso, fugindo desta forma à regra.

Goès (1991) é outra autora que entende o elemento “maravilhoso” como condição dos contos de fadas. Mas, possivelmente pela problemática apontada por Todorov, Coelho (1985)

perceba os contos de fadas como narrativas do que ela chama de “Fantástico-Maravilhoso”.

Assim ela discorre:

O Fantástico-Maravilhoso engloba narrativas de diferentes espécies como: Contos de fada (conto maravilhoso onde aparecem fadas), Contos de encantamento (estórias que apresentam metamorfoses ou transformações, por encantamento), contos maravilhosos (estórias que apresentam o elemento mágico, sobrenatural, integrado naturalmente nas situações apresentadas), as Fábulas (estórias vividas por animais), as Lendas (estórias ligadas ao princípio dos tempos ou da comunidade, e onde o mágico ou o fantástico aparecem como “milagre” ligado a uma divindade), contos de enigma ou de mistério (estórias que tem como eixo um enigma a ser desvendado) e contos jocosos (ou divertidos, humorísticos, faceciosos...). (COELHO, 1985, p.112)

Nessa busca por entender o que faz de uma história um conto de fadas, Vladimir Propp compôs um estudo que expandiu conceitos nascidos temporalmente não muito afastados dele, por volta dos anos 1910 com Kaarle Krohn e Antti Aarne, e que dava conta de uma análise mais formal destes textos. Intitulando-o “Morfologia do conto maravilhoso”, foi publicado originalmente em 1928. A partir de uma extensa análise estrutural, este estudo estabeleceu quais elementos narrativos são a base dos contos folclóricos russos (tidos como os mesmos nossos contos maravilhosos ou contos de fadas), identificando também classes de personagens, estágios de evolução da narrativa e funções narrativas das situações dramáticas.

Zipes (2006, p.49) fala que tem algumas restrições para com as categorizações de Propp, pois elas são resultantes de uma análise exclusivamente feita com contos russos, ignorando o fato de que tanto o narrador quanto o espaço em que ele faz a narração determinam o jeito como o conto se configurará. Com isso, o autor quer dizer que havia uma função social a ser discutida e que Propp a ignorou.

De qualquer forma, o que fica mais claro de todas essas normatizações é que o conto maravilhoso ou conto de fadas bebe, em sua maioria, da fonte da vida humana. “What the fairy tale does (...)”, fala Zipes, “(...) – and it does this perhaps more effectively than any other genre – is represent basic human dilemmas in tangible metaphorical forms that reflect how difficult it is for us to curb basic instincts.” (p.131)³².

No próximo capítulo, as questões aqui discutidas alcançam o século XX e todas as suas implicações, rumando o trabalho para o seu foco principal: identificar transformações nos contos de fadas em adaptações dos mesmos para o cinema de animação.

³² “O que o conto de fadas faz – e faz isso mais inventivamente que qualquer outro gênero – é representar os dilemas humanos básicos em formas metafóricas tangíveis que refletem o quão nos é difícil conter nossos instintos básicos.” [tradução do autor]

2 DE REINOS MUITO, MUITO DISTANTES PARA AS TELAS DOS CINEMAS: OS CONTOS DE FADAS A PARTIR DO SÉCULO XX

Nascido pelas mãos dos irmãos Lumière, no final do século XIX, o cinema possibilitou dar movimento simultâneo ao texto falado e à imagem estática captada pela fotografia, popularizando-se fortemente. Citando um exemplo desta indústria cultural, Hutcheon informa que 85% dos filmes vencedores do Oscar de melhor filme (estatísticas de 1992) são adaptações de obras literárias, o que aponta para o apelo econômico das adaptações. Por trás deste reside um apelo ainda mais profundo: o prazer epistemológico encontrado nas obras adaptadas, em que a segurança de um reconhecimento aumenta o prazer obtido com o frescor da novidade.

Hutcheon define adaptação como sendo uma “transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis” (2013, p.61) dizendo ainda que em certos casos essa transposição implica uma mudança de “mídia”. O que Hutcheon entende como mídia são os vários suportes, plataformas, “materiais” em que histórias podem ser contadas, mostradas, ou até mesmo a partir dos quais se possa interagir com elas. Podem ser eles jogos de *videogame*, parques temáticos, óperas, peças teatrais, romances e muitos outros. Entrementes, a forma mais comum de pensar adaptação hoje em dia é enquanto a transcodificação de um texto de origem literária para as telas do cinema.

Sobre esta relação de transposição das páginas para a tela, Hutcheon explica que “a adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos, para os vários elementos da história” (2013, p.32), mas que “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada” (2013, p.53). Contar uma história, como, por exemplo, nos contos de fadas, é descrever, explicar, resumir, expandir; Mostrar uma história, como nas versões destes contos, por exemplo, para o cinema de animação, envolve uma performance experienciada em tempo real. A partir disso, ambas produções deveriam ser compreendidas como autônomas, propostas com diferentes fins, ou mesmo complementares.

Entretanto, encontrando aporte nos conceitos de intertextualidade por Júlia Kristeva e Gerard Genette, bem como no de hibridismo por Homi Bhabha, Sanders (2006) problematiza um pouco mais essa relação, ao entender as narrativas fílmicas derivadas da literatura não apenas como adaptações, mas potencialmente também como apropriações. O que distinguiria uma adaptação de uma apropriação, segundo as ideias da autora, é que na apropriação os textos envolvidos nem sempre são claramente sinalizados ou reconhecidos, caracterizando esta como “a more decisive journey away from the informing source in to a wholly new

cultural product and domain.” (p.26)³³. A princípio, este conceito não é aplicável a nenhum dos materiais de análise deste estudo, que parecem se encaixar, de outro lado, à ideia de adaptação de Sanders como “a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself” (p.18)³⁴. Nessa mesma linha de pensamento, a adaptação pode ser ainda um processo de amplificação da história, oferecendo, por exemplo, outro ponto de vista além do “original” ou uma tentativa de simplificar o texto tornando-o de fácil compreensão para uma nova audiência.

Em todas essas categorizações e definições de adaptação, Sanders diz ser crucial que mantenhamos o que ela chama de “pleasure principle” (2006, p.24)³⁵, principalmente se entendermos esses conceitos enquanto repetição de uma história, pois é desse “prazer” que se desprendem essas revisitas ao que já foi narrado uma e outra vez anteriormente. Nas palavras de John Ellis “Adaptation into another medium becomes a means of prolonging the pleasure of the original presentation and repeating the production of a memory (1982: 4–5).” (2013, p.24)³⁶, o que Hutcheon confirma quando fala “Pense na alegria de uma criança ao ouvir as mesmas canções de ninar ou ao ler os mesmos livros repetidas vezes. Como ritual, esse tipo de repetição traz conforto, um entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir.” (2013, p.158).

É preciso levar em conta também que outros processos de adaptação, que não a simples repetição de uma história ou para outras mídias, tem sido igualmente responsáveis por garantir a permanência e disseminação das histórias. Podemos citar como um deles, por exemplo, as traduções feitas de um idioma para outro. Hoje, graças à indústria literária, as traduções circulam muito mais, sendo possível então compartilhar com alemães, em sua própria língua, histórias do brasileiro Moacir Sclyar, sendo também possível ler em português livros como “A História Sem Fim”, do alemão Michael Ende.

Se usarmos como exemplo um dos gêneros derivados da tradição oral mais difundidos entre as culturas, os contos de fadas, é possível pensar, a partir de um dos fenômenos intrínsecos a eles, e justificar então o deleite que sentíamos quando crianças ao ouvir diversas vezes o mesmo conto, sensação que pode se repetir na vida adulta ao tornar-se o contador destas histórias ou ao reencontrá-las como parte de uma grande massa de espectadores,

³³ “Uma jornada decisivamente mais afastada da fonte original para um outro novo produto e domínio cultural.” [tradução do autor]

³⁴ “Uma prática de transposição, transformando um gênero específico em outro, um ato de revisão em si.” [tradução minha]

³⁵ “princípio do prazer” [tradução do autor]

³⁶ A adaptação para outro meio se torna uma maneira de prolongar o prazer da apresentação original e repetir a produção de uma memória.” [tradução do autor]

repaginadas nas telas do cinema e da televisão. Hutcheon (2013) alerta que “Há uma diferença entre querer que uma história nunca acabe – razão por trás das sequências e prequelas, segundo Marjorie Garber (2003, p.73–74) – e desejar recontar a mesma história repetidas vezes e de modo diferente” (p.31). E é nessa diferença que reside a particularidade da adaptação. O maior adaptador de contos de fadas que já existiu se trata do próximo tema desta discussão.

2.1 Walt Disney, os contos de fadas e o Cinema de Animação no século XX

Na virada do século XIX para o século XX, alguns nomes já haviam alcançado fama por conceberem imagens que traduziam muito bem os sentimentos incitados por alguns contos de fadas. Gustave Doré, Walter Crane e Arthur Rackham são, até hoje, alguns dos artistas mais populares quando se pensa em ilustrações destas histórias, figurando, inclusive, em diversas edições contemporâneas de coletâneas destes contos. Porém, é quase certo que, ao pensar em representações de personagens como Branca de Neve, Cinderella ou a Bela Adormecida, entre tantos outros, as imagens que venham à cabeça sejam aquelas concebidas por Walt Disney.

Walt Elias Disney (1901 – 1966) era americano, natural do estado do Kansas, e tornou-se conhecido entre o final da década 1920 e a década de 1930, por seus personagens de desenho animado, como o icônico Mickey Mouse. Entrementes, seu nome remete a muito mais que isso. Hoje, quando pensamos em Disney, pensamos, principalmente, nos tantos outros produtos da megacorporação fundada por ele, e que tem Mickey como figura representativa, a multinacional *The Walt Disney Company*. O que Walt Disney começou com um pequeno estúdio de animação em parceria com o irmão, hoje é um dos maiores conglomerados de mídia do planeta. Por isso, Disney é não apenas o segundo nome de uma figura notória do cinema de animação do começo do século passado, mas também um sinônimo de vasta possibilidade. Seu nome equivale a, inclusive, mesmo aquilo que suas mãos não tocaram, como as produções mais recentes ligadas aos estúdios que fundou. Quando trazemos Disney em nossa fala, podemos estar nos referindo a um canal, a uma estação de rádio, a um parque temático, a filmes e, porque não, a contos de fadas.

Zipes (1999) diz que “To a certain degree, Disney identified so closely with the fairy tales he appropriated that it is no wonder his name virtually became synonymous with the

genre of the fairy tale itself.” (p.9)³⁷. A relação de Disney, o homem, com os contos de fadas, vem de antes daquele que seria seu grande marco no cinema de animação, “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937). Data de quando ainda dava os primeiros passos nesta indústria e sua primeira companhia de animação, então localizada no Kansas e que veio a falir mais tarde, chamada *Laugh-O-grams*, produziu “*The Four Musicians of Bremen*” (1922), baseado em “Os Músicos de Bremen”, história recolhida por Jacob e Wilhelm Grimm. Na própria apresentação do filme de um minuto, um subtítulo chamava a atenção para o fato de que aquela era “uma versão modernizada daquele velho conto de fadas”. Aliás, o segredo do legado de Disney está, justamente, em seu pioneirismo. Disney reconcebeu as antigas histórias que a humanidade vinha contando há gerações, tal qual Perrault, Grimm e Andersen o haviam feito em seu tempo, tornando-as palatáveis ao século XX, a partir da produção de uma arte cinematográfica que, mesmo dando seus primeiros passos, foi sendo juntamente reconcebida em si. Depois de Disney, nem os contos de fada, nem o cinema de animação foram os mesmos.

A arte do cinema de animação converge na questão já discutida da tradição de narrar histórias. Foi buscando o aperfeiçoamento desta prática, com primórdios nas pinturas rupestres e no teatro das sombras chinesas, que ela nasceu. Apesar de ter já algumas representações no final do século XIX, o marco inicial do cinema de animação é o curta-metragem de 1906 “*Humorous Phases of Funny Faces*”, de James Stuart Blackton. É acordo entre diversos estudiosos da área que um dos segredos do cinema de animação reside em seu caráter metafórico. E a idéia do antropomorfismo seria a sua maior metáfora. “Antropomorfismo” vem do grego *anthropos*, que significa homem, e *morphè*, que significa forma. O antropomorfismo consiste então em tomar o homem como modelo para representar os seres. Sendo o propósito básico do cinema de animação criar desenhos em movimento, com personagens que assumam características de personalidade, é através da idéia do antropomorfismo que o espectador consegue compreender e experienciar o personagem animado, independentemente da forma que ele tem, pois este é dotado de personalidade exclusivamente humana. O espectador de carne e osso vê no desenho de tinta e papel uma possibilidade de si mesmo.

No decorrer da década que se seguiu à produção de “*The Four Musicians of Bremen*”, Walt Disney foi amadurecendo gradativamente suas concepções no que dizia respeito às práticas de produção de cinema de animação, enquanto concebia curtas em parceria de

³⁷ “Em certo grau, Disney se identificou tanto com os contos de fadas que apropriou que não é de se admirar que seu nome tenha quase virado sinônimo do gênero” [tradução do autor]

distribuição com diversas empresas. Este amadurecimento do seu trabalho resultou no que ficou conhecido como o “estilo Disney”, que aqui se explica através das palavras impressas na tese “O Aprendiz de Feiticeiro: Walt Disney e a experiência norte-americana no desenvolvimento da expressão cinematográfica do cinema de animação”, de Wander Lúcio Araújo Quintão (2008) sobre este ícone do cinema de animação:

Para compreender com mais profundidade esse estilo, é essencial determinar a origem, em Disney, do desejo de ultrapassar o nível de identificação por simpatia, entre o personagem e o espectador, estabelecendo um vínculo por empatia. Essa mudança marca os primeiros passos do estúdio em direção à narrativa clássica, estabelecendo a necessidade do *pathos*, o único caminho para alcançar a purificação através da catarse, base da narrativa clássica (tragédia grega) e do cinema clássico desenvolvido a partir desse conceito. (QUINTÃO, 2008, p.188-189)

E foi em “Branca de Neve e os Sete Anões”, que a maestria deste estilo veio à tona. Modelos humanos foram usados para conceber os movimentos das personagens em detalhes, levando o conceito metafórico do antropomorfismo a outro nível. Uma surpresa para a audiência que, durante todo tempo da produção, referiu-se jocosamente ao projeto como “Disney’s folly”, “a loucura de Disney”, em tradução livre. Todos julgavam que a ideia de produzir um longa de animação com custo tão alto – por volta de um milhão e meio de dólares, algo astronômico para a época – resultaria em um fracasso proporcionalmente caro, mas o que todos tiveram foi o filme de maior bilheteria do ano de 1937, premiado com um Oscar honorário pelo pioneirismo de sua produção, e o que a História do Cinema ganhou foi um grande marco, um divisor de águas que elevou a animação ao *status* de arte, como conhecemos hoje. Com o sucesso desta primeira grande produção, vieram muitas e muitas outras, e delas desprenderam-se os mais variados produtos, vieram os parques, os livros, as músicas, os brinquedos, construindo o que hoje nosso imaginário conhece e consome amplamente como Disney.

Henry A. Giroux (1994) comenta que os filmes animados fazem sucesso, pois “simulate imagination and fantasy, reproduce an aura of innocence and wholesome adventure, and, in general, are good for kids.” (p.65-66)³⁸. Mas, deixa claro que nem tudo é apenas inocente magia nessa história do envolvimento emocional de Disney com a animação e os contos de fadas; o autor atenta para uma declaração bastante polêmica de outro nome que se dedica a pensar sobre as façanhas de Disney, Eric Smoodin, quando este disse: “Disney

³⁸ “Simulam imaginação e fantasia, reproduzem uma aura de inocência e saudável aventura, e, em geral, são bons para crianças.” [tradução do autor]

constructs childhood so as to make it entirely compatible with consumerism.” p.67)³⁹, culminando na problemática de que “Disney films ‘work’ because they put both children and adults in touch with joy and adventure. They present themselves as places to experience pleasure, even though the pleasure has to be bought.” (p.69)⁴⁰.

Ao encontro das idéias de Giroux e Smoodin, Josef Chystry (2012) nos fala que “Disney was the first to create ‘a living, immersive cartoon world’” (p.270)⁴¹, com seus produtos, mas o fato é que esse mundo maravilhoso de sonhos e alegrias “is only open to experience for those able to afford its entry ticket” (p.273)⁴². Mais do que um sonhador, Disney também era um homem do capitalismo.

Apesar disso, Zipes (1999) enaltece a contribuição de Disney para com a tradição dos contos de fadas que, ele argumenta, havia sido roubada do povo pela literatura – considerada alta e intocável arte durante muito tempo e, por que não questionar, ainda bastante estigmatizada nos dias de hoje, mesmo quando a cultura leitora já se alastrou pelas classes menos abastadas. “Since the cinematic medium is a popular form of expression and accessible to the public at large, Disney actually returns the fairy tale to the majority of people” (p.14-15)⁴³, introduzindo a sua assinatura neles e tornando-os mais palatáveis à audiência do século XX. Assim, Haase (1993) também comentou:

When Disney called his animated fairy tales by his own name – *Walt Disney’s Snow White and the Seven Dwarfs*, *Walt Disney’s Sleeping Beauty*, and so on – He was not simply making an artistic statement, but also laying claim to the tales in what would become their most widely-known, public versions. (HAASE, 1993, p.394)⁴⁴

Estas novas “versões públicas” diferem em diversos aspectos dos contos de fadas clássicos, como Kristin Wardetzky (1990) diz “the fairy tales children tell differ in fundamental ways from those in the Grimm collection, despite its forming the basis for most

³⁹ “Disney construiu a infância para ser inteiramente compatível com o consumismo.” [tradução do autor]

⁴⁰ “Os filmes Disney funcionam porque eles colocam ambos, crianças e adultos, em contato com diversão e aventura. Eles se apresentam como lugares para experimentar prazeres, mesmo que esse prazer tenha que ser comprado.” [tradução do autor]

⁴¹ “Disney foi o primeiro a criar ‘um de desenho animado vivo e imersivo’.” [tradução do autor]

⁴² “está aberto apenas para a experiência àqueles que são capazes de pagar pelo bilhete de entrada.” [tradução do autor]

⁴³ “Tendo o meio cinematográfico se tornado uma popular forma de expressão, acessível a todos os públicos, Disney na verdade devolveu os contos de fada ao poder do povo.” [tradução do autor]

⁴⁴ “Quando Disney intitulou seus contos de fadas animados com o seu próprio nome – *Walt Disney’s Branca de Neve e os Sete Anões*, *Walt Disney’s A Bela Adormecida*, e assim por diante – ele não apenas fez uma declaração artística, mas também reivindicou aqueles contos que se tornariam as versões mais conhecidas deles” [tradução do autor]

children's knowledge of fairy tales.” (p.157)⁴⁵. Se observarmos atentamente todos os aspectos discutidos até aqui, ficamos incitados a crer que, foi a partir das adaptações dos contos de fadas para o cinema de animação feitas por Disney, que aquelas histórias populares eternizadas na literatura e que eram contadas até então como por de Perrault, Grimm e Andersen, sofreram as mudanças mais significativas, sendo a maioria delas nem um pouco gratuita. Mas será que essa suposição procede? A seguir, a partir de uma análise comparativa de três contos de fadas com suas respectivas adaptações feitas por Disney, em diálogo com o que se sabe sobre outros recontos e raízes destas histórias, propõe-se buscar compreender que mudanças foram essas, que passagens foram alteradas ou até mesmo desapareceram dessas narrativas. A fim de encontrar, mesmo que dentro desse microcosmo, algo que possa ser dito comum entre as modificações ocorridas, o *corpus* selecionado então foi: “Borracheira ou A Chinelinha de Cristal” de Charles Perrault, “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm e “A Pequena Sereia” de Andersen, junto a suas respectivas adaptações para o cinema de animação por Disney, datadas, respectivamente, de 1950, 1937 e 1989. O que difere nos vários recontos destes contos? Existiria um padrão nessas modificações?

2.1.1 A princesa que veio do borralho

A cena de abertura da versão de Walt Disney para Cinderela já credita: a história a ser contada “vem do clássico original de Charles Perrault”. Ainda que esta seja a versão mais difundida e, por isso, texto-fonte da animação, ainda é possível localizar pelo menos dois registros anteriores desta história. O primeiro é chinês e data do século IX de nossa era. Sobre este, Tatar (2003) nos conta: “was recorded around 850 A.D. by Tuan Ch'eng-shih and featured a girl named Yeh-hsien, who wears a dress made of kingfisher and tiny shoes made of gold.” (p.222)⁴⁶. O outro vem da Itália, e está presente no *Pentamerone* de Basile. Diana Corso e Mário Corso (2006) dizem que, de todas essas, “a história de Perrault sintetiza melhor toda a trama, é um roteiro mais eficiente e acreditamos que não se perde a seqüência essencial: a boa alma, companheira da beleza, encontra o devido reconhecimento apesar dos trapos que a ocultam.” (p.110).

É do registro italiano que nasce o título tão popularizado, uma tradução do italiano *Cenerentola* para o francês *Cendrillon* e deste para o inglês, *Cinderella*. Daí, originou-se o

⁴⁵ “Os contos de fadas que as crianças contam diferem de forma fundamental daqueles na coleção dos Grimm, apesar deste formato ser a base mais conhecida pelas crianças” [tradução do autor]

⁴⁶ “foi registrado por volta de 850 d.C. por Tuan Ch'eng-shih e era sobre uma menina chamada Yeh-hsien, que vestia um vestido feito de penas de Martin-Pescador e minúsculos sapatos feitos de ouro.” [tradução do autor]

título aportuguesado como Cinderela (com um “l”), ainda que a tradução seja “Borrallheira”, como um dos outros títulos em que a história é contada em língua portuguesa, “A Gata Borrallheira”. Uma versão posterior foi recolhida pelos Grimm com o nome de “*Aschenputtel*”, também remetendo a “quem habita nas cinzas”; “Existia, no passado europeu, um criado que guardava o fogo e recolhia suas sobras, uma função que estava nos últimos degraus de uma sociedade marcadamente hierárquica.” (CORSO & CORSO, 2006, p.113), uma alusão ao lugar desfavorecido da personagem principal dentro da história, como é narrado: “Depois de terminar suas tarefas, ela ia para o canto da lareira e se sentava nas cinzas, motivo pelo qual, na casa, costumava ser chamada de Borrallheira” (Perrault, 2012, p.59), ou ainda, uma alusão ao eterno luto da personagem principal pela perda da mãe.

Bettelheim (2014) diz que “Cinderela fala a respeito das agonias da rivalidade fraterna, de desejos se tornando realidade, de humildes sendo exaltados, do verdadeiro mérito sendo reconhecido mesmo quando oculto sob farrapos, da virtude recompensada e da maldade castigada” (p.333), uma história fácil de ser compreendida e um dos contos de fadas mais populares, sendo também uma das principais referências quando se pensa em modelo de princesa e ascensão social. O motivo oriundo dessa história, da menina sofridora que vai do lixo ao luxo, que ascende socialmente através do amor verdadeiro, é o modelo clássico dos contos de fadas e tem se repetido desde então em adaptações para as mais diversas mídias, que creditam ou não a ela a sua inspiração. Como exemplo é possível citar os filmes americanos “*Pretty Woman*” (1990) e “*A Cinderella Story*” (2004), ou as novelas hispânicas “*Floricienta*” (2005) e “*La Gata*” (2014), sendo as segunda e terceira, produções de forte apelo ao público infanto-juvenil, com ações de *marketing* dirigidas a meninas que “sonham em se tornar princesas”.

As protagonistas de “*Cenerentola*” e “*Aschenputtel*” diferem-se significativamente em personalidade da de “*Cendrillon*”; por isso, Corso e Corso (2006) lembram Bettelheim, quando disse que: “A borralheira de Perrault é adocicada e de uma bondade insípida e não tem nenhuma iniciativa (provavelmente por essa razão Disney escolheu a versão de Perrault como base de seu relato cinematográfico). A maioria das outras borralheiras são mais gente” (p.110). De fato, não há muitas diferenças a serem apontadas entre as histórias contadas por Perrault e Disney. Dentro da proposta de apresentar uma mocinha órfã, abnegada e doce, que é salva de uma vida triste pelo grande amor, tudo isso com um pouco de magia conquistada graças ao seu espírito gentil, elas se assemelham muito. É possível dizer que a Cinderela de Perrault já veio impregnada com o “sentimento Disney”, antes mesmo dele existir; sua

história, como a de todas as produções Disney, é banhada na certeza de que, por mais difícil que pareça, os seus sonhos podem se realizar, desde que você tenha paciência, fé e bom coração.

Se comparado com o texto de Perrault, a narrativa de Disney diminui o número de noites do baile promovido no castelo de três – um número, por sinal, bastante recorrente em contos de fadas e que Bettelheim (2014) diz ser o mais associado no inconsciente ao sexo – para uma, e individualiza personagens secundários como “os ratinhos” e “as meio-irmãs”, batizando-lhes com nomes e personalidades distinguíveis. Estas individualizações de personagens que eram originalmente bastante rasos e nivelados na história de Perrault, geraram algumas situações na de Disney que não estão presentes no conto escrito, como as diversas interações da protagonista com os pequenos roedores que povoam a casa. Corso e Corso (2006) dizem que tem observado como algo recorrente a presença de figuras infantis representadas por animais que disputam os cuidados maternos da princesa nos desenhos de Disney, “essas figuras funcionam como ganchos de identificação mais diretos para as crianças” (p.81). Os ratinhos chegam a costurar um vestido para que Cinderela possa ir ao baile, mas, em consequência disso, a pobre sofre um ataque das meio-irmãs ao dito traje no momento em que reconhecem que ele foi feito dos tecidos que sobraram da confecção das delas. É essa passagem desesperadora, em que Griselda e Anastácia retalham com as próprias mãos o vestido com que Cinderela iria ao baile, que culmina no aparecimento da fada madrinha.

Se Cinderela chega a calçar o sapatinho no final do filme, é feito dos ratinhos de Disney. Astuta, a madrasta percebe que há algo de suspeito nas atitudes de Cinderela quando esta fica sabendo da visita da realeza com o sapatinho perdido às casas de todas as moças e resolve trancá-la, sorrateiramente, em seu quarto, no sótão. São os pequenos roedores que libertam a moça de sua prisão improvisada, aproveitando-se do pequeno tamanho para roubar a chave que trancou a porta e chegar até lá despercebidos, por passagens pelas quais apenas eles podem circular. Quando se dá conta de que Cinderela está liberta e que os enviados do Rei estão decididos a fazê-la experimentar o sapatinho também, a madrasta ainda toma uma última atitude desesperada: faz com que o calçado se quebre. Não contava ela que a enteada teria consigo o outro par.

Este sapatinho, que foi de ouro na China e de cristal na versão difundida por Disney – reforçada com um *remake* em *live-action*⁴⁷ de 2015 –, é um elemento de bastante controvérsia. A tradução para o português do conto, empregada como referência neste trabalho, usa o termo “chinelinhas” ao referir-se ao calçado e conta que elas eram feitas de cristal, “as mais lindas do mundo” (PERRAULT, 2012, p.62). Mas Bettelheim (2014) nos chama atenção para essa problemática quando diz que, na verdade, o escritor francês, ou para conformar a história em suas concepções estéticas, ou por ter ouvido errado, pois em sua língua “pele”, *vair*, e “vidro”, *verre*, têm fonologia semelhante, transformou um sapatinho na verdade feito de peles, em um feito de vidro – que virou de cristal ao chegar até nós. (p.347).

Essa versão estabelecida por Perrault e adaptada por Disney é a predecessora da mais violenta, a coletada pelos Grimm. Nessa não há fada madrinha, mas sim uma árvore sobre o túmulo da mãe da protagonista, onde o espírito da mesma habita zelando pela filha. Os Grimm dão ênfase às marcas de sangue no sapato quando as meio-irmãs de Cinderela cortam fora seus calcanhares, tamanho é o desespero delas para que seus pés caibam no famoso calçado, e não as poupam de um fim terrível em que pombos bicam seus olhos. Disney resolve a questão da madrasta e das meio-irmãs simplesmente focando no final feliz da Borralheira, com uma última cena enaltecida em que Cinderela e o Príncipe se casam e vão embora em uma carruagem. A versão de Disney até faz uma brincadeira neste momento, em que Cinderela torna a perder seu sapatinho.

Tatar (2003) comenta que “If the story in its older versions does not captivate the dynamics of courtship and romance in today’s world, it remains a source of fascination in its documentation of fantasies about love and marriage in an earlier time.” (p.223)⁴⁸, já Zipes (2006) acredita que se Cinderela ainda é lembrada, isso se deve por abordar questões de abandono, legado familiar, rivalidade entre irmãos e profundo amor parental (p.115). Como psicanalista, Bettelheim (2014) vai mais fundo, e enaltece o que diz ser um dos maiores méritos do conto, o fato de que independente da ajuda mágica que Cinderela recebe, “a criança compreende que é essencialmente por meio de seus próprios esforços, e devido a pessoa que ela é, que Cinderela é capaz de transcender magnificamente sua condição de degradada” (p.337). Já Corso e Corso (2006) consideram extemporânea a presença desta história nos dias atuais, pois “enquanto na prática as mulheres já não precisam sair de casa no

⁴⁷ *Live-Action* é um termo utilizado no cinema, teatro e televisão para definir os trabalhos que são realizados por atores reais, ao contrário das animações.

⁴⁸ “Se a história em suas versões mais antigas não representa as dinâmicas de namoro e romance dos dias de hoje, ela continua sendo uma fonte de fascínio em sua documentação de fantasias sobre amor e casamento naquela época anterior.” [tradução do autor]

dorso do cavalo de um príncipe, Cinderela e seu sapatinho persistem na fantasia feminina como um protótipo a ser levado em conta” (p.114).

2.1.2 A mais bela de todas

“Adaptado dos contos de fadas dos Grimm”, pode-se ler no topo da tela, logo no início do filme que, Corso e Corso (2006) dizem ter sido “o precursor de uma linguagem que formará o gosto e o estilo de narrativa para crianças de gerações a partir daí” (p.78), a versão de Walt Disney para Branca de Neve, “Branca de Neve e os Sete Anões”. “É tão marcante a influência desse filme”, dizem os mesmos autores, “que a imagem sugerida por ele para a personagem da Branca de Neve hoje é indissociável desta. Qualquer leitor que pensar nela a imaginará tal como ali foi desenhada.” (2006, p.78). Para Tatar (2003), a influência desta animação é tão grande que a história contada nela se sobrepôs a todas as suas variantes, tornando-se uma força cultural dominante e apagando do imaginário coletivo qualquer outra versão anterior a ela, até mesmo a que lhe serviu como inspiração (p.333).

Para sintetizar este conto, Zipes (2006) apoia-se nas ideias de duas pensadoras da psicologia e do feminismo, Sandra Gilbert e Susan Gubar, argumentando que ele dramatiza “the essential but equivocal relationship between the angel-woman and the monster-woman” (p.134)⁴⁹, comportamento que é produto de uma sociedade patriarcal que põe mulher contra mulher em favor do homem. E enaltece a versão de Disney, dizendo que “However, Disney went much further than the Grimm to make his film more memorable than the tale, for he does not celebrate the domestication of women so much as the triumph of the banished and the underdogs.” (ZIPES,1999,p.20)⁵⁰.

Mesmo sendo o grande sucesso de Disney, Branca de Neve não se mostrou um produto tão rentável assim para outros. O conto de fadas contabiliza menos produções inspiradas nele do que Cinderela e quase todas elas amargaram nas bilheterias ou na boca dos críticos. Dentre elas é possível citar “*Snow White: A Tale of Terror*” (1997), “*Snow White: The Fairest of Them All*” (2000), “*Snow White and the Huntsman*” e “*Mirror, Mirror*”, ambos de 2012. De todas, é possível que a mais popular no contexto nacional seja a veiculada em um episódio do seriado mexicano dos anos 1970 “Chapolin Colorado”, exibido em

⁴⁹ “A essencial, mas equivocada relação entre a mulher-anjo e a mulher-monstro” [tradução do autor]

⁵⁰ “Porém, Disney foi muito mais longe para fazer seu filme mais memorável do que o conto, pois ele não celebra a domesticação da mulher tanto quanto o triunfo dos banidos e oprimidos.” [tradução do autor]

exaustão na TV brasileira e que claramente satiriza a produção de Disney, intitulado-a em português “Branca de Neve e os sete Tchuim Tchuim Tchum Claim”.

Sem contar então com uma versão de Perrault a que se reportar, estudiosos apontam que as raízes do motivo principal de Branca de Neve estão na Itália. É muito recorrente a menção a uma história no “*Pentamerone*” que reúne vários elementos de Branca de Neve, chamada “A Jovem Escrava”, mas, ao que tudo indica, “*La Ragazza di Latte e Sangue*”⁵¹ conta, de forma menos arcaica, a história que reconhecemos hoje. Entretanto, Haase (2008) diz que “Apart from the Grimm version, Steven Swann Jones has counted more than 400 variants of ‘Snow White’ from Europa, Asia Minor, Africa (to a lesser extent) and Americas” (p.885)⁵².

É importante salientar que os próprios Irmãos Grimm recontaram Branca de Neve de forma diferente pelo menos três vezes ao longo das tantas reedições da sua coleção. Tatar (2003) nos fala que: “The stories collected by the Grimms passed through three separate phases before reaching the definitive, printed form of the final edition.” (p.37)⁵³. Como resultado da primeira fase tivemos os contos impressos tal qual os Grimm os ouviram e transcreveram para o papel; como resultado da segunda fase, os contos apareceram reescritos, moldados com uma linguagem literária, menos próxima da língua falada; Como resultado da terceira fase, os contos reapareceram censurados. Por isso, vamos tomar como base os acontecimentos narrados no texto intitulado “*Schneewittchen*” e publicado em 1812, ano da primeira edição da coletânea alemã e não o mais conhecido, de 1857. Nele, Branca de Neve não é uma órfã escravizada pela madrasta como o filme nos conta. Nesta, a própria mãe da menina é a Rainha Má. Tatar (2003) conta que “In an effort to preserve the motherhood, the Grimms chose to record a version with a stepmother, rather than a biological mother, as villain.” (p.234)⁵⁴. Já sobre o seu pai, nada sabemos.

Assim, se Cinderela nos deixou um modelo de princesa a que cultuar, Branca de Neve nos legou um modelo de vilã: esta que Disney batizou de Rainha Má. “Ultimately it is the stepmother’s disruptive, disturbing, and divisive presence that invests the film with a degree of fascination (...)” (TATAR, 2003, p.234)⁵⁵, assim, Corso e Corso (2006) dizem que “A

⁵¹ “A menina de leite e sangue”

⁵² “Além da versão dos Grimm, Steven Swann Jones contou mais de 400 variantes de Branca de Neve na Europa, Ásia Menor, África (em menor grau) e Américas.” [tradução do autor]

⁵³ “As histórias coletadas pelos Grimm passaram por três fases antes de surgirem em sua definitiva, impressa e final forma” [tradução do autor]

⁵⁴ “Em um esforço para preservar a maternidade, Os Grimm escolheram registrar uma versão com a madrasta, ao invés da mãe biológica, como vilã.” [tradução do autor]

⁵⁵ “Por fim é a perturbadora presença da madrasta que dá ao filme certo grau de fascinação” [tradução do autor]

madrasta malvada da Branca de Neve é mais popular do que os bondosos anõezinhos, assim como a bruxa comedora de crianças de João e Maria ou o tenebroso Darth Vader, do contemporâneo Guerra nas Estrelas” (p.17), pois seria do instinto das crianças procurar o medo; as partes mais tenebrosas destes contos são aquelas em que o ouvinte pede para serem repetidas mais vezes.

Entretanto, diferentemente, por exemplo, da bruxa de João e Maria, a Rainha Má tem um atributo não muito comum aos vilões. Conta a história que “A rainha era a mais bela mulher do país e muito orgulhosa de sua beleza” (GRIMM, 2012, p.247). Mas o signo dos maus sempre foi a feiura. Acontece que, mesmo originalmente dessacralizados, os contos de fada, em algum momento, acabaram por cruzar-se com temas religiosos, então, o fato de termos uma vilã bela em Branca de Neve pode, talvez, ser justificado pela ocorrência de que “Na cultura medieval cristã, a beleza feminina se identificava ao maligno, à influência do demônio, o que vem a ser o coroamento de uma longa carreira de preconceito para com a mulher.” (CORSO, 2006, p.79).

Quando confrontado, o espelho mágico que a Rainha possui responde que Branca de Neve é mais bela do que ela, mais bela do que todas no reino, e isso desperta a sua ira. Chamando um caçador, a mulher pede que ele leve sua filha para a floresta, a mate e lhe traga o pulmão e o fígado da mesma. Com pena, o caçador poupa a vida da princesa e mata um porco selvagem, no lugar dela. “A rainha logo os cozinhou no sal e os comeu, pensando estar comendo o pulmão e o fígado de Branca de Neve.” (GRIMM, 2012, p.249). Na versão de Disney, a Rainha pede o coração da princesa como prova da morte da mesma, mas o que recebe é o coração de um “bicho” e não há menção à sua prática de canibalismo. Bettelheim (2014) conta que “De acordo com o pensamento e os costumes primitivos, uma pessoa adquire os poderes ou características daquilo que come.” (p.288), assim, a Rainha, invejosa da beleza da filha, tinha por desejo incorporar o seu encanto. Tatar (2003) relata que, além destas versões, há quem conte, na Espanha, que a Rainha Má pede também um frasco de sangue da princesa, e na Itália, que ela almeja comer os intestinos da mesma (p.233).

Imediatamente à descoberta de que Branca de Neve está viva, na versão de Disney, a Rainha vai para o subterrâneo do seu castelo transmutar-se em uma anciã e produzir uma maçã envenenada. Mas, na história dos Grimm, a vilã aposta antes em outros dois malefícios: primeiro, ela tenta acabar com a vida da princesa fingindo ser uma vendedora de cordões para espartilhos, ela se oferece para amarrar os cordões da roupa de Branca de Neve e aperta tanto que a moça despenca sufocada no chão. Tendo sua vítima sido salva uma vez, a Rainha volta

ao refúgio da garota, com outro disfarce e munida de um pente envenenado que ao tocar os cabelos de Branca de Neve a faz “cair morta” novamente. Só depois de ser reanimada pela segunda vez pelos anões é que o plano da maçã entra em ação.

O protagonismo dos anões é outra das diferenças que saltam aos olhos ao nos depararmos com a versão de Disney para esta história dos Grimm. O americano escolheu não apenas trazê-los no título, mas também individualizá-los com nomes que, inclusive, representam aquelas que seriam suas características principais e que ficam bastante evidentes quando estes entram, heroicamente, na luta de Branca de Neve contra a maldade da madrasta. Enquanto isso, no conto alemão, estes personagens não tem nome e desempenham um papel bem mais modesto. Bettelheim (2014) diz que “Os sete anões sugerem os sete dias da semana – dias repletos de trabalho” (p.291), como mineiros que são.

Outro personagem que ganha destaque na versão Disney é o Príncipe. Ele aparece logo no início, encantado com a bela voz de Branca de Neve e a acompanha em uma canção. Pela janela, a Rainha vê os dois e subentende-se que, além de invejá-la pela beleza, também não gosta da ideia de ela ter um pretendente. No conto dos Grimm, o Príncipe aparece no final, apaixonado à primeira vista pela beleza da menina no caixão de vidro – ou de prata, ou de ouro, ou cravejado de jóias e brilhantes, “set adrift on a river, placed under a tree, hung from the rafters of a room, or locked in a room and surrounded with candles” (TATAR, 2003, p.233)⁵⁶ – pois, como lá está escrito, “ela não se decompunha”. A história conta “Então ele pediu que os anões lhe dessem o caixão de presente, porque não poderia viver sem olhar para ela.” (GRIMM, 2012, p.254) e assim foi. A partir de então o Príncipe faz seus criados carregarem o caixão com a menina dada como morta para onde quer que ele fosse, até que um dia, por um solavanco, o pedaço de maçã salta da garganta de Branca de Neve e ela desperta. É interessante voltar aqui a Bettelheim (2014), novamente, quando ele constata que “Muitos heróis de contos de fadas, num ponto crucial de seu desenvolvimento, caem num sono profundo ou renascem.” (p.297). Assim, na história contada pelos Grimm não há beijo de amor como antídoto para a poção da Rainha, este foi mais um elemento criado por Disney, que trouxe outros significados para este motivo.

Seguindo a regra de todo conto de fadas, após o beijo de amor resta apenas a justiça ser feita com os maus. Na versão de Disney, os sete anões são os responsáveis por dar um fim à Rainha, atirando-a de um penhasco e acabando assim com sua existência de maldades. No conto, a malvada é convidada para o casamento de Branca de Neve com o Príncipe. Lá,

⁵⁶ À deriva em um rio, colocado sob uma árvore, pendendo das vigas em um quarto, ou trancado em um quarto e cercado com velas” [tradução do autor]

“colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta.” (GRIMM, 2012, p.256).

2.1.3 A princesa que veio do mar

“Baseado no conto de fadas de Hans Christian Andersen” lê-se em fonte azul contra um fundo preto, não na cena de abertura, ou em algum outro momento de destaque, mas em meio a muitas outras informações durante os créditos finais de “A Pequena Sereia”. Sabendo que a esta altura, o espectador não está mais preocupado em dedicar a sua atenção, essa é uma característica no mínimo discrepante, se compararmos com as duas produções citadas anteriormente, que apontavam para Perrault e Grimm como fontes de inspiração. Sintomático, pode-se dizer, de uma autonomia conquistada ao largo das décadas de produção para o cinema de animação e a infância. Ao final dos anos 1980, contexto de lançamento deste filme, Disney, falecido nos anos 1960, já era mais do que o nome do homem que recontava contos de fadas, Disney já havia se tornado a própria “fábrica” de contos de fadas do mundo moderno, não devia mais créditos a ninguém, mesmo porque essas histórias, mesmo registradas em nome de Perrault e Grimm, eram de domínio público.

Contraditoriamente, cientes do largo alcance e da notoriedade do conteúdo que veiculam, a corporação Disney tem se empenhado bastante em manter as suas versões destas histórias populares bem longe do acervo do dito domínio do qual todos podem usufruir. Há um curta intitulado “*The Disney Trap: How copyright steals our stories*”(2006)⁵⁷ que trata exatamente das manobras, algumas delas bastante questionáveis, que vem sendo feitas na justiça americana para garantir que, desde Mickey, o personagem mais antigo da companhia, nenhuma outra criação vinculada à Disney possa sofrer uma apropriação deliberada. Assim como para entrar nos parques, adquirir algum produto ou assistir a um filme deles, se alguém resolver usar seus contos de fadas, precisará pagar uma boa quantia em troca.

Quem não teve que pagar nada pelas suas “inspirações” foi Hans Christian Andersen. Mesmo clamando como seus todos os contos de fadas que publicou, tudo indica que “*Den Lille Havfrue*”, “A Pequena Sereia” em português, publicado pela primeira vez em abril de 1837, originou-se de uma história oriunda do folclore nórdico, como diz Finn Hauberg Mortensen (2008): “Nordic folklore also describes bipartite bodies that were half woman and

⁵⁷ “A armadilha Disney: como os direitos autorais roubam nossas histórias” [tradução do autor]

half fish. They are first mentioned in medieval folk balads and later become part of the fabric of the legends of feudal tradition culture (...)” (p.439)⁵⁸.

Ainda que a figura da sereia seja mais antiga que isso – sereias aparecem, por exemplo, na “Odisséia” de Homero –, e esteja presente em diversos folclores, é nas crenças nórdicas que temos a primeira representação ocidental delas como mulheres com caudas no lugar de pernas, do jeito que Andersen descreve em seu conto. Nancy Easterlin (2001) diz que “(...) the mermaid is an apt symbol of the individual who feels alien in either world, an obvious characteristic of Andersen’s heroine (...)” (p.261)⁵⁹, assim, “A Pequena Sereia”, segundo Dahlerup et al. (1990): “(...) is not so much a story about unrequited love as it is about death and our ingenious subterfuges in trying to deny its existence and escape from it.” (p.416)⁶⁰.

Zipes (2007) diz que na maior parte das antologias de Andersen, os contos são organizados por ordem cronológica, de acordo com as datas em que foram publicados pela primeira vez em sua língua original. E que a partir disso é possível não apenas perceber a evolução da narrativa do autor, como também fazer paralelos com acontecimentos da sua vida. Assim, “‘The Little Mermaid’ has frequently been interpreted as a reflection of the unrequited love that Andersen felt for Edvard Collin.” (p.119)⁶¹, um amigo muito próximo. Essa teoria tem raízes no livro editado em 1997, por Rictor Norton, intitulado “*My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries*”⁶², onde é apresentada uma coleção de cartas trocadas por homens no decorrer dos últimos dois mil anos e cujo conteúdo pode ser interpretado como de teor amoroso ou romântico. O enredo principal da sereia que se apaixona por um príncipe que, por sua vez, se apaixona por uma princesa de outro reino, pode ser uma metáfora para a situação vivida por Andersen, que viu seu amado amigo acabar noivo de uma moça.

Especulações à parte, o fato é que mesmo não se podendo negar a faceta social do Realismo impressa em sua produção, como no conto “A Pequena Vendedora de Fósforos”, o que mais nos comove ao ler Andersen é a intensa melancolia que impregna as suas histórias,

⁵⁸ “O folclore nórdico também descreve seres com corpos de duas partes, que eram metade mulher e metade peixe. Eles são mencionados pela primeira vez em baladas populares medievais e mais tarde tornaram-se parte do tecido das lendas da cultura e tradição feudal” [tradução do autor]

⁵⁹ “a sereia é um símbolo do indivíduo que se sente alienígena em seu próprio mundo, uma óbvia característica da heroína de Andersen.” [tradução do autor]

⁶⁰ “não é tanto uma história sobre amor não correspondido quanto é sobre morte e nossos engenhosos subterfúgios em tentar negar a existência e escapar dela.” [tradução do autor]

⁶¹ “‘A Pequena Sereia’ vem sendo frequentemente interpretada como um relato do amor não correspondido que Andersen sentia por Edvard Collin” [tradução do autor]

⁶² “Meu querido garoto: Cartas de amor através dos séculos”

uma característica herdada diretamente do Romantismo, que em sua época se findava. Diferentemente de “Cinderela” ou “Branca de Neve”, quando pensamos no texto primordial de “A Pequena Sereia”, pensamos em algo que é cruel de uma forma muito mais trágica do que propriamente violenta. Como tragédia e violência não combinam com o mundo maravilhoso de Disney, o filme de animação que trouxe A Pequena Sereia para o século XX nos apresentou um conto de fadas clássico, nos moldes dos citados anteriormente: uma doce mocinha, uma perversa vilã, um grande amor selado com um beijo e a certeza do final feliz.

Enquanto produção para o cinema, Laura Sells (1995) diz que esta adaptação é o primeiro sucesso comercial desde a morte de Disney em 1966 e também o precursor de uma enxurrada de filmes que viriam a ditar o modelo aceitável de jovem menina (p.176). Giroux (1994) problematiza essa questão dizendo que a personagem principal, por Andersen não nomeada, mas por Disney chamada Ariel, “(...) appears as a cross between typical rebellious teenager and a Southern California fashion model. (p.70)⁶³, e vai além, afirmando que no filme “All the female characters are ultimately subordinate to males and define their sense of Power and desire almost exclusively in terms of dominant male narratives.” (1994, p.71)⁶⁴. Esta última afirmação parece bastante plausível principalmente quando atentamos para o fato de que todo o protagonismo do pai de Ariel no filme é da avó dela no conto. Tritão, como é apresentado, tem claramente suas origens remetendo ao mito grego, uma intertextualidade não presente no texto de Andersen, que o trata vagamente apenas por rei do mar.

A pequena sereia do conto é a mais jovem de seis irmãs, que nutrem muita curiosidade acerca do mundo acima do mar, principalmente em decorrência das histórias que a avó lhes conta. Bastante resignada, ela espera pacientemente pela sua vez de conhecer a superfície, presente que é concedido às sereias quando elas completam quinze anos. Já Ariel é a sétima filha do rei e vem carregada com o discurso da adolescente rebelde, ela sobe à superfície na contramão das ordens do pai para que fique longe de lá. Seu encantamento com o mundo para além do dela é demonstrado através de uma coleção de itens que ela mantém em um navio submerso, oriundos de naufrágios ou do costume humano de se livrar de pertences jogando-os na natureza.

Acontece que, em dada visita de Ariel à superfície no início do filme, que no conto se dá apenas em seu décimo quinto aniversário, ela presencia uma tragédia. Devido a uma forte tempestade, uma embarcação não resiste à força das ondas e naufraga deixando um belo

⁶³ “aparece como uma mistura entre a típica adolescente rebelde e uma modelo Sul-californiana” [tradução do autor]

⁶⁴ “Todas as personagens femininas são subordinadas às masculinas e definem seu senso de poder e desejo quase que unicamente em termos de discursos masculinos dominantes” [tradução do autor]

príncipe à deriva. Disney chamou-o de Eric e fez dele o aniversariante da vez. A pequena sereia o salva da morte nas águas profundas, levando-o para a beira de uma praia, onde fica escondida esperando que alguém venha socorrê-lo. Quando dá por si, a sereia já sente-se apaixonada pelo humano. E a partir de então surgem as maiores diferenças entre as narrativas literária e fílmica.

As sereias de Andersen não tem alma, elas podem viver até trezentos anos, mas quando morrem, a existência delas acaba, elas se tornam espuma do mar. Já os humanos, a avó delas conta, tem almas alegres que vivem para sempre, e isso seduz profundamente a pequena sereia. A imortalidade da alma é uma ideia que vem com a religião cristã. Zipes (2007) atenta para o fato de que apesar de Andersen não ser um escritor religioso, motivos e temas da religião perpassam suas produções e este pode ter sido o motivo dele ter-se tornado tão popular no século XIX, “He “tamed” the pagan or secular aspects of the folk- and fairy-tale tradition and made them acceptable to a nineteenth-century European and American reading public.” (p. 123)⁶⁵. Assim, a pequena sereia, mais do que ansiar pelo amor do príncipe que salvou, vê nele a chance de ter uma alma, pois, sua avó conta, que o único jeito de uma sereia obter alma é tendo seu amor correspondido por um humano.

Assim, enquanto Ariel procura a meio-humana, meio-polvo Úrsula, uma exilada do castelo, com a finalidade de conseguir algum tipo de ajuda mágica para conquistar o príncipe, a pequena sereia vai à bruxa do mar almejando não apenas um meio de arrebatrar o coração do humano, mas a alma imortal que pode ganhar com isso. Easterlin (2001) diz que a eliminação do desejo da sereia pela imortalidade na narrativa fílmica pode sugerir que “the original story is hopelessly dated for contemporary audiences, in the long run the human themes of the story give it a lasting significance that the fundamentally superficial film lacks.” (p.274)⁶⁶.

A solução oferecida pela bruxa é a de que a sereia troque sua cauda por pernas para poder se aproximar do amado e assim conquistá-lo. O preço que ambos personagens, a da ficção literária e a da ficção fílmica, pagam, é bastante discrepante. Ao passo que Ariel dá apenas sua voz em troca das pernas e precisa de apenas um beijo para se tornar humana para sempre, a pequena sereia de Andersen paga sofrendo também com terríveis dores, tanto no momento da mutação quanto no tempo em que ela carrega os novos membros. “Você sentirá como se uma espada afiada a cortasse. (...) cada passo que der será como se estivesse pisando em facas, o bastante para fazer seus pés sangrarem.” (ANDERSEN, 2010, p.232). E não é só

⁶⁵ “Ele domesticou os aspectos pagãos ou seculares dos contos folclóricos ou de fadas e os fez aceitáveis para a leitura do público europeu e norte-americano do século XIX” [tradução do autor]

⁶⁶ “A história original é irremediavelmente datada para o público contemporâneo, mas os temas humanos da história lhe deram um significado duradouro que carece ao filme” [tradução do autor]

isso: enquanto Ariel, se fracassar em seu intento, poderá voltar a ser sereia, mesmo que passando a ser escravizada por Úrsula, a pequena sereia de Andersen em hipótese alguma terá sua cauda de volta e, caso o príncipe case com outra, ela virará espuma do mar na noite de núpcias dele.

O que fica muito claro no texto de Andersen é que o príncipe não tem qualquer interesse em desposá-la: “Ele a amava como se ama uma criancinha, mas jamais lhe passara pela cabeça fazer dela sua rainha.” (ANDERSEN, 2010, p.237). Na versão de Disney, o príncipe tem pela misteriosa moça que o salvou da morte no mar uma fixação tão grande quanto em Cinderela o personagem de mesmo posto tem pela moça do sapatinho perdido. Assim, a ardilosa Úrsula se converte em humana e usando a voz de Ariel se passa pela salvadora do rapaz, roubando a chance da pequena sereia, ansiando tê-la como escrava para vingar-se de Tritão pelo exílio imposto a ela. Intriga não contida no conto, onde a bruxa do mar até ajuda a pequena sereia de certa forma quando as irmãs desta lhe procuram para dizer que a pobre não está tendo sucesso algum em conquistar o coração do príncipe e ela lhes entrega uma faca em troca de seus cabelos. “Vê como é afiada? Antes do nascer do sol você tem de cravá-la no coração do príncipe. Então, quando o sangue dele borripar seus pés eles voltarão a crescer juntos e formar uma cauda de peixe e você será sereia de novo.” (ANDERSEN, 2010, p.243).

Mas a pequena sereia não tem coragem para tal e aceita o seu destino. Uma vez transformada em espuma do mar, ela milagrosamente acende ao céu e transforma-se em um espírito de ar, esta seria sua recompensa pela ávida tentativa em adquirir uma alma humana. Outro tipo de final feliz, diferente do criado pela Disney, em que Úrsula é desmascarada pelos tradicionais amigos em forma de animais que a princesa sempre tem e derrotada por Tritão, que chega bem em tempo de salvar todos da ira dela. Novamente de posse da sua voz, Ariel é reconhecida pelo príncipe Éric como a moça que o salvou, eles se casam e vivem felizes para sempre.

Para Easterlin (2001, p. 274), “A Pequena Sereia” é um retrabalho artístico que traz a forma e a sensibilidade dos *folktales* para o contexto do mundo moderno. Nos contos de Andersen, a espiritualização desta história equivale ao elemento do maravilhoso dos contos que nasceram na oralidade. Deste modo, na história, para Pil Dahlerup et al. (1990), “Seaside versus land corresponds to land versus heaven. Thus the Mermaid's longing for the Prince is

not longing for a prince, but "the symbol" of a longing for eternity." (p.420)⁶⁷. Pode-se dizer então que, ao contrário da história de amor que Disney nos contou, o que Andersen nos deixou foi um conto sobre a busca pela vida eterna.

⁶⁷ “o marítimo versus o terreno corresponde ao terreno versus o Céu. Assim o anseio da sereia pelo príncipe não é exatamente um desejo pelo príncipe, mas “o símbolo” do seu desejo pela eternidade.” [tradução do autor]

3 PARA ALÉM DA MAGIA E DO ENCANTAMENTO

No intuito de organizar as ideias para que este último capítulo cumpra efetivamente o seu papel de fechar o estudo, se faz necessária uma breve recapitulação do percurso descrito até aqui. Pensando primeiramente no gosto puramente humano em contar e ouvir histórias, buscou-se compreender de que forma narrativas com motivos tão semelhantes surgiram em lugares tão opostos do planeta, em épocas de tão difícil comunicação entre os povos. Reuniu-se toda essa matéria de histórias sob o nome que os estudiosos lhes deram, *folktales*, e dentre estes tentou-se distinguir quais são os contos de fadas. Logo em seguida, buscou-se compreender de que forma estes contos de fadas sobreviveram ao tempo e então mapear o caminho feito por eles, passando pela literatura e chegando ao cinema de animação de Walt Disney. Como o tema norteador proposto foi pensar as transformações nos contos de fadas através dos tempos, foram eleitas então três destas narrativas, a listar pelos seus nomes mais populares: Cinderela, Branca de Neve e A Pequena Sereia, para culminar em uma análise comparativa em relação aos seus respectivos filmes de animação por Walt Disney.

O diálogo entre cinema e literatura é antigo e geralmente, quando mencionado, acaba por gerar muitos debates. Alguns autores inclusive condenam esse diálogo, acreditando que o cinema precisa encontrar a sua genuinidade, sua essência, seus atributos exclusivos e que para isso deve parar de beber de outras artes. Mas como fazê-lo, indaga Robert Stam (2008), com o qual este trabalho entra em acordo, quando ele diz “(...) o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual (...)” (p.44).

Deste modo, o que tem possibilitado a aproximação entre produção cinematográfica e literária é, principalmente, o fato de que mesmo parecendo tão distintas, elas sim possuem um traço em comum. Este traço pode ser explicado pela Narratologia, a partir de Carlos Reis (1996), quando o autor introduz o conceito da Narratividade. A Narratividade seria “uma qualidade reencontrada nos textos narrativos de todas as épocas, do mesmo modo que ela não se activa apenas em textos literários, mas também em textos não literários” (p.276). Ou seja, enquanto narradores de uma história, tanto filme quanto conto tornam-se passíveis de serem tratados como equivalentes e, portanto, comparados – o primeiro enquanto adaptação do segundo.

Tania Franco Carvalhal (2007) diz que “Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura.” (p.7), e que fazemos isso

não só com o intuito de concluir acerca da natureza dos elementos que confrontamos, mas, principalmente, para descobrir se são iguais ou diferentes. Portanto, “a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário o alcance dos objetivos a que se propõe” (p.8, grifo da autora). Desta forma, sendo a comparação um meio e não um fim, é chegada a hora de atar os nós que pendem soltos. Até aqui, o estudo deteve-se em cumprir o que propôs executar enquanto foco principal: explorar o mais profundamente possível a questão dos contos de fadas, pensando nas suas transformações através do tempo. E usou do comparativismo para apontar especificamente algumas dessas mudanças quando feitas pelo cinema de animação. A partir daqui, o intuito é dar conta de um pouco mais.

3.1 O sentimento da infância e as transformações nos contos de fadas

Há uma área da Historiografia chamada História das Mentalidades, que se dedica a observar essas construções não materiais, esses bens simbólicos, essas realidades históricas que não são propriamente acontecimentos na linha do tempo da humanidade, mas que estão no plano das ideias e das representações dela. Como diz Le Goff (1976), um dos nomes de referência nesta área, “não de fenômenos ‘objetivos’, porém da representação desses fenômenos, a História das Mentalidades alimenta-se dos documentos do imaginário” (LE GOFF, 1976, p.76). Ao encontro do autor, Márcia Janete Espig (1998), também uma popular pensadora da História das Mentalidades, diz que “Não há como negar *certo parentesco* entre o conceito de imaginário e o de mentalidades” (p.161, grifo da autora), pois “Ao estabelecer uma ‘identidade’ para uma sociedade, bem como códigos de comportamento coletivamente aceitos, o imaginário assume uma realidade específica” (p.162). Constata-se a partir disso que as produções culturais, mesmo as ficcionais, servem como certo tipo de documento histórico e social de uma época, pois relacionam-se diretamente com os modos de pensar contemporâneos a elas, “O imaginário de uma sociedade ou grupo será parte fundamental de sua existência, uma vez que o próprio sentido conferido ao universo social encontra-se a ele ligado.” (ESPIG, 1998, p.162).

Se encarados então como documentos do imaginário do século XX, os contos de fadas de Disney materializam em suas transformações muitas das mudanças que a própria sociedade sofreu até ali. Foi exatamente em um episódio de reconfiguração nas organizações sociais, alguns séculos antes de Disney, que os contos de fadas acabaram por se tornar um artigo ligado à infância. C. S. Lewis, autor de “As Crônicas de Nárnia”, série de sete livros tidos

como contos de fadas modernos e que venderam mais de cem milhões de cópias⁶⁸ ao redor do mundo desde sua primeira publicação nos anos 1950, escreveu em seu ensaio “*On three ways of writing for children*”⁶⁹ que o gênero do conto maravilhoso “Só se deslocou para a escola maternal quando caiu de moda nos círculos literários, tal como, nas casas vitorianas, a mobília que caía de moda ia para os quartos das crianças” (LEWIS, 2009, p.745).

Foi quando os adultos perderam seu interesse pelos contos de fadas, ou simplesmente não tiveram mais tempo para eles, uma vez que a sociedade tornou-se cada vez menos ociosa – principalmente quando as mulheres, que eram as protagonistas dos círculos de leitura burgueses, começaram a ingressar no mercado de trabalho – que essas narrativas se converteram em textos para a infância. Até porque a noção de infância, como já foi citado em momento anterior neste estudo, é bastante recente, se pensarmos no quão antigos os contos de fadas são. Corso e Corso (2006) assim ponderam “Talvez pudéssemos dizer que os contos de fadas são um resto cultural do passado que encontrou na infância um último refúgio, uma reserva ecológica que os salvou da extinção.” (p.165).

Ainda que a contragosto destes autores, e de outros como Tolkien, Campbell (2008) afirma com convicção que, existindo diferentes tipos de mitologias para diferentes estágios da vida humana, “Um conto de fadas é um mito para a criança” (p.147), genuinamente. Quem constrói uma ponte bastante firme entre aqueles que defendem que os contos de fadas não deveriam ter qualquer ligação com a infância e aqueles que os entendem como parte fundamental dela, é Sosa (1992), ao ponderar o seguinte:

Muitas obras, em qualquer literatura, cuja finalidade não tenha sido a de dirigir-se especialmente à infância para fomentar na criança determinadas correntes psíquicas, no entanto, lhe interessam mais vivamente do que a preferentemente rotulada de “infantil” ou do que a verdadeiramente infantil sem qualquer rótulo. (p.19-20)

Se nos lembrarmos de que o mito é a forma mais primária de pensamento humano, que usa do imaginário para explicar o que a razão ainda não consegue alcançar, e levarmos em conta palavras do mesmo autor quando ele nos diz que “(...) vem-se afirmando, como produto de observações cuidadosas, que a mentalidade da criança repete, de certo modo, a do primitivo, se não totalmente, ao menos em alguns aspectos.” (SOSA, 1992, p.82) torna-se plausível dizer que tal apreço se dá, pois, de alguma forma, os contos de fadas lidam com esse mesmo material original que ajuda a criança a elaborar-se em seu processo de autoconstrução.

⁶⁸ Fonte: <http://super.abril.com.br/veja-12-curiosidades-sobre-a-saga-as-cronicas-de-narnia>

⁶⁹ “Três maneiras de escrever para crianças”. [Tradução da referência]

Assim, Walter Benjamin (1994) também nos diz que “Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade (...)” (p.215).

Quando se diz que os contos de fadas não estão originalmente ligados à infância é principalmente porque o que Philippe Ariès (1981) chama de *sentimento da infância*, é muito posterior aos primeiros sussurros destas histórias. Este sentimento, segundo o autor, “corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem.” (p.156) e só surgiu por volta do século XVII. Anterior a isso, sabe-se que na Idade Média, por exemplo, os bebês eram bastante negligenciados e que, na sorte de sobreviver, pois a mortalidade infantil era imensa na época, assim que a criança “adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava dos seus trabalhos e jogos” (p.10), sem qualquer período singular da vida que caracterizasse uma transição mais cuidadosa. Foi com o processo de escolarização que tudo começou a mudar.

Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles. A despeito das muitas reticências e retardamentos, a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. Essa quarentena foi a escola, o colégio. (ARIÈS, 1981, p.11)

Entretanto, a substituição do trabalho pela escola como principal ocupação da criança, em um cenário social ideal que desconsidere a recorrência da continuidade do trabalho infantil, é claro, só fica realmente perceptível na História ao final do século XIX e início do século XX, o que nos leva a concluir que o jeito como encaramos o “ser criança” hoje é fruto de uma construção histórica apenas iniciada nestas primeiras percepções apontadas por Ariès.

Da mesma forma, quando nos damos conta de que o nascer do sentimento da infância coincide com o surgimento da primeira publicação de contos de fadas, “Contos de Mamã Gansa” de Perrault, entendemos então porque esta acabou considerada como o marco inicial da literatura infantil, sem ter sido escrito para crianças. Ora, uma vez que escolarizar estava muito ligado a moralizar, e que junto à ideia da escolarização surgiu a ideia de publicações que atendessem a seus sentidos pedagógicos, as histórias de Perrault, com morais redigidas ao final de cada uma, só podem ter parecido perfeitas aos olhos pedagogizadores para serem transferidas dos salões burgueses, para as salas de aula. Zilberman (1994) então nos fala

É dentro deste panorama que emerge a literatura infantil: contribui para a preparação da elite cultural, através da reutilização do material literário oriundo de duas fontes distintas e contrapostas: a adaptação dos clássicos e dos contos de fadas de proveniência folclórica. (ZILBERMAN, 1994, p.8)

Assim, através dos tempos, na mesma medida em que a infância como hoje conhecemos foi sendo construída, os contos de fadas foram sendo constantemente repensados, de forma que o seu conteúdo não parecesse impróprio àquele público. Talvez o caso de transformação mais alarmante tenha se dado depois da consagração de Disney e do seu cinema de animação, por volta do ano de 1995. Na época em questão vem à luz a publicação intitulada “Contos de Fadas Politicamente Corretos”, de James Finn Garner, em cujo prefácio, o autor diz: "Hoje em dia, temos a oportunidade - e a obrigação - de repensar essas histórias clássicas a fim de que reflitam tempos mais iluminados" (GARNER, 1995, p.9). É bem verdade que os contos de fadas derivam de tempos bastante obscuros no que diz respeito à clareza de certas ideias, mas Sosa (1992), quase como em resposta, alerta: “além de qualquer hipocrisia ou preconceito banal, que exagera determinadas influências, o nu ético e estético do conto original será sempre menos perigoso” (p.44).

3.2 E eles viveram felizes para sempre...

Sendo extremamente difícil, para não dizer potencialmente impraticável, determinar a versão puramente original de cada um dos contos de fadas, (fica a pergunta: existiria uma versão pura e original de algum conto de fadas?), o que se pode dizer com certeza sobre as transformações sofridas por estas histórias é que, apesar de ter alterado significativamente o conteúdo de diversas delas, não é como se as mãos de Disney fossem as únicas responsáveis por todas as modificações feitas na matéria dessas narrativas. Tais mudanças, se lembrarmos pormenores das discussões feitas até aqui, vêm acontecendo desde o início, na tradição oral, quando estas histórias passavam de boca em boca, e seguiram acontecendo com mais força através dos seus registros na literatura por Perrault e pelos Grimm, para só então passarem pelo processo de adaptação de Disney.

Algo que não podemos perder de vista quando pensamos nas adaptações de Disney, é que elas aconteceram diferentemente das adaptações de Perrault, Grimm e até mesmo, por que não, das de Andersen, que, em certa medida, também se valeu de outras histórias para contar as suas. As de Disney se deram através de uma transposição de “mídia”, implicaram em recontar uma história literária em uma produção fílmica. Isso, uma leitura em Hutcheon

(2013) nos alerta, submete o “jeito Disney” de retransmitir os contos de fadas a regras muito particulares. A principal delas seja talvez o total descompromisso em “ser fiel” ao texto de referência, ainda que o público atual tenha se acostumado a cobrar por isso e ainda que este texto, a partir de então, passe a existir atrelado à sua adaptação. A autora nos escreve: “Interessa-me mais o fato de que o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p.28) quando, ela alerta, os adaptadores podem, e geralmente possuem, outras intenções bem claras, inclusive a de sobrepor sua versão ao texto que adaptaram.

Enquanto “*um processo de criação*, a adaptação envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação;” (HUTCHEON, 2013, p.29, grifo do autor); isto posto, aquele que adapta um texto narrativo literário para um fílmico, também por precisar lidar com equivalências, novos jeitos de significar aquela história que até então havia sido construída apenas pelo imaginário dos leitores, transformá-la em algo palpável no mundo real, tem total liberdade no manusear suas fontes e as escolhas que faz para contar essa história, através desta outra mídia, são completamente arbitrárias. “O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado” (HUTCHEON, 2013, p.123), tal qual Disney o fez.

Como este estudo vem sinalizando e como Hutcheon mesma diz, adaptações não existem em um vácuo, elas são produtos, resultados “de um tempo e espaço, uma sociedade e uma cultura” (2013, p.192) e é por isso que as réplicas sempre apresentam variações. Sanders (2006) e Tatar (2003) ressaltam que mesmo os nomes da literatura que consagraram no papel os contos de fadas que conhecemos, Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, não imprimiram inocentemente estes registros tais quais foram recolhidos da tradição oral, e muito menos suas fontes os relataram sem estar falando de um determinado lugar, com um discurso próprio, fruto de quem são, de onde vêm, etc. Menos inocente ainda foi o que Sanders (2006) chama de “‘Disneyfication’ of the form”⁷⁰ dos contos de fadas quando adaptados para o cinema de animação pelos estúdios de Walt Disney, “with their explicit stress on happy endings, usually consisting for their female protagonists in marriage and the finding of their personal Prince Charming, have had a profound influence on modern understandings of the form” (p.83)⁷¹.

⁷⁰ “Disneyficação” da forma [tradução do autor]

⁷¹ “Com a sua preocupação explícita em finais felizes, geralmente compostos por suas protagonistas femininas casando ao encontrarem seu Príncipe Encantado, teve profunda influência sobre os entendimentos modernos acerca do gênero.” [tradução do autor]

Sem contar, é claro e principalmente, a motivação econômica que nasce a partir daí e que passa a reger todos os estágios e processos de adaptação contemporâneos enquanto produto midiático. “As adaptações não são apenas *produzidas* pelo desejo de lucrar;”, diz Hutcheon (2013), “elas também são *controladas* legalmente por esse mesmo desejo” (p.129, grifo do autor) e ainda recomenda “não tente adaptar nada da Disney sem permissão.”(p.131), se entrar no mundo de Disney pode ser caro, tentar invadi-lo é muito mais..

Dos antigos mitos às histórias populares, às páginas dos livros, às telas do cinema – mas também aos jogos para computador, aos *sites*, às minisséries e tantos outros meios – “Grosso modo, a adaptação inclui quase toda alteração feita em certas obras culturais do passado, vinculando-se, pois, a um processo de recriação cultural mais amplo’ (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p.4)” (p.30–31). Nesse sentido, Tatar (2003) pensa sobre os contos de fadas enquanto matéria bruta para tantas adaptações:

One of the reasons fairy tale and folklore serve as cultural treasuries to which we endlessly return is that their stories and characters seem to transgress established social, cultural, geographical, and temporal boundaries. They are eminently adaptable into new circumstances and contexts, making themselves available for ‘other versions’ (Atkinson 1997: 348). (SANDERS, 2006, p.82–83).⁷²

Então, a partir das adaptações analisadas de “Branca de Neve”, “Cinderela”, “A Pequena Sereia” e também com base nestas discussões, pode-se concluir que o fio com o qual Disney costurou suas transformações é o mesmo: além de higienizar as narrativas do que poderia parecer grotesco ou violento, ele garantiu a estas histórias a certeza de um final feliz. Coelho (1985) vê essas transformações como um processo de evolução natural e comenta que “Essa violência ou crueldade vão desaparecendo desses contos maravilhosos, à medida em que os tempos passam ou que a humanidade vai refinando seus costumes.” (p.22). Os sonhadores podem dizer que esse era o modo como Disney olhava para a vida e que é essa a mensagem que ele gostaria de deixar: há um sonho lindo para ser vivido logo após a curva, se você conseguir superar as adversidades do caminho até lá. E que histórias melhores do que contos de fadas para legar essa mensagem? Tolkien (2014) chamou de “Consolo do Final Feliz”, quando pensou sobre o desfecho tão característico de grande parte das histórias do gênero:

⁷² “Uma das razões pelas quais os contos de fada e o folclore servem como tesouro cultural com o qual estamos infinitamente em troca, é que suas histórias e personagens parecem transgredir os limites sociais, culturais, geográficos e temporais. Eles são eminentemente adaptáveis a novas circunstâncias e contextos, tornando-se disponíveis a outras versões” [tradução do autor]

A marca de um bom conto de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo, é que, por mais desvairados que sejam seus eventos, por mais fantásticas ou terríveis suas aventuras, ele pode proporcionar à criança ou ao homem que o escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão da respiração, um golpe e um sobressalto no coração, próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes quanto os de qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar. (TOLKIEN, 2014, p.66)

Da mesma forma, Coelho (2012) também já escreveu defendendo esse aspecto dos contos de fadas:

Pela correlação analógica entre as coordenadas invariantes do universo literário e do universo humano, compreende-se a fascinação que tais narrativas têm exercido sobre o espírito humano. O leitor ou ouvinte sente-se projetado num plano em que seus próprios anseios parecem realizar-se: os obstáculos se aplainam, o mal é castigado, o bem é premiado e a vitória dos heróis e heroínas é completa e perene... Daí o prazer interior ou a sensação de autorrealização que os contos de fadas ou contos maravilhosos transmitem. (COELHO, 2012, p.120)

Neste sentido, concorda com Bettelheim (2014), que também exaltou esse como o grande legado de valor das narrativas maravilhosas:

Essa é exatamente a mensagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma variada: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa. (BETTELHEIM, 2014, p.15)

Entretanto, nem todos veem com bons olhos o discurso do final feliz. Dentre os mais céticos temos Haase (1993) que, por exemplo, rebateu o psicanalista escrevendo: “The values that Bettelheim views as timeless and commons to us all frequently turn out to be those of the authoritarian, patriarchal society in which he was raised.” (p.392)⁷³. Pode-se citar também Maria Lúcia Diniz (1995), que sintetiza a questão falando que os contos de fadas pregam como modelo “O Bom, O Belo e o Bem Comportado” e que assim:

Enaltecem a passividade, a submissão e a resignação, perpetuam estereótipos e preconceitos, impondo as relações de poder que interessam à ideologia da classe

⁷³ “Os valores que Bettelheim vê como eternos e comuns a todos nós frequentemente tornam-se aqueles da sociedade autoritária e patriarcal em que ele cresceu” [tradução do autor]

dominante para que o homem continue a interpretar sua existência e as condições que o cercam como resultado de forças superiores alheias à sua vontade. (DINIZ, 1995, p.352).

Isto principalmente porque esse discurso culmina com um beijo de amor, final feliz presente em praticamente todos os desfechos de Disney, que bem pode ser entendido como uma inocente alegoria à realização de um sonho qualquer que seja, representado através do que seria um ideal universal, um senso comum de que todos buscam um par. Mas que também pode ser lido como um elemento malicioso, que materializa nos contos um ideal não apenas heteronormativo, mas enraizado na ideia de que a mulher precisa ser submissa a um homem. Indiscutivelmente, o elemento que permeia todas essas histórias é o fato de que essas personagens femininas clamam por uma figura masculina. Zipes (1999) disse: “There is no doubt that Disney retained key ideological features of the Grimm’s fairy tale reinforce nineteenth-century patriarchal notions which Disney shared with the Grimms.” (p.20)⁷⁴.

O que precisa ser levado amplamente em consideração é que ao mexer no conteúdo das narrativas maravilhosas, Disney foi guiado por particularidades do seu tempo, que de certa forma também são particularidades do nosso tempo. Diniz nos chama a atenção para esse fato quando afirma que “Como criação coletiva, os contos trazem marcas das diversas organizações sociais com as quais conviveram” (p.357).

Por isso, cabe aqui pensar, ainda que rapidamente, nos contos de fadas de Disney também a partir do lugar em que essas produções se situam na História. Da mesma forma que Jacob e Wilhelm Grimm, em seu tempo, encararam essas narrativas como poderosos instrumentos de afirmação e materialização de uma identidade nacionalista germânica, é possível dizer que, principalmente as produções que se sucederam “Branca de Neve e os Sete Anões”, Walt Disney as impregnou com o que ficou conhecido como “*american dream*”. O “sonho americano” seria um modelo de vida que emergiu no pós-guerra, quando os Estados Unidos ascendeu ao patamar de potência econômica mundial, dando início ao popular ideal de que aquela era uma nação perfeita, de que o jeito como os americanos viviam era o jeito como a vida deveria ser vivida. Assim, Zipes (1999) nos escreve que “Exported through the screen as models, the “American” fairy tale colonizes other national audiences. What is good for Disney is good for the world, and what is good in a Disney fairy tale is good in the rest of the

⁷⁴ “Não há dúvidas que Disney manteve chaves ideológicas características dos contos de fadas dos Grimm que reforçam noções patriarcais do século XIX as quais ele compartilhava com os Grimm”. [tradução do autor]

world.” (p.23)⁷⁵. “Cinderella”, “A Pequena Sereia” e tantos outros que sucederam a produção pioneira de Disney, ajudaram o Império Americano a estender sua dominação cultural pelos quatro cantos do globo, erguendo-se também como uma potência ideológica.

⁷⁵ Exportado através das telas como um modelo, o conto de fadas “Americano” colonizou outras audiências nacionais. O que é bom para Disney, é bom para o mundo, e o que é bom em um conto de fadas Disney é bom no resto do mundo.” [tradução do autor]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se nos perguntam de que se tratam os contos de fadas, dificilmente lançaremos ênfase sobre as passagens violentas ou cruéis que eles trazem. É possível que sequer saibamos ou mesmo nos lembremos delas. Não é nesse lado sombrio que pensamos primeiramente quando o tema nos vem à luz. Isolados, ele inclusive destoa do que nos parece ser a proposta contemporânea dessas histórias. É preciso lembrar, entretanto, de que essas histórias tomaram forma em um período de intensas barbáries. Exatamente por isso, o propósito principal deste estudo foi discutir as transformações nos contos de fadas através dos tempos, levando em conta que alguns destes elementos que retratam comportamentos e atitudes não muito civilizados ou humanizados aos nossos olhos, desapareceram destas narrativas à medida em que chegávamos à dita era moderna. Para tal, espera-se que a matéria utilizada tenha servido adequadamente. As versões de Walt Disney para “Branca de Neve”, “Cinderela” e “A Pequena Sereia”, se comparadas com seus textos fonte pensados em relação aos seus contextos de produção, nos apontam que longe de terem sido as primeiras a apresentar modificações nestes contos, coroam-se como suas “réplicas” mais leves.

Assim, os grandes contadores de histórias sempre foram aqueles indivíduos bons em adaptar e traduzir histórias. Afinal, como diz o ditado popular, “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Todos eles, desde a avó que narra uma história para o neto dormir, até o roteirista de cinema que busca transpor talvez a mesma história para o formato de um filme, usaram de materiais mais antigos para isso, retirados da tradição de narrativas que passaram de pessoa para pessoa, de povo para povo. Não que eles tivessem outra escolha, uma vez que, como vimos, não há algo como uma história pura e original, se não algum “texto zero” tão arcaico na tradição oral que sequer se possa precisar.

Dos primeiros grupos de indivíduos, passando pelas civilizações primordiais, pelo mundo moderno e, com certeza, continuando para além de nossa existência contemporânea, a tradição de contar e ouvir histórias perpassa toda experiência consciente de vida na Terra. Todos temos histórias. Todos somos histórias dentro da História. Personagens dessa grande narrativa, que, parafraseando Stephen Hawking⁷⁶, é a “História do Tempo”. Se as histórias realmente nos ajudaram a sobreviver, enquanto espécie, a esta força inexorável que rege o universo, ou não, a verdade é que mal elas também não nos fizeram. Companheiras na solidão das multidões, sábias conselheiras em angustiantes noites sem sono, pedaços de quem já se

⁷⁶ **Stephen William Hawking** (Oxford, 8 de janeiro de 1942) é um físico teórico e cosmólogo britânico, um dos mais consagrados cientistas da atualidade e autor do livro “Uma Breve História do Tempo”

foi, herança de quem ainda está por vir, as histórias, sem dúvidas, são o maior tesouro acumulado pela Humanidade.

Quando terminamos de ler um livro, de assistir um filme, ou mesmo de ouvir uma anedota, dificilmente pensamos no caminho traçado por aquela determinada história para que ela possa ter chegado até nós. Muitas vezes, para identificar esse caminho, é preciso separar o motivo principal dela, aquela situação fundamental ou aquele tema central que ela tem, e então rastreá-lo de trás para frente no curso do tempo, procurando em que outras histórias ele apareceu. A isso, como vimos, dedicam-se vários estudiosos. Se levarmos em conta esse curioso caso das semelhanças e repetições, percebemos que lidamos, no fundo, com as mesmas histórias, desde sempre e que, com isso, podemos estar querendo reafirmar ou reelaborar constantemente o que somos.

Como vimos, os contos de fadas não são genuinamente histórias para crianças, eles nasceram em uma sociedade muito primitiva, servindo provavelmente para distrações em torno de fogueiras, e ganharam o apreço das camadas menos abastadas durante a Idade Média, antes de terem o público alvo atual. Entretanto, independentemente do seu conteúdo originário, eles se tornaram mensageiros de um encantamento atemporal que parece ter muito a dizer à nossa infância contemporânea. Podemos atribuir uma parcela de “culpa” às animações de Walt Disney, mas é fato que mesmo antes disso já se havia enxergado certo potencial destas histórias para falar às crianças. Com suas animações de traços leves embaladas por canções que flertam com melodias clássicas, Disney não só lhes atribuiu uma forma à qual nosso imaginário se prendeu, mas devolveu ao “povo” essas histórias que nasceram em seu meio e que, durante algum tempo, a burguesia monopolizou.

Porém, mais do que textos hoje ligados à cultura (ou mercado) de contar histórias para crianças, encaixados em gêneros, subgêneros, dissecados aos olhos dos estudiosos da matéria narrativa, os contos de fadas são uma fonte da qual jorram os grandes segredos da Humanidade. Eles nos falam da época em que pouco compreendíamos, e que por isso, estávamos em comunhão com o intocável, em que tentávamos atingir os grandes mistérios, em que acreditávamos no inacreditável. Uma época de pensamento aparentemente simples, debaixo da pele do qual reside toda a sabedoria adquirida ao longo das eras.

Se o intuito maior deste trabalho era buscar por respostas bastante pontuais, o que ele encontrou além delas foi um tesouro tão grande quanto: uma coleção de novas inquietações, mais perguntas e anseios que provavelmente não se sanarão assim tão simplesmente. Quanto mais fundo se mergulha no assunto, quanto mais páginas sobre o grande tema são lidas,

quanto mais se reflete sobre tudo isso, mais o território se expande e se revela potencialmente produtivo para que se pense inclusive acerca do que julgamos ser certezas adquiridas a partir de nossas pesquisas.

Como encerramento, resta a este trabalho então considerar algo pertinente ao seu título: qual é, afinal, o legado das fadas? Sabe-se que durante muito tempo a fantasia, grande leque em que residem os elementos maravilhosos que os contos de fadas materializam tão bem, foi sinônimo de escapismo. O que acredita-se, a partir deste trabalho, ser uma visão redutora do potencial dessas histórias. É bem verdade que às vezes irrompe-nos uma vontade de fugir do mundo ao nosso redor, do mundo como é, ou de como os jornais e nós acreditamos que ele seja. Mas se a realidade em que vivemos parece não estar no eixo, o que as fadas nos legaram então, com essas histórias de cunho maravilhoso, não foi uma maneira de fugir do que nos afeta, mas uma forma de juntar os pedaços desse mundo que, muitas vezes, nos parece em ruínas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de (Coord.); BARCO, Frieda Liliana Morales; FICHTNER, Marília Papaléo; RÊGO, Zíla Letícia Goulart Pereira. **Era uma vez... na escola** – formando educadores para formar leitores. Belo Horizonte: Formato, 2001.

ANDERSEN, Hans Christian. A Pequena Sereia. In: **Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

A PEQUENA SEREIA (The Little Mermaid). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Howard Ashman, Maureen Donley e John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1989. 83 min, cor.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

AZEVEDO, Ricardo. Prefácio. In: **Conto e reconto: das fontes à invenção**. Org. Vera Teixeira de Aguiar, Alice Áurea Penteado Martha. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**; Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

BHABHA, Homi K. Introduction: narrating the nation. In **Nation and Narration**, ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge and Keegan Paul, 1990.

BOOKER, Christopher. **The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories?**. New York: Continuum Books, 2005.

BOYD, Brian. **On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrel, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito com Bill Moyers**; Trad. Carlos Felipe Moisés. 26. ed. São Paulo: Palas Athena, 2008.

CANDIDO, Antonio. A literatura e formação do homem. In: **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2007.

CHESTERON, G. K. A Ética da Elfolândia. In **Ortodoxia**; Trad. Almiro Pisetta. São Paulo. Mundo Cristão, 2008.

CHYSTRY, Josef. Walt Disney and the creation of emotional environments: interpreting Walt Disney's oeuvre from the Disney studios to Disneyland, CalArts, and the Experimental Prototype Community of Tomorrow (EPCOT). In: **Rethinking History**. USA, v. 16, No. 2, Junho, 2012, p. 259–278.

CINDERELA (Cinderella). Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1950. 74 min, cor.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. 3. ed. Refundida e ampl. São Paulo: Quíron, 1985.

_____. **O Conto de Fadas: Símbolo – Mitos – Arquétipos**. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

CORSO, D. L.; CORSO, M. **Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2006

COLOMBRES, Adolfo. Del Mito Al Cuento. **Oralidad. Rescate de La Tradición Oral y La Memória de América Latina y El Caribe**, La habana, Anuário 6 e 7, p. 19-22, 1995.

CRONON, William. A Place for Stories: Nature, History, and Narrative. In: **The History and Narrative Reader (org.) Geoffrey Roberts**, London and New York: Routledge, 2001.

CURRIE, Gregory. **The Nature of Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
DAHLERUP, Pil; THOMSEN, Ulla; SORACCO, Sabrina; INGWERSEN, Niels;
INGWERSEN, Faith; NYBO, Gregory. Splash! Six views of "The little mermaid". In:
Scandinavian Studies. USA, v.62, n. 4, 1990, p.403-429.

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. O belo, o bom e o bem comportado: o discurso ideológico nos contos de fadas. In: SEMINÁRIO DO GEL - GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO ESTADO DE SÃO PAULO, 24. 1995, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FFLCH/USP-SP, 1995, p. 352-358. Disponível em <<http://webmail.faac.unesp.br/~mldiniz/publicacoes/artigo001.html>>. Acesso em 02 de agosto de 2014.

DUTTON, Denis. **Arte e Instinto**. Tradução de J. Q. Edições. Lisboa: Temas & Debates, 2010.

EASTERLIN, Nancy. Hans Christian Andersen 's Fish out of Water. In: **Philosophy and Literature**. USA, v. 25, n. 2, 2001, pp. 251-277.

ESPIG, Márcia Janete. Ideologia, mentalidades e imaginário: cruzamentos e aproximações teóricas. In: **Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. Brasil, v.6, n.10, 1998, p 151-167.

GABLER, Neal. **Walt Disney - O Triunfo da Imaginação Americana**. Tradução de Ana Maria Mandim. São Paulo: Novo Século, 2009.

GARNER, J. F. **Contos de fadas politicamente corretos, uma versão adaptada aos novos tempos**. Tradução e adaptação de Cláudio Paiva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

GIROUX, Henry A. Animating Youth The Disneyfication of Children's Culture. **Socialist Review**. São Francisco, 1994. Disponível em <<http://www.riverdell.org/cms/lib05/NJ01001380/Centricity/Domain/125/Animating%20Youth.pdf>> Acessado em 13 de Setembro de 2015.

_____. **The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence.** UK: Rowman and Littlefield, 2010.

GOTTSCHALL, Jonathan. **The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human.** New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2012.

GOÈS, Lucia Pimentel. **Introdução a Literatura infantil e juvenil.** 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. Branca de Neve. In: **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HAASE, Donald. **The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales.** Westport: Greenwood, 2008.

_____. Yours, Mine, or Ours? Perrault, The Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales. **Merveilles & contes**, Detroit, v. 7, n. 2., p. 383-402, dez. 1993.

HELD, Jaqueline. **O Imaginário no Poder: as crianças e a literatura fantástica;** Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

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

LE GOFF, Jacques. As mentalidades, uma história ambígua. In: **História: novos objetos.** Trad. de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

LEWIS, C. S. **Três maneiras de escrever para crianças.** In: **As Crônicas de Nárnia;** Trad. Silêda Steuernagel Paulo Mendes Campos; ilustrações de Pauline Baynes. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado.** Trad. Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem, 1978.

MEREGE, Ana Lúcia. **O Conto de Fadas: Origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.

MILLER, J. Hillis. Narrative. In **Critical terms of literary study, Second Edition**. From Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

MORTENSEN, Finn Hauberg. The Little Mermaid: Icon and Disneyfication. In: **Scandinavian Studies**. Vol. 8, n 40, p. 437-454.

PAZ, Octavio. **Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo**. Trad. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PERRAULT, Charles. Borracheira ou A Chinelinha de Cristal. In: **Contos de Mamã Gansa**; trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUINTÃO, Wander Lúcio Araújo. **O Aprendiz de Feiticeiro: Walt Disney e a experiência norte-americana no desenvolvimento da expressão cinematográfica do cinema de animação**. 2008. Dissertação. (Mestrado em Artes da UFMG). Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-7TXGT7> > Acessado em 25 de Setembro de 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Almedina, 1996.

RITSON, Joseph. On Fairies. Londres, 1831.
Disponível em: <http://plover.net/~agarvin/faerie/English/dissertation.html> >

RÓDENAS, Consol Aguilar. De La tradición oral a La realidad virtual. **Cuadernos de literatura infantil y juvenil**, Barcelona, n. 125, p. 46-56, 2000.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SELLS, Laura. "Where do mermaids stand?": Voice and Body in the Little Mermaid. In: **From Mouse to Mermaid: the politics of film, gender and culture**. Edited by Elizabeth Bell, Lynda Haas and Laura Sells. USA: Indiana University Press, 1995.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil**. São Paulo: Cul- trix/USP, 1992.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TATAR, Maria. **The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales Expanded edition**. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**; Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLKIEN, J .R. R. Sobre Contos de Fadas. In **Árvore e Folha**; Trad. Ronald Eduard Krmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**; Trad. Maria Christina Penteadó Kujawski. São Paulo: Paulus, 1985.

WARDETZKY, Kristin. The Structure and Interpretation of Fairy Tales Composed by Children. In **Journal of American Folclore**, New York, n.103, p.157-176, 1990.

ZILBERMAN, Regina. Literatura Infantil: Transitoriedade do leitor e do gênero. In: **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1994.

ZIOLKOWSKI, Jan M. . Fairy Tales from Before Fairy Tales: **The Medieval Latin Past of Wonderful Lies**. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2007.

ZIPES, Jack. Break the Disney Spell. In: **The Classic Fairy Tales: texts, criticism**, ed. Maria Tatar. New York: WW Norton & Company, 1999.

_____. **The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre**. Princeton: Princeton University Press, 2012.

_____. Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale. In **Children's Literature Association Quarterly**, p. 107-110, 1987.

_____. **Why Fairy Tales Stick: the evolution and relevance of a genre**. New York: Routledge, 2006.

_____. **When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradicion** – Second Edition. New York: Routledge, 2007.