



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
GABRIELLY JOSÉ DE OLIVEIRA

**A BELA ADORMECIDA:
NARRATIVA E ESTÉTICA DAS DIFERENTES VERSÕES NA LITERATURA, NO
CINEMA E NOS QUADRINHOS**

Tubarão
2021



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
GABRIELLY JOSÉ DE OLIVEIRA

**A BELA ADORMECIDA:
NARRATIVA E ESTÉTICA DAS DIFERENTES VERSÕES NA LITERATURA, NO
CINEMA E NOS QUADRINHOS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)

Tubarão

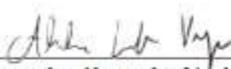
2021

GABRIELLY JOSÉ DE OLIVEIRA

**A BELA ADORMECIDA:
NARRATIVA E ESTÉTICA DAS DIFERENTES VERSÕES NA LITERATURA, NO
CINEMA E NOS QUADRINHOS**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 30 de julho de 2021



Professor e orientador Alexandre Linck Vargas, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor Celbi Vagner Melo Pegoraro, Doutor.
Universidade de São Paulo

presente por videoconferência

Professora Karin Volobuef, Doutora.
Universidade Estadual Paulista

M39 Oliveira, Gabrielly José de, 1998 -
“A bela adormecida : narrativa e estética das diferentes versões
na literatura, no cinema e nos quadrinhos” / Gabrielly José de
Oliveira. – 2021.
102 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas

1. Estética na literatura. 2. Contos de fadas. 3. Narrativa
(Retórica). 4. Bela adormecida (Conto). I. Vargas, Alexandre Linck.
II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 801.93

Dedico esta pesquisa à minha vizinha, Lorena Regina (*in memoriam*), que sempre me ensinou tanto sobre a vida e sobre não desistir dos meus sonhos, além de me apresentar aos ditados populares e às histórias orais.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar o texto dos meus agradecimentos tomando a liberdade de narrar alguns pontos importantes do trajeto que percorri até aqui. Afinal, não posso desconsiderar o fato de uma boa narrativa ser um método de conectar pessoas. Percebo em minha trajetória elementos ligados diretamente à jornada interior e o caminho da autodescoberta. Eu vivenciei a travessia, momento em que fui levada a terras diferentes, conheci teorias e pude presenciar acontecimentos mágicos como a minha ligação com certos temas. Depois tive o encontro e junto dele a dificuldade de sustentar tudo em que pude acreditar. O medo de não conseguir chegar ao objetivo me consumia, mas mesmo com incertezas mil a conquista chegou. Após mergulhar na luta contra a insegurança eu alcancei o propósito. Agora chegou a vez da celebração, e desfrutar de todo o esforço dedicado durante essa jornada é o ápice da história. Cabe a mim, agora, um agradecimento a todos que nesse processo de autoconhecimento e autoaceitação estiveram comigo, de todas as formas.

Eu agradecerei milhões de vezes aos meus pais, Adão e Simone, que sempre estiveram junto a mim em exatamente todos os passos da minha vida e que muitas vezes acreditaram mais em minhas escolhas do que eu mesma. Todos os sacrifícios que fizeram e passaram, tudo que puderam me ensinar, todo o amor, tempo, paciência e dedicação que puderam doar.

Agradeço a uma pessoa em especial que dedicou muito do seu tempo à escuta das minhas lamentações e teorias, que nunca se cansou de ouvir minhas narrativas e que sempre disse que eu poderia vencer: Bruno, obrigada.

Outra pessoa muito importante dentro dessa jornada é o professor Alexandre Linck Vargas, meu orientador e sempre mestre. Agradeço por esses anos de ensinamentos, incentivos e conselhos. Tu és luz, professor! Lembra?

Agradeço aos professores e aos colegas do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e do Grupo de Estudos em Artes pelas trocas de conhecimento e experiências.

Hoje entendo que viver é agradecer. Eu tento todos os dias lembrar de tudo o que me constitui até aqui e me alegro por ainda poder ser grata.

“Quem conta um conto aumenta um ponto” (Ditado popular).

RESUMO

Proponho-me com este estudo ir além de aspectos comuns acerca dos contos de fada, contribuindo com os estudos de tradução e adaptação a partir da investigação do gênero. Analisarei cinco versões da história de “A Bela Adormecida”: “Sole, Luna e Tália”, de Giambattista Basile; “La Belle au bois dormant”, de Charles Perrault; “Dornröschen”, de Jacob e Wilhelm Grimm; “Sleeping Beauty” (1959), a animação da Walt Disney; e “Adormecida: cem anos para sempre”, de Paula Mastroberti. Por consequência, pretendo perceber quais são as principais mudanças narrativas de A Bela Adormecida ao longo do tempo em diferentes épocas e em diferentes mídias, levando em conta o contexto cultural de cada obra. Aborda-se desde a adaptação em literatura infantil até a retomada anacrônica de elementos da primeira versão. O processo metodológico da pesquisa será um estudo qualitativo, de abordagem exploratória e de pesquisa bibliográfica. A análise dos objetos será a partir da comparação narrativa, cultural e estética, com base nos estudos de tradução e adaptação. Entende-se como conclusão as diferenças narrativas, culturais e estéticas que fizeram a história distanciar-se da literatura infantil e voltar-se anacronicamente às suas origens, tanto em traços estéticos quanto em traços narrativos.

Palavras-chave: Conto de fadas. Narrativa. Tradução. Adaptação. Estética. A Bela Adormecida.

ABSTRACT

I propose with this study to go beyond common aspects about fairy tales, contributing to the studies of translation and adaptation from the investigation of the genre. I will analyze five versions of the story of "Sleeping Beauty": "Sole, Luna and Tália" by Giambattista Basile; "La Belle au oxen dormant" by Charles Perrault; "Dornröschen" by Jacob and Wilhelm Grimm; "Sleeping Beauty" (1959), the Walt Disney animation; and "Adormecida - Cem Anos Para Sempre", by Paula Mastroberti. Consequently, I intend to understand what are the main narrative changes of Sleeping Beauty over time at different times and in different media, taking into account the cultural context of each work. It is covered from the adaptation in children's literature to the anachronic resumption of elements of the first version. The methodological process of the research will be a qualitative study, exploratory approach and bibliographic research. The analysis of objects will be based on narrative, cultural and aesthetic comparison, based on translation and adaptation studies. The conclusion is the narrative, cultural and aesthetic differences that made history distance itself from children's literature and turn anachronically to its origins, both in aesthetic and narrative traits.

Keywords: Fairy tale. Narrative. Translation. Adaptation. Aesthetics. Sleeping Beauty.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Castelo da Bela Adormecida na Disneyland.....	34
Figura 2 – Ilustração de Gustave Doré para <i>La Belle au Bois Dormant</i> , de Charles Perrault, de <i>Histoires ou Contes du Temps passé: Les Contes de ma Mère l'Oye</i> (1697)	58
Figura 3 – Ilustração de Gustave Doré para <i>La Belle au Bois Dormant</i> , de Charles Perrault, de <i>Histoires ou Contes du Temps passé: Les Contes de ma Mère l'Oye</i> (1697)	59
Figura 4 – Ilustração de Gustave Doré para <i>La Belle au Bois Dormant</i> , de Charles Perrault, de <i>Histoires ou Contes du Temps passé: Les Contes de ma Mère l'Oye</i> (1697).....	60
Figura 5 – <i>The Rose Bower</i> de Edward Buner-Jones, 1833-98.....	70
Figura 6 – O surgir de Malévola.....	75
Figura 7 – Malévola em arquétipo Medusa	75
Figura 8 – O bosque encantado	77
Figura 9 – Subida hipnotizante, Aurora.....	85
Figura 10 – Subida Hipnotizante, Príncipe.....	85
Figura 11 – Tenente Blueberry (<i>Águila Solitaria</i> , 2019).....	88
Figura 12 – Príncipe avistando o castelo (<i>Adormecida: cem anos para sempre</i>)	89
Figura 13 – Philippe Druillet (<i>Lone Sloane</i> , 2019)	90
Figura 14 – O Batizado (<i>Adormecida: cem anos para sempre</i>)	90
Figura 15 – O homem bom (<i>Arzach</i> , 2011).....	91
Figura 16 – Príncipe e seus homens no deserto (<i>Adormecida: cem anos para sempre</i>)	91
Figura 17 – As fadas (<i>O mundo de Edena 2</i> , 2013)	92
Figura 18 – <i>The First Level</i> (<i>Moebius Collector Cards</i> , 1993).....	92
Figura 19 – Olhar penetrante da feiticeira (<i>Adormecida: cem anos para sempre</i>)	93

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	METODOLOGIA.....	16
3	REVISÃO DE LITERATURA.....	19
3.1	NARRATIVA ORAL E CONTO DE FADAS	19
3.2	CINEMA DE ANIMAÇÃO	31
3.3	HISTÓRIA EM QUADRINHOS E FICÇÃO FANTÁSTICA	36
3.4	TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO	40
4	ANÁLISE.....	47
4.1	“SOL, LUA E TÁLIA”.....	47
4.2	“A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE”.....	56
4.3	“A BELA ADORMECIDA”.....	66
4.4	“A BELA ADORMECIDA”: A ANIMAÇÃO.....	72
4.5	“ADORMECIDA: CEM ANOS PARA SEMPRE”.....	81
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
	REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

Os contos de fadas a partir das narrativas que nos são apresentadas na contemporaneidade não estão em sua primeira versão nem em seu texto fonte. Eles são muito mais antigos e herméticos do que imaginamos. A arte de narrar causos sempre esteve inserida no cotidiano do ser humano. Há milhões de anos nós contamos histórias e recontamos a todo momento e – com a intrepidez da expressão – em praticamente todas as culturas essa prática se faz presente. Os contos, em forma literária, só foram registrados muito tempo após o seu surgimento, uma vez que em sua origem tinham como finalidade entreter adultos, que os usavam para interações sociais, contando histórias que vinham há séculos da memória coletiva e popular. Tais histórias foram transformando-se ao longo dos anos, pois passaram por reescrituras, traduções e adaptações devido ao contexto histórico em que se encontravam, e inclusive passaram pelas escolhas cruciais de quem as reescreveu. Após um longo processo de mudanças e higienizações dentro dos enredos de contos de fada, o gênero textual seguiu uma linha que se destinava quase única e exclusivamente às crianças.

Elencamos como primeiro dentre os nossos objetos o conto “Sole, Luna e Tália” (Sol, Lua e Tália), de Giambattista Basile, uma história que faz parte da sua coletânea *Lo cunto de li cunti – Pentamerone* (O conto dos contos – Pentamerão), a qual traz uma “narrativa em abismo”, cujos contos se completam a partir da sua escrita. O enredo de “Sol, Lua e Tália” conta uma das versões mais antigas e conhecidas da história que hoje reconhecemos como “A Bela Adormecida”. Tanto este conto quanto os outros que compõem a obra de Basile trazem uma esfera ligada ao grotesco, erótico e metafórico, características pontuais da escrita basiliense. Além disso, a coletânea é toda escrita a partir do dialeto napolitano, que na época era de uso exclusivo da corte de Nápoles, e por tal motivo sua obra não foi vista por bons olhos pelos escritores e estudiosos que almejavam a unificação da língua italiana, culminando na demora no processo de reconhecimento da obra como uma das maiores publicações da história italiana.

Contudo, os contos desta compilação foram fundamentais para o surgimento de muitos outros contos de fada e fábulas que conhecemos como a Literatura Clássica Infantil. Essas narrativas continuavam caminhando de boca em boca, e serviram como fonte para Charles Perrault em suas pesquisas e levantamentos sobre as histórias orais, pesquisa que estava destinada ao seu futuro livro de histórias recolhidas da memória popular. De acordo com Coelho (2012), este livro foi um dos primeiros registros de contos de fadas e surgiu no século XVII na França, durante o reinado de Luís XIV, escrito por Charles Perrault e primeiramente publicado

por seu filho. O livro intitula-se *Contes de ma mère l'Oye*, em português, *Contos da Mamã Gansa*.

A história de A Bela Adormecida possui muitas traduções e adaptações, mas nesta pesquisa nos atentaremos a cinco versões que circulam entre três formas de arte distintas. Estas são: a literatura, o cinema e os quadrinhos. Além da narração de Basile, as outras versões denominam-se “A Bela Adormecida no Bosque” (*La Belle Au Bois Dormant*), de Charles Perrault, “Bela Adormecida” (*Dornröschen*), dos irmãos Grimm, a animação dos Estúdios Disney conhecida como “A Bela Adormecida”, do original *Sleeping Beauty* e, por fim, “Adormecida: cem anos para sempre”, de Paula Mastroberti.

A narrativa italiana de 1634 conta a história do nascimento da filha de um grande senhor, o qual deu-lhe o nome de Tália. Após o nascimento da criança, o homem chamou sábios e adivinhos para que lhe tirassem a sorte. Depois de algumas consultas, concluíram que a menina estaria ameaça por uma farpa de linho e isso a atormentaria para o resto da vida.

Um certo dia Tália, já crescida e moça, avistou de sua janela uma senhora a fiar em um fuso o tecido de linho. Admirada, pediu para tocar no tecido e uma farpa entrou sob seu dedo. Tália então caiu em um sono de morte. O pai, muito triste ao ver o que aconteceu com a filha, decidiu deixar seu corpo na torre mais alta de seu castelo, que ficava em um bosque, e partiu com o resto de sua família e criados a fim de apagar a lembrança. Anos depois, um rei que caçava pelos arredores avistou um falcão que entrou no palácio abandonado, então ele resolveu entrar também para apanhá-lo. Chegando lá, deparou-se com uma moça desacordada. Acreditou que estaria dormindo. Tentou acordá-la, mas não teve resposta. Ao observar a moça, ficou excitado por tanta beleza, tomou-a mesmo desacordada e em seguida partiu sem olhar para trás. Tália, mesmo em um sono de morte, engravidou e nove meses depois – com a moça ainda dormindo – nasceram os gêmeos, um menino e uma menina, que, sozinhos, procuravam o peito da mãe para se alimentar e sobreviver na ânsia da fome. Em um certo dia a menina sugou o dedo da mãe ao procurar o peito. Assim, Tália despertou e no mesmo instante encantou-se com as crianças. Mesmo sem entender o que havia acontecido, decidiu criá-las dando-lhes os nomes de Sol e Lua. Enquanto isso, o rei havia retornado para o seu reino e vivia com a sua esposa, uma rainha perversa e canibal.

A versão de Perrault, “A Bela Adormecida no Bosque”, de 1697, possui algumas semelhanças com o enredo de Basile, embora em nada Perrault tenha se baseado nele. Na versão italiana, Tália nasce com a má sorte do destino, já na francesa a moça não possui nome e não nasce predestinada a cair em um sono de morte. Em vez disso, ela recebe a maldição de uma velha fada que não havia sido convidada para a celebração de seu batismo. Nesta versão

permanecem alguns traços da escrita de Basile, entretanto aspectos mudam. As variantes começam com as sete fadas que haviam sido convidadas para a celebração de seu batismo. Elas abençoam a menina com qualidades genuínas de uma princesa, como beleza, simpatia, uma linda voz e outros atributos romantizados de uma moça. E contrariando a fada má que lhe joga uma maldição, tendo o gesto como um sinal de esperança, a fada de número sete cria um jeito de quebrar o feitiço. Em vez de permanecer eternamente em um sono de morte, ela cria a opção da quebra do feitiço. A menina, quando atingisse os seus dezesseis anos, iria cair em um sono muito profundo por cem anos até que alguém a encontrasse e lhe acordasse com um beijo de amor.

O par romântico da moça agora é um príncipe, o qual acaba apaixonando-se por ela ao encontrá-la despertando do sono profundo dentro do castelo. Eles mantêm uma relação secreta por dois anos e acabam gerando dois filhos, Aurore e Joir. No entanto, mesmo com alterações na narrativa, o enredo carrega um pouco da crueldade enfatizada por Basile: além da velha fada que amaldiçoa uma criança com a morte por simplesmente não ser convidada para seu batismo, há também a mãe do príncipe, uma verdadeira megera descendente de ogros que atormenta a vida da princesa, corroborando as mesmas características da rainha presente na história de Basile, que veremos com mais detalhes adiante.

Na reescritura dos Grimm, as diferenças são poucas no quesito enredo. Utilizar-se de um preâmbulo aqui tornar-se-ia maçante. No entanto, destacaremos algumas mudanças relevantes. Ao contrário de sete fadas, agora são treze, que passam a denominar-se como feiticeiras, destacando as características das mulheres sobrenaturais cultuadas pela mitologia celta. A rainha, que anteriormente se constituiu nas personagens de sogra e de uma esposa dominada pela dor da traição, não está presente, mesmo sendo uma personagem muito importante nas narrativas anteriores. Nessa versão começamos a observar os aspectos mais ingênuos e a história começa a ser levada para um caminho com um pouco mais de leveza. As características que destacam o gênero contos de fada aparecem com mais força nessa versão. Aqui, a partir da tradução de Maria Luiza Borges, a princesa ganha um epíteto, Rosa de Urze, advindo da origem do título do conto em alemão (*Dornröschen*) que significa rosinha. Posteriormente o título em alemão acaba servindo de inspiração para o segundo nome dado à princesa Aurora na versão cinematográfica.

Na animação produzida pelos Estúdios Disney, de 1959, encontramos no enredo um compilado dos contos de Perrault e dos Grimm, com detalhes bem pontuais cuja origem literária agora já conseguimos identificar, assim formando-se uma nova versão. Na obra cinematográfica a fada má tem um nome, Malévola, e as treze fadas se transformam e compilam-se

em três: Primavera, Fauna e Flora – as três fadas boas. Em ambos os contos a princesa conhece seus pais, mas em “A Bela Adormecida” é criada pelas fadas como uma camponesa a pedido do rei, seu pai, a fim de que ao completar dezesseis anos não consiga ser pega pela maldição de Malévola.

Aurora – nome da princesa na versão cinematográfica – e as fadas, que estão em sua forma humana, vivem em um pequeno chalé bem perto do castelo. Com muito cuidado, Flora, Fauna e Primavera observam todos os passos de Aurora para que ela não descubra sua verdadeira origem. Mas seus esforços são em vão, pois a maldição acaba se concretizando, mas por sorte há um único jeito de ser quebrada: com um beijo de amor verdadeiro. Desta forma, a adaptação cinematográfica dos Estúdios Disney foi a história que mais se destacou dentre as versões anteriores. Sua narrativa evidencia a imagem pura da maioria dos personagens, dando aspectos mais afetuosos e singelos, que despreziosamente velam o toque de horror da primeira versão, assim deixando a maldade transparecer nas características da personagem Malévola.

A última versão escolhida como objeto do estudo é a história em quadrinhos (HQ) de Paula Mastroberti “Adormecida: cem anos para sempre”. Esta versão conta a história de um príncipe que se perde no deserto, onde estava a aventurar-se com seus homens, e subitamente se vê sozinho à beira da morte por conta de uma forte tempestade de areia. Assim, entra em um antigo castelo em ruínas para se proteger. Logo, acaba descobrindo que há algo de errado no lugar, uma história que se repete há anos incessantemente. Ele percebe que para sair dali sem se tornar prisioneiro terá de participar do desfecho da história. A reescritura de Mastroberti tem uma trajetória muito interessante: foi escrita em 1988 e publicada mais de vinte anos depois. Os traços da autora têm por referência ilustrações simbolistas, trazendo uma estética gráfica e visual referente às versões dos contos europeus. Essa estética decorre de suas inspirações: nomes como Gustave Doré e Moebius foram cruciais para as representações de sua obra. A intenção de utilizar-se de todas essas obras tem o intuito de apresentar a singularidade presente nos enredos de A Bela Adormecida, e entender como uma história escrita no barroco italiano foi migrando por tanto tempo entre gêneros e épocas distintas. Uma criação cujo estudo certamente me trará bons frutos.

Pensando as várias versões da história, é inevitável falarmos de tradução e adaptação. Além disso, refletir em que época e por quais línguas essas histórias foram traduzidas. Diante destas indagações, trabalharemos os conceitos de tradução e adaptação pensados por alguns escritores, visto que são definições distintas, mas se encontram a partir de suas designações.

Os estudos sobre a tradução são importantes para demarcar a transposição entre culturas e assim descobrir novos conceitos ou novas línguas. Mas, ao nos aprofundarmos no estudo de tais conceitos, observou-se a quase inevitável alteração de alguns elementos da história ou do texto que é traduzido, algumas vezes para contemplar termos mais próximos e outras por definição exclusiva do tradutor. Portanto, “altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Já a adaptação é uma maneira de recontar histórias, algo central da imaginação humana em todas as culturas. O movimento de adaptar é justamente transpassar maneiras de apresentar-nos uma nova história. Porém, assim como a tradução, a adaptação também é um procedimento complicado, talvez um tanto mais, pois tais mudanças ocorrem entre mídias, gêneros, idiomas e, portanto, culturas, consoante Hutcheon (2013).

Mesmo sendo definições com muita proximidade e que se envolvem em vários momentos, sempre há uma dificuldade para se distinguir do que se trata – será uma tradução ou será uma adaptação? Há uma dificuldade em distinguir se a obra sofreu uma adaptação ou apenas foi traduzida. Entretanto, a tradução de certa forma constitui a adaptação e vice-versa. Esses termos seguem uma linha tênue que iremos desenlear.

Por conseguinte, como objetivo principal pretendemos analisar quais são as principais mudanças narrativas na história de “A Bela Adormecida” através de investigações culturais e estéticas. A hipótese, então, seria de que as mudanças ocorridas através das versões fizeram o conto se distanciar da literatura infantil e, anacronicamente, voltar-se à primeira versão.

Isto posto, para atingir o que se pretende com o objetivo de pesquisa a partir da análise da narrativa das cinco versões, a princípio:

- Examinaremos os conceitos e as diferenças entre as traduções e adaptações dentre os objetos estudados;
- Investigaremos as características principais de cada obra, a começar pela narrativa e os contos de fada, passando pelo cinema de animação e chegando à história em quadrinhos e à ficção fantástica, lugares em que as versões aqui analisadas circulam;
- Compararemos as diferenças poéticas, estéticas, gráficas e culturais de cada época;
- Validaremos a retomada de aspectos narrativos das primeiras versões que anacronicamente reaparecem.

Inicialmente, no caminhar das seções, falaremos sobre os contos de fada, a narrativa cinematográfica e quadrinhos, em seguida destacaremos alguns aspectos acerca da tradução e adaptação a fim de entender da melhor forma determinadas mudanças narrativas na história. Observaremos durante a análise todos os traços das histórias, comparando narrativamente e esteticamente questões culturais que se destacam em cada época dentro de cada produção. Isto posto, a próxima seção dedicar-se-á à metodologia, início da presente pesquisa.

2 METODOLOGIA

O processo metodológico utilizado neste trabalho será um estudo de caso com abordagem qualitativa, de natureza exploratória e de pesquisa bibliográfica, com a finalidade de analisar a narrativa das cinco versões da história de “A Bela Adormecida” já mencionadas, com base nos estudos de tradução e adaptação. Por consequência, nos deteremos nos textos com a tradução oficial de cada versão, a fim de compreender de uma melhor forma as suas mudanças, expressões, símbolos e traços culturais.

A escolha de pesquisa do tipo bibliográfica de conteúdo narrativo, cultural e estético surge do interesse em interpretar as diferentes versões da história, fazendo um estudo narrativo a partir de traduções e adaptações surgidas ao longo do tempo que leve em conta tradução e adaptação e a interferência do contexto histórico em cada objeto. Por consequência disso, far-se-á um levantamento de dados diante das traduções com base em autores e pensadores dos conceitos que abrangem o tema da pesquisa.

A motivação que rege esse trabalho surgiu de uma disposição pessoal em estudar os contos, mais especificamente os de fadas. No momento em que se torna necessário o aprofundamento nos temas estudados outra surpresa acontece, o encontro com a narrativa oral. Isto foi realmente foi um presente. Sabendo que heranças pessoais atravessam esse limiar de memória cultural, memória coletiva e contação de histórias não pude hesitar em me debruçar sobre esses temas em uma amplitude permitida por eles. Trabalhar narrativas além de uma satisfação tamanha é a oportunidade de provar cientificamente todas as inquietações que por muito tempo se fizeram presentes e dar espaços para as surgidas no processo.

Dentro da pesquisa, utilizarei a expressão “versão” para as obras que caminham no limiar entre tradução e adaptação. A decisão de chamá-las por um terceiro significante deu-se justamente pela indecidibilidade entre os conceitos de tradução e adaptação que estão presentes em todas as narrativas aqui expostas. Mesmo “Sol, Lua e Tália”, que supostamente seria a obra “original”, é também uma versão, pois adapta as narrativas orais, folclóricas e mitológicas para a forma literária. Poderíamos escolher chamá-las de tradaptações, e em certos momentos elas são denominadas desta forma, mas o termo versão abrange e acolhe todas essas definições de modo que não isola nem agrupa essas histórias que estão no limiar destes conceitos.

Assim, a partir deles faremos a análise acerca das mudanças narrativas como a inclusão ou exclusão de personagens, alteração dos elementos da narrativa e transformação e/ou anulação do nome da personagem principal. Para tanto, nos debruçaremos nos conceitos de

Coelho (1987), Bettelheim (2002) e Propp (2002). Já na parte textual nos atentaremos a observar se mudam expressões, símbolos e locuções dentre as diferentes versões. Logo, na parte cultural observaremos se traços culturais da época em que se produziu cada versão acabaram influenciando a escrita e/ou a produção da obra. Para tanto, iremos consultar os estudos de Amorim (2005) e Burke e Hsia (2009). Também observaremos se há alteração no enredo devido à diferença entre as estéticas distintas – conto, HQ e cinema –, analisando em cada obra traços que foram transformando-se. Assim, exploraremos as ideias de Xavier (2005) e Groensteen (2015). Com a revisão bibliográfica de todos estes tópicos pretende-se aprofundar o conhecimento sobre os conceitos de narrativa, história cultural e tradução/adaptação.

Diante disso, nos termos de Gil (2002, p. 59), a pesquisa bibliográfica dá-se com

[...] base na identificação de etapas sucessivas. Logo, o que se segue deve ser entendido não como um roteiro rigoroso que se deva seguir, sob pena de comprometer irremediavelmente o trabalho, mas sim como um roteiro, entre outros, elaborado com base na experiência de seu autor, cotejada com a experiência de outros autores nesse campo.

Ainda para Gil (2002, p. 54), o estudo de caso “consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento”.

Já a análise qualitativa é uma forma de pesquisa menos formal, com os passos definidos de forma menos esquemática que não carrega uma argumentação lógica que é construída por evidências quantitativas, mas de extrema dedicação e importância no que se refere ao desempenho dos dados e levantamentos coletados a partir dos pressupostos teóricos. Sendo assim, “pode-se, no entanto, definir esse processo como uma sequência de atividades” (GIL, 2002, p. 133).

Para Gil (2002), a pesquisa exploratória tem o objetivo de tornar maior a familiaridade com o problema e ainda torná-lo mais explícito a construir hipóteses, mesmo considerando o seu planejamento bastante flexível. “[...] Na maioria dos casos assume forma de pesquisa bibliográfica ou de estudo de caso” (GIL, 2002, p. 41).

Por critério, não pretendemos analisar a obra no formato biográfico, visto que a dificuldade de entender o que cada autor preferencialmente elencou ou não como imprescindível para a versão escrita entraria como uma barreira dentro da análise das obras. Uma vez que um dos nossos objetivos é analisar mudanças na narrativa diante das influências estéticas e culturais, a análise biográfica não seria pertinente.

É muito importante destacar que algumas abordagens acerca do tema proposto nesta pesquisa já foram feitas. Durante o levantamento do estado da arte, pudemos encontrar alguns

trabalhos de colegas pesquisadores que dialogam com esta pesquisa. Para a realização deste mapeamento usamos como ferramenta de busca o catálogo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e a plataforma de pesquisas Google Scholar.

O que existe de mais semelhante entre as pesquisas citadas acima e o presente estudo são os objetos, mas a forma como abordaremos será díspar. Não faremos somente abordagens comparativas, mas nos atentaremos às questões estéticas entre as diferenças das mídias em que são expostas as versões. Dois dos trabalhos supracitados utilizam o estudo comparativo das narrativas e um recorte de análise visando mudanças sobretudo nos personagens. Souza, B. (2013) traz uma comparação inicial entre o conto “Sol, Lua e Tália” e a obra cinematográfica da Disney, e em sua pesquisa de 2015 é feito um panorama histórico dos contos evidenciando as mudanças ocorridas. Já Souza, I. (2019) volta-se para um estudo comparativo entre a HQ “Adormecida: Cem anos para sempre” e o conto escrito por Perrault, e observa componentes estruturais da narrativa, enredo e os personagens. Araújo (2016) continua em um estudo comparativo, porém da adaptação do conto de fadas “A Bela Adormecida” para o cinema, centrando-se na figura de Malévola e na importância em adaptar clássicos da literatura para as telas do cinema.

Já esta pesquisa tem a importância de compilar todos os cinco recortes das versões da história de A Bela Adormecida, fazendo uma análise narrativa que não se destina apenas às diferenças na história, mas, também, às diferenças estéticas com base no contexto histórico-cultural e de tradução e adaptação.

As explicações feitas acima corroboram como dar-se-á o processo metodológico utilizado neste trabalho.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Neste capítulo, discorreremos sobre a narrativa oral, a origem dos contos de fadas e os seus primeiros registros e publicações, percebendo alguns pontos dos enredos das obras “Sol, Lua e Tália”, de Basile, “A Bela Adormecida no bosque”, de Perrault, e “A Bela Adormecida”, dos Grimm. Após, observaremos os conceitos acerca do cinema de animação, debatendo sobre a obra “A Bela Adormecida” dos estúdios Disney. Por fim, deslindaremos os estudos da história em quadrinhos e nos atentaremos aos aspectos da trama de “Adormecida: cem anos para sempre”, de Mastroberti. Desta forma, prosseguiremos a discussão acerca das mudanças que encontramos em cada obra.

3.1 NARRATIVA ORAL E CONTO DE FADAS

A narrativa em termos gerais é a exposição de um acontecimento ou uma série de acontecimentos reais ou imaginários, que se dá por meio das palavras ou das imagens, ou seja, uma forma básica do exercício da linguística que contribui para a experiência humana. Dentro dessa pesquisa trabalharemos com objetos que circulam entre três tipos diferentes de narrativas: a oral, a escrita, a estética sequencial e a fílmica. Embora tenham formas diferentes, o conceito central de uma narrativa – podemos assim dizer – é o mesmo: “um ato de linguagem que faz referência a uma série de ações ou acontecimentos situados no passado, sejam eles reais ou ficcionais” (HANKE, 2003, p. 118). Além disso, a narrativa sustenta a possibilidade de representação simbólica da linguagem, transcendendo o tempo e o espaço, movimentando conceitos sobre algo que não está presente.

Embora a maioria dos estudiosos foque nos textos como fixos, ou seja, generalize a narrativa como somente escrita e acabe “ignorando que a narrativa é o resultado do evento de sua narração num contexto cultural particular e as implicações deste evento para o texto” (LANGDON, 1999, p. 15), é importante destacar a grande magnitude da narrativa oral, sua bagagem imaginativa, estética e performativa, causando uma influência valorosa dentro dos seus estudos, pois foi a partir da narrativa oral que emergiram outras narrativas.

A narrativa oral, segundo Hanke (2003), é constituída como uma espécie de comunicação cotidiana composta por sua natureza dialógica, o discurso, fazendo um jogo de disposição e sinalização entre quem narra e quem ouve:

Apesar da dificuldade de se caracterizar uma narrativa cotidiana a partir de elementos obrigatórios, estas podem ser identificadas facilmente por causa da sua natureza dialógica, ou seja, a inserção num discurso. Para iniciar uma narrativa, o narrador precisa saber se os seus ouvintes estão interessados e dispostos a ouvi-la. Assim, ele tem que sinalizar que ele quer produzir isto e “pedir permissão” para fazê-lo. Uma vez que aceitam, os ouvintes têm obrigações (mostrar interesse, não interromper, rir no momento certo ou reagir adequadamente, etc.), como também o narrador tem obrigações tais como terminar a narrativa corretamente, esclarecer partes que precisam informações suplementares, etc. No final da narrativa, o pacto sobre essas obrigações é anulado e as regras do discurso não-narrativo reinstaladas. Sendo assim, é indispensável uma sinalização de que a narrativa chegou ao fim. Uma vez identificadas através das marcações de início e fim, as narrativas podem ser isoladas como partes de um discurso e, assim segmentadas, terem a sua estrutura analisada (HANKE, 2003, p. 119).

Desta maneira, muitas ocasiões que organizam o cotidiano da vida humana são constituídas pela narrativa. De acordo com Labov e Waletzky (1967), conforme citado por Hanke (2003), existem distinções quanto às propriedades formais e funcionais da narrativa.

Propriedades formais são estruturas típicas, que podem ser encontradas tanto no nível de sentenças como também na narrativa como um todo, e permitem compreender a estrutura interna das narrativas. A análise funcional destaca que uma série de elementos colocados numa ordem temporária ainda não constituem uma narrativa, mas apenas uma descrição (HANKE, 2003, p. 120).

Enquanto as propriedades formais destinam-se para nos referenciar sobre o acontecimento, as funcionais correspondem ao narrador, à sua avaliação, seus interesses e seus motivos. Em concordância com Labov e Waletzky, segundo Hanke (2003, p. 120-121), para uma narrativa estar completa ela deve seguir os seguintes elementos estruturais:

1. A síntese (“abstract”, do que se trata?), que resume a narrativa e indica qual a natureza do seu conteúdo; por exemplo: “Trata-se em geral da questão de se procurar um banheiro e encontro grandes dificuldades em achar um. Esse sonho é muito mais complexo, mas eu consigo me lembrar muito bem dele. Estava ...”
2. A orientação (“orientation”, quem? quando? o quê? onde?), que dá referências do local, hora, da cena e das pessoas envolvidas; exemplo: “Ontem eu sonhei que minha mãe mudou-se para Paris, e eu arrumei um apartamento para ela lá num prédio velho e alto, no qual eu subi pelo elevador ...”
3. O episódio inesperado (“complication”, o que aconteceu?), exemplo: “Estava andando de bicicleta, e o meu nenê estava na cesta da bicicleta. De algum modo ele caiu, e eu o perdi. Mas não me lembro como ... de repente eu percebo que ele está em cima de um muro amarrado e eu estou embaixo na rua gritando: “Não precisa chorar, eu vou pegar você”.
4. A avaliação (“evaluation”, qual reação?), que está ligada ao foco central. Numa outra contribuição (1972), Labov aprofunda o conceito de avaliação, classificando tipos diferentes. A avaliação deixa de ser um gesto isolado, feito num instante exato e único da narrativa, para estar presente de forma contínua e

diversificada no desenrolar da narrativa. Exemplo: “A noite passada (ha!ha!ha!) depois do meu casamento na igreja (ha!ha!ha!) eu estava dentro do carro e (ha!ha!ha!) eu vi que no lugar das latinhas amarradas no para-choque (ha!ha!ha!) tinha um ciclista (rir)”. Enquanto o texto sublinhado é articulado acompanhado de risos (“ha!ha!ha!”) e corresponde à avaliação contínua no desenrolar da narrativa; o “rir” final, que sucede a fala, corresponde à avaliação feita num exato instante. Este último não compõe a fala, mas compõe a narrativa. 5. Uma solução ou um resultado (“result”, qual o desfecho?). No sonho sobre uma visita a Paris, a protagonista enfrenta várias aventuras: o elevador serve como avião, ela sobrevoa a paisagem, consegue pilotá-lo como um carro, supera vários obstáculos como, por exemplo, a fiação elétrica, e finalmente: “Voltei para o prédio, entrei, apertei o ‘cinco’, subi até minha mãe, deixei o elevador, estava no quinto andar, e comentei com minha mãe: ‘Não usa o elevador, de jeito nenhum!’ Assim, eu acordei. Era bem estranho. Também engraçado.” Todos esses elementos podem ser entendidos como respostas para as perguntas correspondentes e constituem a estruturação da sintaxe narrativa.

Além de todas estas funções, ela ainda pode apresentar a forma de argumento. Por fazer parte de um discurso falado, é automaticamente implicada no ato a narração. Então, parte desta interação é constituída por narrador e parceiros de comunicação, criando um sistema de discurso. “Essa conexão temática do discurso e as suas contribuições, ou seja, a rede temática, está relacionada à coesão argumentativa e ao papel argumentativo da narrativa” (HANKE, 2003, p. 121). Logo, a estrutura interior da narrativa está vinculada ao discurso.

Em geral, toda comunicação carrega o caráter argumentativo, qualquer fala comum que faz parte de um discurso é capaz de ter uma conexão argumentativa e ocupar o lugar de uma justificativa. Além disso, a narrativa não só permeia o discurso cotidiano, ela é capaz de marcar presença em momentos especiais, destinados a um objetivo, “marcado por contextos específicos onde os membros de um grupo se juntam para se divertirem e se comunicarem” (LANGDON, 1999, p. 20). Tais encontros marcados por esses momentos especiais carregam as características do ato performático, que é um dos mecanismos poéticos que marcam a narração oral.

Esta abordagem surgiu do campo da etnografia da fala, onde o ato performativo é, como outros atos de fala, um ato situado num contexto particular e construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo o conceito de Jakobson (1960). (LANGDON, 1999, p. 25).

Desta forma, ainda para Langdon (1999), a função poética que a performance carrega focaliza o modo como se expressa a mensagem, não o seu conteúdo. Pensando então na construção destas performances perante os participantes do evento. A performance é uma experiência humana, já a análise performática é a atribuição da dinâmica da expressão poética no

determinado evento. Em concordância com Tedlock (1977), conforme citado por Langdon (1999, p. 25),

a análise performática trata de captar os momentos performáticos, quando um narrador realiza sua performance da narração num contexto social, e de captar o estilo poético – na linguagem, no uso da voz e do corpo, e nos outros mecanismos – que transformam o momento de contar num momento dramático e divertido para os participantes.

Mas nem todos os atos de narração são de fato performances, pois ela sustenta a ação na qual a função poética é dominante, e dentro daquele momento especial de comunicação a performance se faz estrela: “O ato performático chama atenção de todos os participantes através da produção da sensação de estranhamento do cotidiano” (LANGDON, 1999, p. 25).

No entanto, a performance e a narração estão inseridas no contexto da narrativa oral e da oralidade, que para Netto (2009) pode ser vista de duas maneiras. A oralidade observada sobre o ponto de vista das sociedades letradas (no caso da realização oral da língua) e o conhecimento oral. A última tem a mesma base que a ideia anterior, mas pautada em um ponto de vista ontológico, observando a oralidade pura, sem vínculos com a cultura escrita, e desta maneira é tratada por ele como “tradição oral”.

Assim como já dito anteriormente, o conto surge a partir dessa tradição oral, ou seja, a tradição transmitida oralmente através da contação de histórias. Antes mesmo do surgimento da escrita os acontecimentos transpassavam qualquer barreira comunicativa, indo de geração a geração, e assim seguiam sendo adaptados ao seu público. E mesmo com todo esse tempo, com as mudanças que sofreram, essas histórias resistiram, pois fazem parte da memória coletiva. “A memória coletiva seria o resultado de uma reconstrução de memória individual da qual participaram todos os membros de uma mesma comunidade que foram testemunhas dos mesmos acontecimentos que formam o conjunto que se reconstrói” (NETTO, 2009, p. 29). Assim como nossa memória opera por lapsos, a memória cultural e coletiva também faz isso, e conseqüentemente a mídia que sustenta essas memórias, tanto a coletiva ou a individual, é a oralidade.

Diferentemente da narrativa oral, que abrange todas essas perspectivas, a narrativa escrita costuma relatar um conjunto de acontecimentos pautado nas ações de personagens num determinado espaço e tempo. Os textos narrativos circulam entre os gêneros analíticos, que, segundo Bascom (1984), conforme indicado por Langdon (1999), são os mitos, lendas, contos, fábulas, também os romances, novelas e crônicas. A estrutura da narrativa escrita segue características bem pontuais em seu enredo: a apresentação, o desenvolvimento, o clímax e o

desfecho. Também possui elementos como tempo, espaço, personagens e narrador. Entretanto, em toda ou qualquer narrativa, seja ela oral ou escrita, o jogo temporal está presente, isto é, há o tempo da narração e o tempo no qual ocorreu o fato narrado. “Nessa perspectiva, em que ‘uma das funções da narrativa é negociar um tempo num outro tempo [...], a narrativa distingue-se da descrição (que negocia um espaço em um tempo) e também da imagem (que negocia um espaço em outro espaço)’” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 33)

Portanto, dentro dos estudos da narrativa, trata-se muito mais do texto fixo, ou seja, o texto escrito, não levando em consideração que a narrativa é resultado da narração em um determinado evento no contexto cultural. Essa dedicação aos textos fixos despertou a preocupação com a veracidade da tradução desses textos, para que tenha a autenticidade representativa do grupo em questão e esteja sempre pelo menos bem adaptada para a língua que foi transcrita.

Segundo Darnton (1986), um dos maiores obstáculos para que entendamos esse fenômeno que era a contação de histórias criadas pela massa analfabeta europeia é justamente a impossibilidade de escutar as narrativas exatamente como eram feitas pelos contadores de histórias. Então, por mais exatas e fiéis que sejam as versões escritas desses contos, não podem transmitir todos os efeitos que davam vida às histórias enquanto contadas oralmente.

As pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas – uma Branca de Neve com uma roda de fiar, uma Cinderela catando os piolhos de uma irmã postiça – e o emprego de sons para pontuar as ações – uma batida à porta (muitas vezes obtida com pancadas na testa de um ouvinte) ou uma cacetada, ou um peido (DARNTON, 1986, p. 33).

Não podemos ter a certeza de que o texto que encontramos fixo em um livro irá oferecer um relato de como essa história foi interpretada dentro da tradição oral. Contudo, mesmo com tantas incertezas o conto de fadas resiste e por isso se tornou um dos gêneros narrativos mais conhecidos, que passa por constantes traduções, que sustenta uma grande representatividade na memória coletiva e que se forma a partir da narrativa oral.

Os contos de fada eram histórias contadas sem muita pretensão a determinados grupos de pessoas a fim de passar o tempo, tendo a sua origem muito antes da escrita, por isso a difícil missão de analisá-los de forma idônea sem ignorar traços históricos tão importantes, percebendo sua estrutura, percebendo como a narrativa é organizada e como os temas das histórias se combinam.

As histórias eram contadas oralmente por alguém que se destacava dentro da determinada aldeia, narravam acontecimentos cotidianos, eventos fictícios e misteriosos e adaptações das histórias mitológicas e folclóricas. Geralmente aconteciam ao redor de uma fogueira

em noites frias, ou nas conversas individuais após esses encontros. Desta forma, iam-se modificando alguns aspectos em seu enredo ao passar de boca em boca e adaptando-se conforme o interesse do público. Muito antes de destinar-se à literatura, essas histórias fizeram parte da tradição oral, tendo como seio o princípio celta. Consoante Coelho (1987), em sua maioria essas histórias contavam ocorridos macabros, polêmicos e controversos. Trazendo características do folclore e da cultura de cada país.

O conto de fadas é de natureza espiritual/ética/existencial. Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam a realização interior do ser humano. Daí a presença da fada, cujo nome vem do termo latino “*fatum*” que significa destino. (Nas raízes dos contos de fadas estão as novelas de cavalaria épico-espiritualistas ... ciclo do Rei Artur e seu grande cavaleiro *Galaaz*) (COELHO, 2000, p. 172).

De acordo com Souza (2015), é muito difícil delimitar o momento histórico em que surgiu de fato o conto, pois muito antes de se entender o que seria ele a ação de contar algum fato já era praticada havia milênios. Desta maneira, pode ser tão antiga quanto imaginamos.

Entretanto, é possível afirmar que o conto é tão antigo quanto a capacidade humana de narrar, isto é, de compartilhar experiências. O que na antiguidade era feito por anciãos e sacerdotes em ritos ou rodas noturnas nas aldeias, hoje nós também fazemos ao dividirmos nossas experiências diárias com familiares e amigos (SOUZA, 2015, p. 16).

Onde existiam humanos existiam contos de fada e dentre essas pessoas estavam também as crianças, embora, nesse momento, os contos não fossem destinados a elas, pois na verdade os pequenos não eram nem vistos e entendidos como de fato crianças. Segundo Coelho (2012), um dos primeiros registros de contos de fada surgiu no século XVII na França, durante o reinado de Luís XIV, publicado por Charles Perrault, no qual o poeta reuniu por volta de uma dezena de histórias, que foram recolhidas de pesquisas e da memória popular, como citado anteriormente.

Por volta da mesma época surgia Jean de La Fontaine, um intelectual da corte francesa, fazendo o resgate das histórias moralistas, mais conhecidas como fábulas. Durante muito tempo ele dedicou-se a procurar os registros de textos antigos para reelaborar em versos e dar a versão literária definitiva, conhecidas como Fábulas de La Fontaine. Para Coelho (2012),

a julgar pelo testemunho de seus contemporâneos, suas fábulas eram verdadeiros textos cifrados, que denunciavam as intrigas, os desequilíbrios ou as injustiças que aconteciam na vida da corte ou entre o povo. Foi, pois, pelo empenho de La Fontaine que se divulgaram, no mundo culto, as fábulas populares: *O Lobo e o Cordeiro*; *O Leão e o Rato*; *A Cigarra e a Formiga*; *A Raposa e as uvas*; *Perrette, A leiteira e o pote de*

leite, dentre outras. Todas alimentadas de uma sabedoria prática que não envelheceu, pois se fundamenta na natureza humana, e esta, como sabemos, continua a mesma, através dos milênios (COELHO, 2012, p. 28).

A literatura infantil como gênero não se criou exatamente com Perrault, pois nem ele avistava de fato esse rumo para a sua compilação, mas seu trabalho foi fundamental, impulsionando os estudos que caminharam à criação do gênero. Somente após cerca de cem anos, na Alemanha, com os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, a literatura seria definitivamente constituída e teria início a sua expansão pela Europa e pelas Américas. De acordo com Coelho (2012), eles, dedicados aos estudos linguísticos e perdidos na imensa massa de textos, foram descobrindo o acervo de narrativas maravilhosas, que foram selecionadas e confirmadas pela memória do povo. Acabaram, por fim, registrando-as e formando a coletânea que hoje é denominada por Literatura Clássica Infantil, publicando cerca de mais de duzentos contos no total.

Entre os contos mais conhecidos estão: *A Bela Adormecida; Branca de Neve e os Sete Anões; Chapeuzinho Vermelho; A Gata Borralheira; O Ganso de Ouro; Os Sete Corvos; Os Músicos de Bremen; A Guardadora de Gansos; Joãozinho e Maria; O Pequeno Polegar; As Três Fiandeiras; O Príncipe Sapo* e dezenas de outros, que correm o mundo. Publicados avulsamente entre 1812 e 1822, posteriormente foram reunidos no volume *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* (hoje conhecidos como *Contos de Grimm*) (COELHO, 2012, p. 29).

Antes de Charles Perrault, de La Fontaine e dos irmãos Grimm, existiu o escritor italiano Giambattista Basile. Sua maior obra é *O conto dos contos*, mais conhecido como *Pentamerone* ou *Pentamerão*. É uma obra escrita em prosa no dialeto napolitano que compila fábulas recolhidas do povo e dos lugares por onde passou. Dentro dessa produção estavam muitas outras histórias que mais tarde foram recontados por Perrault e os Grimm. Nessa coletânea, os contos de Basile são contados de uma forma diferente, muito inspirada em Boccaccio. O enredo é regido pela narrativa moldura, uma espécie de eixo narrativo no qual se amarram as demais histórias que vão surgindo e como em uma trama de fios todas as histórias estão de alguma forma conectadas.

A coletânea *O conto dos contos* (*Lo cunto de li cunti*), de Giambattista Basile, é publicada em Nápoles, em 1634, e tem várias edições. Seu subtítulo, *Pentameron*, alude evidentemente ao *Decameron*, de Boccaccio, que lhe serve de “modelo”, muito embora Basile opte pela matéria fantástica ou maravilhoso das narrativas bretãs e orientais, em lugar da matéria realista escolhida por seu ilustre antecessor [...]. Como já sugere o subtítulo (*Pentamerone*), o tempo narrativo dura cinco dias. É escrita em dialeto napolitano e estruturada em dezenas de narrativas que se vão encaixando na narrativa-moldura (COELHO, 1987, p. 62-63).

Muitos dos conhecidos contos de fada foram tiveram características em seus enredos que são encontradas também na coletânea de Basile. A escrita do autor é regada de ironia, malícia, exagero e um certo toque de obscuridade, características presentes em decorrência do período. O que Perrault, os Grimm, Disney e Mastroberti fizeram com a obra de Basile foi “a recontação”, realizaram o exercício de reescrever das mais diversas formas e trazendo características que acrescentaram o seu conteúdo. Nos cabe então analisar a narrativa em todos os objetos de pesquisa, com fundamentação nos conceitos de tradução, adaptação e historiografia cultural, buscando quais circunstâncias propiciaram tais mudanças.

É significativo pensarmos em: qual seria o segredo da perpetuidade dos contos? Certamente muito mais do que histórias de encantar, as narrativas trazem, mesmo que simbolicamente, questões existenciais, temas profundos e transtornos relacionados ao homem atual, temas que notavelmente circulam muito além do meio infanto-juvenil, assim voltando-se também para os adultos. Das narrativas direcionadas à literatura infantil, as narrativas maravilhosas (o conto maravilhoso e os contos de fada) são as mais proeminentes, principalmente por apresentarem semelhanças tão grandes entre si e serem facilmente confundidas. Mas existem sim distinções essenciais entre ambos, “diferença quase *inexistente* ao nível da *forma* (pois todos pertencem ao universo do maravilhoso), mas que pode ser facilmente percebida ao nível da *problemática matriz* de cada conto” (COELHO, 1987, p. 12-13). Também há uma diferenciação em suas origens, o das fadas é de origem celta, e o maravilhoso de origem oriental, e a narrativa dos contos de fada tem como manifestação essencial a presença das fadas.

Conforme Coelho (1987), o conto de fadas se manifesta sempre dentro da magia feérica; com seus personagens sendo reis, rainhas, príncipes, princesas, bruxas; seu tempo e espaço sempre fora da realidade, e tem como estrutura motivadora a problemática existencial – a realização existencial da heroína e do herói – e essa realização está diretamente ligada à união homem e mulher. Além da sua manifestação essencial (a presença das fadas).

A efabulação básica dos contos de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado (COELHO, 1987, p. 13).

Já o conto maravilhoso não tem como característica principal a presença de fadas, e sua história se desenvolve em um cotidiano mágico, com animais falantes, gênios, duendes, e tempo e espaço são reconhecíveis ou familiares. Tem como estrutura motivadora a problemática social, a busca pela vida prática e os bons feitos. Segundo Coelho (1987), nele o herói – ou

anti-herói – busca pela autorrealização no âmbito econômico, como a conquista de bens e riquezas. A necessidade de sobrevivência e a escassez geralmente são os pontos de partida para o início da narrativa. Desta forma, o conto maravilhoso e os contos de fada possuem características que os diferenciam. Entretanto, por fazerem parte do eixo da narrativa maravilhosa, em algumas obras eles podem mesclar-se, usando características dualísticas, no entanto essas obras não descartam as particularidades que cada forma exige dentro das suas narrativas.

Ainda para Propp (2002, p. 3), “o conto é tão rico e tão variado que não é possível estudar o fenômeno que ele representa em sua totalidade e em todos os países”. Alguns dos contos maravilhosos, segundo o autor, podem ter o início regido por um dano/ prejuízo que é causado por alguém ou o desejo de possuir algo. Portanto, seu desenvolvimento pode acontecer da seguinte maneira: “partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado” (PROPP, 2002, p. 4). De toda forma, as características dos contos maravilhosos estão sempre ligadas ao herói/ heroína e seu desejo.

Ainda para a autor, logo no início do conto acontece o *afastamento*, ele se dá de certa forma com o introduzir da história, já no começo, nas primeiras palavras do conto. Propp (2002, p. 29) destaca:

Introduzem o ouvinte em uma atmosfera especial que se caracteriza pela tranquilidade épica. Mas trata-se de uma impressão ilusória. Ante ele não tardarão a se desenrolar acontecimentos extremamente tensos e vibrantes. Essa tranquilidade é um recurso artístico que contrasta com a dinâmica interna do conto, geralmente vibrante e trágica, às vezes cômica e realista.

Juntamente com essa apresentação no início do conto outros elementos vão surgindo, como a aparição da família. Essa aparição é de extrema importância e, de acordo com Propp (2002, p. 29), “deveríamos começar examinando essa família. Porém, os elementos do conto acham-se tão estreitamente entrelaçados que a característica da família representada em seu início só pode ser descoberta pouco a pouco, à medida que os acontecimentos vão se sucedendo”.

Logo após o afastamento e a aparição da família vem a desgraça, trazendo a função de constituir a forma básica do enredo, dando o impulso para o desenrolar da trama, e nenhuma prevenção contra ela é capaz de abolir seu acontecimento. Assim, muitas vezes a desgraça pode acontecer logo de imediato, servindo como início para a história, conforme Propp (2002). Portanto, a desgraça manifestada nos enredos de todas as versões de A Bela Adormecida seria a

maldição lançada sobre a princesa, o longo sono da morte que acontece de imediato sendo o ponto de partida para o início do conto.

O que é estimulante em estudar as narrativas maravilhosas é justamente adentrarmos neste universo misterioso, que se originou destinado aos adultos, contando histórias de adultério, lutas e feitos grandiosos de homens espertos em busca de algum bem. É tão fascinante a forma como essas narrativas são capazes de envolver que muitos leitores já em sua idade adulta ainda consomem a literatura infantil com frequência, tal qual uma criança.

A visão mágica do mundo deixou de ser privativa das crianças, para ser assumida pelos adultos. A Bela Adormecida, Rapunzel, Chapeuzinho Vermelho e mil outras narrativas maravilhosas ainda terão algo a nos dizer? Sem dúvida que sim. O que nelas parece apenas “infantil”, divertido ou absurdo, na verdade carrega uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para nossa vida (COELHO, 1987, p. 9).

Além de todas as características que posteriormente servirão de estrutura para os contos, temos que considerá-los uma espécie de documento histórico, pois, conforme Darnton (1986, p. 26), “surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram”. Todos os contos revelam um traço cultural e características da época, é exteriorizada a vida dos camponeses de uma forma nua e crua e eles não precisavam usufruir de nenhuma pompa ou delicadeza para falar sobre tabus, afinal, para eles, eram quase que normais certos costumes e ações.

A partir daqui discorreremos sobre as diferenças nas versões dos contos que todos esses escritores deram à narrativa de “A Bela Adormecida”. Deste modo, nos atentaremos um pouco mais nos detalhes desses textos. A fim de enxergar as suas mudanças, falaremos também sobre os outros dois gêneros textuais – narrativa cinematográfica e quadrinística.

As versões literárias da história de A Bela Adormecida foram escritas por Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm e Giambattista Basile. A história de Basile, embora não seja a mais conhecida, é a ponte para que possamos entender as modificações ocorridas nas histórias de Perrault e dos irmãos Grimm. É o que diz Bettelheim (2002, p. 242):

“A Bela Adormecida” é mais conhecida hoje em dia em duas versões diferentes: a de Perrault, e a dos Irmãos Grimm. Para explicar a diferença, é melhor considerarmos rapidamente a forma que a estória tinha no Pentamerone, de Basílio, onde se intitula: “O Sol, a Lua, e Tália”.

A história de Basile é mais complexa do que as outras, ficando muito clara a presença de elementos cruéis em seu enredo, diferentemente dos escritos posteriores. Basile não

beirava o romantismo em sua escrita e muito menos se rendia aos costumes cristãos. “Sol, Lua e Tália” conta a história de uma princesa que nasceu predestinada a espetar o dedo em uma farpa de linho e que após esse fato acaba caindo desfalecida ao chão. Seu pai, achando que ela estava morta, sofreu uma decepção tão grande que resolveu deixar seu reino. A princesa permaneceu no castelo até que é encontrada por outro rei, que se encanta por sua beleza e a estupra dormindo. Ela engravida mesmo estando em um sono de morte e nove meses depois as crianças nascem. Aqui o clímax da história, diferentemente das outras, acontece com a quebra do feitiço. Tália não é vítima de nenhuma maldição jogada por uma fada, ela apenas nasceu predestinada a cair em um sono de morte, um acaso de seu destino. Outro fato importante é que, em “Sol, Lua e Tália”, no lugar do príncipe encontra-se um rei que se apaixona por Tália, mesmo sendo casado e vivendo em outro reino. Já na história de Perrault muda para um príncipe, vindo mais a calhar o romantismo, traço que segue nos outros enredos, característica romântica que Basile não faz questão de seguir.

É curioso perceber que Perrault, em sua versão, mesmo procurando distanciar-se da escrita do autor italiano, carregou em seu texto traços importantes do enredo brasileiro. Um exemplo é a personagem da rainha. Na versão de Basile ela é uma mulher amargurada e vingativa, pois descobriu que foi traída pelo marido após este se apaixonar por uma moça desacordada. Já na versão francesa a rainha – mãe do príncipe – também sustenta a personalidade amarga e cruel, pois sente ciúmes em demasia do filho. Logo, tenta destruir a princesa e os netos de todas as formas.

Em Basílio, a rainha deseja alimentar o marido com os filhos dele – o castigo mais terrível que pode imaginar por ele preferir Bela Adormecida. Em Perrault ela mesma deseja comê-los. Em Basílio, a rainha tem ciúmes porque a mente e o amor do marido estão dominados por Tália e os filhos dela. A esposa do rei tenta queimar Tália no fogo – o amor “abrasador” do rei por Tália despertou o ódio “abrasador” da rainha por ela (BETTELHEIM, 2002, p. 244).

A rainha em ambas as histórias é uma mulher grosseira, solitária e má, mas o que há de curioso é a estética de horror que essas personagens carregam. As duas externalizavam seus feitos maldosos a partir do canibalismo, do ato de comer a carne humana – não de qualquer pessoa, mas das que lhes eram queridas. Essa ação é fundamental para demarcar o temperamento maléfico destinado às personagens. A rainha de Basile acreditava que deu ao marido a carne dos filhos, logo a rainha de Perrault acreditava que comeu a carne das crianças. Desta maneira, após o ato canibal, elas alcançavam a sua satisfação.

Os escritos de Perrault foram modificados não somente por conseqüências do tempo em que essa história circulou pela memória coletiva, mas ele remodelou algumas partes do enredo para que pudesse contar à corte francesa, já que, segundo Coelho (1987), era evidente que “todos eles ‘expurgados da maliciosa ironia e de uma certa insolência de que Basile se utiliza ao contá-los para ouvidos cortesãos e homens mundanos’” (p. 64). Dessa maneira, não poderiam lhe servir, teriam de ser adaptados. Desta forma, a crueldade da rainha tornou-se um arquétipo ogro na versão francesa, como perceberemos em nossa análise, moldando-se melhor aos ouvidos exigentes dos nobres franceses.

Mas a diferença crucial entre Basile e Perrault é que o escritor francês em sua história acrescenta a aparição das fadas, desta forma introduzindo a principal característica do gênero textual conto de fada. Assim, as versões que sucederam carregam uma estrutura muito semelhante – na história dos irmãos Grimm, assim como na de Perrault, as fadas boas dão qualidades diversas à princesa.

Ainda na versão francesa, o príncipe e a Bela Adormecida, após os acontecimentos, vivem felizes para sempre, o que acaba sendo sustentado pelos Grimm. Mas essas mudanças no enredo e nas características da história surgiram para fundamentar em cada época o que lhe cabia melhor. Porém, elas revelam-se como acontecimentos futuramente importantes dentro do seu próprio enredo e salientam a dessemelhança que nos traz o primeiro conto, essa estranheza causada ao leitor atual quando se depara com elementos como estupro, adultério e canibalismo – assuntos que não permeiam a infância, e sim a idade adulta, e que em sua totalidade são velados pela sociedade. Velados no sentido de deterem certa censura, assuntos de que pouco se fala ou se ouve falar, e quando ditos consideram-se um tema intragável, nos fazendo acreditar que nenhum ser humano seria capaz de tal ato. Justamente a ausência destes temas no cotidiano é que dá ar de estranheza para essas colocações durante o texto.

Todas as versões que vieram depois de Basile anularam alguns aspectos importantes que eram contados na versão italiana – aspectos estes que nós destacaremos minuciosamente durante a análise. O que contava a primeira história ia muito além de aspectos da estética romântica e infantil que foram inseridos sucessivamente no seu enredo.

3.2 CINEMA DE ANIMAÇÃO

A adaptação cinematográfica dos Estúdios Disney foi a história que mais se destacou dentre as versões seguintes. Sua narrativa evidencia a imagem pura da maioria dos personagens, dando aspectos mais afetuosos e singelos, pontos fundamentais para entendermos a maneira de produzir Disney. Isso posto, falaremos brevemente sobre narrativa cinematográfica e seus conceitos, destacando algumas características do cinema americano. Logo em seguida, discorreremos também sobre o gênero textual quadrinhos.

Para Parente (2000, p. 35-36),

a narrativa é a função pela qual é criado o que nós contamos e tudo que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas. As personagens e os acontecimentos da narrativa são contados da mesma maneira que os de um quadro são pintados e os de um filme são fotografados.

Falar sobre narrativa cinematográfica é falar também sobre a imagem. Para Xavier (2005, p. 19), um filme pode ser uma composição de fotografias: “o conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua”. Esse processo não tem nenhum vínculo entre as fotografias sucessivas, mas a relação entre elas, segundo o autor, acontecerá através de duas operações básicas para a construção de um filme: “a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas”.

Já observamos que a narrativa faz parte de um discurso, que é um conjunto de acontecimentos, que sua gênese é a oralidade e que dentro do texto escrito ela possui características bem definidas. E seguindo essas características, quais mais surgiram e compilaram-se para formar a narrativa cinematográfica? “Segundo certa tradição, a narrativa cinematográfica suporia um ‘grande imaginista’ [...], como toda narrativa pressupõe um narrador” (GAUDREAU, JOST, 2009, p. 39).

Em outras palavras, a narrativa cinematográfica está mais para o enunciado do que para a palavra, assim como a narrativa literária e narrativa oral, pois o enunciado compila mais informações e acontecimentos. Narração é algo mais que a descrição, diferentemente de lidar com palavras soltas a narração se iguala a imagem, dá vida ao que muitas vezes acaba limitando-

se ao texto. Desta forma aproxima-se da construção de cenas que engloba mais ações definindo o conceito narrativo. Xavier (2005) fala sobre a arte do cinema em representar a realidade, assim apresenta a grande vantagem do movimento, usando esse trunfo para mostrar um cinema de maior realidade, portanto abre espaço também para o que está de fora do quadro.

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. [...] O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela [...] O movimento de câmera é um dispositivo tremendamente reforçador da tendência a expansão e, como diz Burch, transforma o espaço ‘fora da tela’ em espaço diretamente visado pela câmera” (XAVIER, 2005, p. 18-22).

O movimento é um aspecto que está presente tanto em *live-action* quanto em animações e em relação aos dois métodos este conceito não muda. Permanece a mesma impressão de realidade, principalmente o movimento reproduzido nas obras de animação regidas pelo estilo Disney. Desta forma, as histórias do cinema e da animação estão conectadas de uma forma abrangente e não seria diferente com o movimento. Segundo Denis (2010, p. 41-42 apud PEGORARO, 2012, p. 149),

não apenas pelo princípio da recomposição do movimento ser o mesmo em filmagem real e na animação (ainda que a prática seja diferente), mas também porque a descoberta do cinema se fez em grande parte com a ajuda de descobertas científicas que empregavam técnicas gráficas, mesmo depois da fotografia.

Podemos observar um aspecto interdisciplinar que transpõe o cinema de animação e os quadrinhos para além do movimento, em específico as caricaturas nos quadrinhos, um exercício feito no desenho da imprensa, de acordo com Denis (2010, p. 45 apud PEGORARO, 2012, p. 150):

O traço do lápis dos desenhistas tem um papel importante na leitura do jornal. Esta imagética (desenhos que caricaturam políticos, atores, homens do mundo ou trazem pequenas histórias cômicas) detém o papel que mais tarde será atribuído ao desenho animado na composição da sessão de cinema.

Para além das caricaturas, as tiras dos quadrinhos foram importantes para uma convergência das linguagens, representando uma influência central para a animação. Desta forma, a produção gráfica dentro do surgimento de uma sociedade midiática que se iniciava foi de suma importância e tal conversação entre quadrinhos e animação fez-se de grande valia para o início do sistema de produção de animações de curta metragem. Assim, os *cartoons* serviram

como fonte de inspiração para a maioria dos primeiros desenhos animados, consoante Pegoraro (2012).

Contudo, não podemos deixar de destacar a importância dos Estúdios Disney para a difusão da animação de longa metragem. O estilo de animar único que o estúdio possui tem muito a ver com os seus animadores, nomes como Frank Thomas, Ollie Johnston, Ub Lwerks, Glen Keane, Fred Moore, Marc Davis, entre outros. São desenhistas de muito talento e de tamanha importância nas eras Disney que cooperaram no crescimento e prestígio do estúdio, que estabeleceu um marco dentro do mundo do cinema de animação.

A sensibilidade estética de suas produções, a riqueza em detalhes e a inteligência destes animadores foram capazes de fazer ascender as obras da Disney de tal maneira que se fizeram referência para muitos artistas que seguiam essa linha, em especial a animação 2D. O estilo Disney consolidou o modo de animar naturalista, pois está diretamente ligado ao paradoxo da expressão de naturalidade, corroborando os objetivos do cinema hollywoodiano.

A presença do autor dentro do filme animado acontece a partir da construção da sua *presença transitória*. Conforme Graça (2006), ainda que a obra dependa muito do dispositivo técnico na composição da animação, também depende tanto quanto da experiência cinestésica vital do seu autor, à medida que ele – o autor (neste caso animador) – percebe o movimento vivo das coisas e de seu próprio corpo como um movimento emulado. Logo, a partir dessa observação de si próprio e dos movimentos vivos que o cercam, o animador é capaz de transferir suas percepções para a animação, que transforma-se em um movimento semelhante ao real.

No filme animado, não apenas a visão se faz gesto, mas todo o corpo, enquanto registro vivo tanto do movimento espontâneo das coisas que, orgânica ou inorganicamente, se oferecem à sua sensibilidade, como das ações com as quais transforma o mundo [...] Em termos sucintos e essenciais, o filme animado surge a partir do modo segundo o qual todo o corpo vivo do animador interage com toda prótese técnica de produção fílmica, sendo por isso expressão também do mundo e da natureza. É a atitude do animador no interior da relação que é capaz de estabelecer com o dispositivo que determina o filme (GRAÇA, 2006, p. 96-97).

Dentro da animação, tanto o autor quanto o espectador são chaves essenciais para o funcionamento da realidade.

No processo de fabricação do filme animado, o autor esforça-se por recuperar para si mesmo, para seu próprio gesto, o controle não só de todos os procedimentos técnicos, mas, igualmente, a origem da ilusão fílmica que acontecerá graças à participação do espectador (GRAÇA, 2006, p. 95).

O gesto do autor e sua sensibilidade são pontos cruciais para a animação, indo ao encontro da ensibilidade modificada do espectador. Graça (2006) define a animação como uma obra que vai além da técnica ou da arte de representação do real, capaz de expressar a sensibilidade que é evidenciada por si própria. Para a autora, a animação é uma atitude estética, e talvez a “única” atitude estética na era da reprodutibilidade técnica da imagem, aqui reiterando um conceito de Walter Benjamin.

Em especial, as animações produzidas pelos Estúdios Disney trazem características bem específicas, algo como “tentar tornar real o lúdico” com princípios anatomicamente corretos, trazendo um real fabuloso, no qual os animais “imitam” propriedades específicas dos seres humanos, como roupas, moradia, profissões e relações interpessoais. Essa técnica é sustentada em praticamente todas as obras dos Estúdios Disney, desde suas animações, curtas e longas-metragens, até o slogan do seu primeiro parque temático, a Disneyland na Califórnia, que diz “*Where dreams come true*” [Onde os sonhos viram realidade]. Frase que ganhou uma proporção imensa, tornou-se bordão da própria empresa, manifestando com frugalidade suas pretensões.

Além do clássico bordão, neste parque se encontram vários personagens das animações produzidas pela Disney. Seu interior é totalmente idealizado para nos remeter às histórias dos primeiros longas-metragens feitos por eles. É lá que se localiza um dos seus principais símbolos, o castelo da Bela Adormecida. Foi a primeira construção de castelo projetada pela empresa e, curiosamente, a única arquitetada e idealizada pelo próprio Walt Disney. É claro que havia intenções visionárias que iam além da construção do castelo. O objetivo não era só a ornamentação do parque, havia também o intuito de divulgar o filme que estava em produção, *Sleeping Beauty*.

Figura 1 – Castelo da Bela Adormecida na Disneyland



Fonte: Disneyland Park. Disponível em: <https://disneyland.disney.go.com/destinations/disneyland>.

Nesse universo produzido por Walt Disney e seus sucessores, tudo foi minuciosamente idealizado a fim de causar fascinação, para que todos acreditassem que tudo o que acontecesse em seus parques, ou o que por eles fosse produzido, poderia “vir a ser” real, se você acreditar. Uma forma de encantamento que apaga qualquer evidência da produção ou da organização, deixando transparecer somente a naturalidade mágica, aspecto projetado como ponto principal de suas obras.

Sleeping Beauty foi dirigido por Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman em 1959. Na época o estúdio se chamava *Walt Disney Feature Animation* e estava na sua Era de Prata. A Era desenvolveu-se nos anos 50, período em que o estúdio renascia após muitas produções fracassadas durante a Segunda Guerra Mundial. Durante essa fase surgiram muitos projetos de sucesso, como *Cinderela*, *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas* e outros, como *A Bela Adormecida*, a versão baseada nas histórias de Perrault e dos Grimm. O enredo da história carrega expressivamente uma narrativa clássica compilada dos dois contos, que é sequenciado através dos desenhos, e o primeiro longa-metragem de animação feito em bitola 70 mm e em formato *widescreen*, fornecendo uma imagem mais ampla e rica em detalhes, obra que foi reconhecida anos depois como um marco nas produções Disney.

Segundo Xavier (2005, p. 27), “[...] costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa”. Quando se refere à decupagem clássica, o autor trata como o processo de decomposição do filme e salienta a importância da montagem para que através dela o filme se concretize e se sustente de verdade, abandonando a ilusão de que o filme é, apenas, uma produção que traz naturalidade, mas uma produção que existe e compõe-se muito além disso. Xavier (2005) defende que essa naturalidade, a qual integra as cenas diferentes em uma mesma sequência, integra também planos diferentes em uma mesma cena. “O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 2005, p. 27).

Xavier (2005) trata o cinema de Hollywood como uma representação naturalista, a qual tinha três elementos básicos:

a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e de flagrar o mecanismo de identificação; b) a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurados por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas; c) a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, estórias fantásticas etc. (XAVIER, 2005, p. 40).

O uso do termo naturalismo, nesse caso, não está ligado diretamente ao estilo do movimento artístico, ou seja, é usado pelo autor para referir-se à “construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’” (XAVIER, 2005, p. 42).

Tudo neste cinema é ponderado para parecer verdadeiro, e caminha em direção ao controle da realidade criada pelas imagens, funcionando para a representação não parecer de fato uma, anulando a sua própria presença. Essa representação em forma de verdade é o que se destaca na produção cinematográfica dos Estúdios Disney, e a partir dessa impressão de verdade grande parte dos telespectadores acaba absorvendo a versão Disney como de fato a única. Reconhecida como a produção fonte da história de uma moça que cai em um sono da morte, tornando-se a versão de mais ascensão, sendo vista e reconhecida referência da história.

Consequentemente, se pouco se entende e se reconhece os enredos das versões anteriores à Disney, é interessante pensarmos então as versões subsequentes a ela, que em muitos aspectos remetem-se ao seu enredo também, versões estas que muitas vezes desconhecemos pelo prestígio dado à produção Disney. Uma dessas produções é a HQ de Mastroberti *Adormecida: cem anos para sempre*, que retrará de uma forma mais gráfica com toques revisionistas os contos de Perrault e dos Grimm.

3.3 HISTÓRIA EM QUADRINHOS E FICÇÃO FANTÁSTICA

A adaptação de Mastroberti tem um diferencial diante de todas as outras versões até aqui expostas, ser uma história em quadrinhos de narrativa gráfica inspirada nesses contos culturais europeus de forma intuitiva e sem roteiro. *Adormecida: cem anos para sempre* conta a história de um príncipe aventureiro que se perde no deserto e busca abrigo em um misterioso castelo em ruínas que é comandado por uma poderosa e sedutora feiticeira. As fadas madrinhas e outros moradores adormecidos do castelo veem nele a salvação. O príncipe deve despertar a jovem princesa e libertar o castelo de sua maldição.

A produção de Mastroberti foi publicada em 2012, mas sustenta uma longa história. Guardada por mais de vinte anos, sua HQ foi escrita entre 1980 e 1990. Na época, Mastroberti, ainda jovem, contava com a sua intuição para escrever. Desta forma, transparecia em suas obras,

e em especial nessa HQ, influências de quadrinistas europeus dedicados ao gênero ficção científica e fantasia. Também outras influências vindas da música e das artes plásticas foram cruciais para a sua obra, como destaca a própria autora:

Tudo isso era degustado sob a trilha sonora lisérgica – em vinis – de Pink Floyd, Yes, ou de uma mega-ópera de Richard Wagner. Da mesma forma, apegada a ilustrações antigas produzidas por grandes artistas como Gustave Doré, Arthur Rackham e Charles Robinson e à arte simbolista cuja vertente inglesa frequentemente bebia na literatura de fantasia e mitológica (MASTROBERTI, 2012, p. 44).

A obra de Mastroberti trabalha a recriação gráfica do conto de Perrault e dos Grimm. Os desenhos e traços da HQ retratam muito bem o universo criado pelo conto europeu, criando-se uma sequência de belas ilustrações, ou seja, “as imagens”, as quais incorporam distintamente a arte dos quadrinhos aqui, além de serem de extrema importância para a análise, são também um show à parte com tanta riqueza em detalhes.

Concordando com os estudiosos da área da animação e conseqüentemente das histórias em quadrinhos, sabemos que as imagens sozinhas são apenas imagens. No entanto, quando estão em uma sequência, acabam tornando-se tanto imagens em movimento ou justapostas, ou seja, “a arte sequencial”. Mesmo parecendo algo de tão fácil compreensão, ainda assim a definição dos quadrinhos sempre foi um tanto quanto problemática, justamente pelo termo “arte sequencial” misturar-se com a animação. A arte sequencial por sua vez é um termo proposto pelo quadrinista Will Eisner em meados dos anos 80, no livro *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Ele propunha com esse conceito descrever formas de arte que usam imagens em uma determinada ordem, assim, pensando os quadrinhos sobre aquilo que os aproxima do cinema, que é justamente a sequencialidade.

Assim, para McCloud (1995, p. 7), há uma linha tênue entre ambos: “a animação é sequencial em tempo, mas não espacialmente justaposta como nos quadrinhos! Cada quadro de um filme é projetado no mesmo espaço – a tela – enquanto nos quadrinhos eles ocupam espaços diferentes. O espaço é para os quadrinhos o que o tempo é para o filme”.

É importante salientar que a descoberta da fotografia, aparecendo no século passado num jornal inglês, multiplicou a presença da imagem. Pouco depois, pela decomposição da fotografia, quadro por quadro, foi possível a recomposição do movimento com o cinema, em 1895. [...] Portanto o cinema e, em conseqüência, o desenho animado, bem como a história em quadrinhos, nasceram simultaneamente, não derivando uns dos outros, mas incorporando uma profunda tendência do homem na busca da união da imagem, presente na expressão humana, com a linguagem escrita e posteriormente falada, pela evolução do cinema sonoro, ao final da segunda década do século XX (RAHDE, 1996, p. 105).

Os quadrinhos em sua forma narrativa ou até mesmo de arte formam uma espécie de sistema envolvendo tudo que o compõe, elementos ou fragmentos diferentes, mas que seguem juntos para criar um todo completo. Os elementos que constituem os quadrinhos possuem a essência em partes pictóricas, em partes textuais e, muitas vezes, um híbrido dos dois. Para Postema (2018), tais elementos que se incluem nas imagens dos quadrinhos, as molduras ou quadros que compõem as imagens, e nelas, o *layout* da página; inclusive também o design do livro se torna importante, assim como os recordatórios, os balões de fala e as próprias palavras. Essa importância de atentar-se ao layout da página é justamente pela sequencialidade de “elementos individuais alcancem essa síntese, a linguagem dos quadrinhos se apoia na força de suas ausências”, segundo Postema (2018 p. 16). Tais ausências seriam as lacunas, e ao direcionar-se a essas lacunas inicia-se uma nova maneira de pensar como os quadrinhos funcionam.

Em sua abstração as imagens individuais dos quadrinhos deixam lacunas, ausências tanto no detalhe quanto na especificidade. A prática de circundar as imagens por molduras ou outro tipo de contorno para separar e definir as imagens começa a preencher essas lacunas ao torná-las mais evidentes. Elas oferecem especificidade às imagens ao ancorá-las e relacioná-las, umas com as outras, ao serem justapostas. Os quadros emoldurados e a página onde eles são dispostos criam suas próprias lacunas, ou seja, os espaços que estão separando os quadros, as sarjetas. As sarjetas são, literalmente, as lacunas da página, mas elas também marcam as lacunas presentes no nível seguinte do sistema [...] as sarjetas podem substituir ações e funções narrativas, tais como a troca de cenas ou, meramente, a passagem do tempo (POSTEMA, 2018, p. 16).

É importante ressaltar que a maioria dos estudiosos da área de teoria dos quadrinhos vem de uma prática estruturalista a partir das unidades mínimas das HQs (balões, quadros, onomatopeias), mas, neste estudo, trabalharemos com a observação do quadrinho de Mastroberti desde as articulações, da conversação entre as imagens com base no espaço que elas ocupam, fundamentos em Groensteen (2015).

Proponho o contrário: que os abordemos do alto, ao nível de suas articulações maiores. (Não utilizo o termo articulação conforme o sentido particular que tem dentro da linguística, mas no sentido em que designa qualquer operação que “organiza conjuntos de unidades operacionais no mesmo nível”) (GROENSTEEN, 2015, p. 13).

O método de Groensteen visa simplesmente à ação de não começar se atentando a fragmentos, que seria o movimento de perceber das unidades mínimas para o todo. Ele propõe o movimento inverso, começar olhando o todo até chegar no mínimo: “Para mim, o ponto decisivo, assim como pensa Benveniste, não é recusar a existência dessas unidades. Trata-se apenas de saber se é a micro ou a macrossemiótica a visão mais apta para a elaboração de um modelo completo da linguagem dos quadrinhos” (GROENSTEEN, 2015, p. 13). Para

fundamentar sua teoria, o autor inferiu a “solidariedade icônica”, a solidariedade das imagens. Em outras palavras, caso fizermos o exercício de tirar tudo de um quadrinho, como os textos, cor e figuras identificáveis, sobrar a sequência solidária de imagens – “a condição necessária, se não a única, para que possamos falar sobre quadrinhos é que as imagens são diversas e correlacionadas de alguma forma” (GROENSTEEN, 2015, p. 29). Partindo disso, as imagens solidárias articulam-se em um dispositivo espaçotópico, ou seja, elas ocupam um lugar dentro do espaço, pois, conforme Groensteen (2015), toda e qualquer imagem desenhada é capaz de existir, encarnar-se e implantar-se em um determinado espaço. Como consequência, nasce o conceito de artrologia.

Faz-se importante agora definir a natureza exata dessa solidariedade icônica. As histórias em quadrinhos apresentam as imagens que as compõem em diferentes tipos de relação. Para qualificar o conjunto dessas relações, utilizarei um termo genérico com significado amplo: Artrologia (do grego arthron: articulação) (GROENSTEEN, 2015, p. 31).

A ideia de artrologia sustentada por Groensteen engloba o dispositivo espaçotópico em sua concepção, e para além disso também, pois é um método de análise de quadrinhos. Esse conceito é essencialmente um estudo de articulações, para a melhor compreensão desse movimento e de que maneira acontece essa interação de todos os elementos presentes nos quadrinhos. Conforme Groensteen (2015, p. 31-32), “os espaços específicos às histórias em quadrinhos, tais como o balão de fala, o quadro e o requadro, a tira (faixa horizontal que é o primeiro nível de agrupamento dos quadros) e a prancha, serão convocados sucessivamente para análise de suas interações”.

Para a análise da HQ de Mastroberti, os conceitos de Groensteen serão valorosos, visto que a autora possui uma linha de ilustração em quadros grandes e cobertos de detalhes, conteúdos plásticos, conteúdos icônicos e textuais. Será muito estimulante entender a posição que o quadro ocupa dentro da página a partir de todos os conceitos do sistema espaçotópico que Groensteen pensa. Isto posto, nos aprofundaremos nos respectivos conceitos mais adiante quando chegarmos à análise de *Adormecida*, de Mastroberti, quando utilizaremos o método de Groensteen.

No entanto, para melhor percepção sobre as características de cada uma das versões, precisamos compreender um pouco mais sobre como se concretizaram as teorias de tradução e adaptação, destacando os conceitos acerca dessas concepções tão próximas e ao mesmo tempo distantes, para entendermos da melhor forma se as versões que correm dentro da literatura, do

cinema e da história em quadrinhos foram mais traduzidas ou adaptadas, ou ambas as ações, e é justamente sobre isso que nos atentaremos na próxima seção.

3.4 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Quando pensamos as diferentes versões do conto de Basile, uma questão vem à mente: de que forma se adaptaram? Para compreender esse meio é preciso perceber como os escritores recontaram as histórias, pois o exercício feito por eles não deixa de ser uma tradução com adequações embasadas nos ideais políticos, econômicos e culturais de cada época em cada país. Logo, cada versão do conto de alguma maneira acabou apagando ou acrescentado algum aspecto, personagem, abordagem que antes não estava pontuado no enredo.

Os estudos sobre a tradução são importantes para demarcar a transposição entre culturas descobrindo novos conceitos ou novas línguas. Mas, durante os aprofundamentos dos conceitos de tradução, observou-se a quase inevitável alteração de alguns elementos da história ou do texto traduzido. Essas alterações algumas vezes são para contemplar termos mais próximos e outras apenas pela definição ou intenção exclusiva do tradutor, portanto, “altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido” (HUTCHEON, 2013, p. 9).

É comum no meio profissional da tradução textual palavras ou expressões serem trocadas, esquecidas ou acrescentadas, para que caiba em um novo contexto histórico e para que haja melhor compreensão. Essas modificações são mais salientadas quando se trata de tradução e língua. As versões derivadas do conto napolitano “Sol, Lua e Tália” são de quatro idiomas diferentes: francês, alemão, inglês e português. Duas delas fazem parte do continente europeu e as outras duas do continente americano. Desta forma, mesmo que cada parte esteja incluída no mesmo continente, ainda assim podem ser muito distintas, ao carregar em suas línguas expressões e conceitos diferentes. Portanto, “quanto maior a distância entre as línguas e as culturas envolvidas, mais claramente aparecem os problemas da tradução” (BURKE, HSIA, 2009, p. 17).

No início dos trabalhos em traduções, os profissionais e historiadores se preocupavam cuidadosamente com a tradução cultural, que, segundo Burke e Hsia (2009), é a tentativa de antropólogos em descrever o que acontece quando um lado tenta entender ações do outro e

vice-versa. Ainda assim, com todo cuidado e preocupação destinados à tradução cultural, havia um distanciamento textual, por mais que se tentasse a aproximação o afastamento fazia-se inevitável. Um exemplo muito claro seria a tradução da Bíblia, um dos principais e mais traduzidos textos do mundo. Burke e Hsia (2009) afirmam que havia uma espécie de paralelo entre tradutores e missionários que se esforçavam para transformar os textos religiosos e torná-los um meio de transfiguração da cultura local. Eles introduziam palavras e frases que os aproximassem mais da língua fonte, mas que também fizessem sentido na língua traduzida, e desta forma deixavam o texto o mais semelhante possível aos dialetos e línguas locais. A finalidade desse movimento era conseguir a conversão de pessoas de outras religiões ou crenças pagãs. “No Brasil, o jesuíta José de Anchieta, que escreveu hinos em tupi, introduziu nessa língua palavras portuguesas para conceitos de que os índios aparentemente careciam” (BURKE, HSIA, 2009, p. 36). Tais ações parecidas ocorrerão em vários países, como a introdução em massa do catolicismo, por exemplo, fez com que muitos povos se afastassem de suas culturas, e as traduções distanciavam-se ainda mais das línguas de origem com cortes e adições.

O ponto crucial é que o que se descrevia na época como “traduções” muitas vezes diferia dos originais em importantes sentidos, fosse por abreviar os textos, fosse por ampliá-los [...] a contração, a liberdade de subtrair, assumia formas diferentes. Textos longos podiam ser abreviados na tradução, reduzidos até a metade da sua extensão original [...] passagens podiam ser omitidas – sem aviso aos leitores – por razões religiosas, morais ou políticas (BURKE, HSIA, 2009, p. 38-39).

Surgiam então as denominadas “traduções criativas”, forma sob as quais os tradutores possuíam a liberdade de modificar o texto, assim refletindo na sua originalidade. A tradução em seu conceito geral é uma questão um tanto quanto delicada, mas essencial para a difusão do conhecimento, língua, costumes e o contato com outras culturas. Deste modo, devemos pensar a tradução literária ligada diretamente à reescritura, que conseqüentemente está inserida na literatura.

A reescritura é definida por Basnett-McGuire & Lefevere (1990, p. 10) como algo ‘que contribui para a construção da imagem de um escritor e/ou de uma obra literária’. O termo imagem, por sua vez, é concebido por Lefevere (1992, p. 110) ‘como projeção de um trabalho original ou de um autor em uma dada cultura e que frequentemente exerce mais influência que o original’ (AMORIM, 2005, p. 27).

A “imagem”, termo concebido por Lefevere (1992) e citado por Amorim (2005), da obra literária acaba por tornar-se mais conhecida do que a sua fonte. Contextualizando isto com relação ao objeto da pesquisa, o texto de Basile torna-se menos conhecido que as suas

versões seguintes, como as versões de Perrault, dos Grimm e da Disney, que exercem mais influência do que a versão italiana, logo “as reescrituras contribuem, decisivamente, para a formação de imagens, conhecimentos e valores que não se reduzem tão simplesmente ao conceito de imagem como representação de uma realidade não mediada” (AMORIM, 2005, p. 28).

Os termos reescritura e tradução, segundo Amorim (2005), acabam seguindo um estado de conservação como também o impulso em direção a mudanças. Em consequência, nos dois casos a relação de fidelidade com o texto acaba situando-se na relação entre a ideologia e a concepção poética. Assim, questionamos o que é realmente fiel ao texto fonte. Amorim (2005) faz um compilado de ideias de Lefevere (1992), nas quais ele julga a “fidelidade” ao pensamento conservador.

O autor associa a fidelidade a uma certa ideologia de cunho conservador, para a qual ser fiel é aproximar-se de uma escrita tanto mais ‘literal’ quanto mais adequada. Nesse sentido a noção de fidelidade não está livre de julgamento, pois somente pode ser concebida no espaço da não-neutralidade, da valorização. Por outro lado, não se deve pensar que haja uma vinculação direta, necessária ou objetiva da noção de ‘fidelidade’ a uma postura conservadora, isto é, não há nenhum laço de motivação intrínseca entre ser ‘fiel’ e ser conservador (entendido aqui como uma postura mais ‘literalista’, tal como Lefevere exemplifica). Tampouco seria seguro fazer qualquer associação necessária entre ser fiel e promover leituras ‘inovadoras’, cuja fidelidade assumida teria o intuito de liberar a ‘verdade poética’ de um poema ou romance da contaminação de leituras canonizadas (AMORIM, 2005, p. 31).

Portanto, para Amorim (2005), não haveria uma medida incontestável ou universal para definição de fidelidade. Existiria então um limite entre a tradução e a fidelidade? Para um determinado texto ser considerado tradução haveria então de ser fiel?

[...] Na tradução se efetua um compromisso com uma certa ideologia ou poética – seja no sentido de uma atitude, seja contestadora conservadora –, situar a noção de ‘fidelidade’ acima desses fatores sugere um gesto tão ingênuo quanto ideológico. Ingenuidade que pressupõe a tradução como um contato não mediado, mas que também não deixa de ser ideológica, já que supõe o apagamento das condições de produção que sustentam uma leitura (AMORIM, 2005, p. 31).

Em outras palavras, a fidelidade não está necessariamente vinculada à tradução. Tradução não necessariamente marca as relações de igualdade e simetria. No entanto, essa não necessariedade acaba ascendendo diferenças muitas vezes construtivas sobre a forma como se percebe a linguagem do outro. Iremos exemplificar a tradução a partir de Amorim (2005), com base na leitura de Derrida. Amorim (2005), cita o mito da Torre de Babel, pensada e construída pelos Shem, tribo que descendeu de Noé. Os integrantes da tribo falavam uma só língua e se entendiam muito bem. Percebendo o quanto eram fortes e organizados, decidiram criar uma

torre imensa com a finalidade de mostrar poder e unificar sua língua. Deus, no entanto, interrompe a construção pela ambição gerada no grupo e impõe o seu nome, Babel, que pode significar o nome de Deus ou do pai.

Segundo o mito, a tribo dos Shem pretende edificar uma torre que alcançaria os céus e com a qual poderia impor sua língua a todos os povos, tornando-a universal. [...] Esse gesto divino instituiu a diversidade de línguas condenando os Shem à tradução, ao mesmo tempo necessária – diante da multiplicidade de línguas que agora *precisam* traduzir para compreender – e impossível – dada a impossibilidade de uma tradução concebida como *transparência* ou comunicabilidade plena (AMORIM, 2005, p. 33).

Quando Deus ordenou e impôs o seu nome à torre, ele também instituiu a multiplicidade das línguas, condenando o homem à tradução, um trabalho que nunca estaria completo, pois só seria possível se existisse uma língua única, assim como pretendiam os Shem, mas isso não era mais possível.

Sendo assim, o exercício da tradução tornou-se cada vez mais frágil quanto às questões de transparência, sempre algo tende a ser modificado. E por mais que o tradutor se esforce, não é uma característica que se possa controlar. Embora exista a pressuposição da neutralidade dentro da tradução, onde o texto traduzido visa a salientar a impressão neutra e chega mais perto da sensação de ler o original, “nem mesmo o autor de texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra. Não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, ‘apropriado’ pelos leitores, já que essa apropriação é um gesto constitutivo de interpretação” (AMORIM, 2005, p. 35). Mesmo com essa fragilidade, a tradução ainda é o método que garante ter acesso a qualquer texto, conforme Amorim (2005).

Ainda referindo-se às traduções, segundo estudos de Amorim (2005), existe uma determinada forma mais transgressora de traduzir. Nela é permitida a liberdade dentro do texto, na qual a tradução de um romance, por exemplo, apresenta modificações mais consideráveis como suspensão de personagens, redução de capítulos, omissão de canções... Nesse caso poderia chamar-se de adaptação.

É comum que uma reescritura como essa seja considerada ‘adaptação’. Essa classificação explica-se, em parte, pelo fato de que a prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionam certa agressão à ‘integridade’ dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução. [...] Desse modo, em um contexto, caracteriza-se uma tradução como ‘adaptação’, associando-se ao termo a noção de transgressão, violação. Já em outro contexto ‘adaptação’ deixaria de violar certos limites a denotar, explicitamente, a modificação do texto original com objetivos definidos (AMORIM, 2005, p. 41).

Diante disso, espera-se que a tradução se aproxime o máximo possível do texto fonte e que a adaptação sustente um desvio. Costuma-se compreender a adaptação como um processo de transposição de um texto para outro, como o deslocamento de um romance para o cinema, encenações de peças teatrais, toda e qualquer transposição entre mídias, então, quando um texto é modificado para atender determinado público, podemos chamar de adaptação. Mesmo que estas definições, de certa forma, se aproximem muito, há uma certa dificuldade no momento da denominação de uma obra tradaptada, ou seja, quando na obra estão compilados os dois procedimentos – a tradução e a adaptação. Deste modo, há uma dificuldade de definição, de distinguir se a obra sofreu uma adaptação ou apenas foi traduzida. Entretanto, a tradução pertinentemente constitui a adaptação.

A tradaptação, termo cunhado por Michel Garneau em 1978, propõe-se a unificar dois procedimentos intimamente ligados, a tradução e a adaptação; não obstante, esse novo conceito também carrega um caráter ideológico fortemente marcado. O termo foi utilizado por Garneau para descrever sua tradução/adaptação da peça *Macbeth*, de William Shakespeare, para uma língua ainda em vias de formação e que urgia por consolidação, o quebequense (FRIO, 2013, p. 26).

Isto posto, a adaptação é uma maneira de recontar histórias, algo central da imaginação humana em todas as culturas. O movimento de adaptar é justamente esse, transpassar maneiras de apresentar uma nova história. Contudo, do mesmo modo em que há um obstáculo dentro da definição de tradução, com a adaptação não muda, seria talvez muito mais complicado, pois tais mudanças ocorrem entre mídias, gêneros, idiomas e conseqüentemente culturas. Mesmo que para alguns pensadores a adaptação possa sustentar o reconhecimento da transferência assumida, como ressalta Hutcheon (2013), assim que se estabelece a adaptação como a transferência assumida de uma obra para um meio diferente do que o originou, assume-se que essa transição é provocada diretamente na relação com o texto no qual se baseia, assim, protege-se contra possíveis críticas, ao passo que fica refém delas. Certas críticas que em dados momentos servirão de proteção em prol da fidelidade da obra adaptada.

Como já pontuado previamente, é inerente ao ser humano a ação de contar e recontar histórias, “e recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2013, p. 10). Dentro dos objetos escolhidos para esta pesquisa há diferentes formas de recontar a história. Logo, são várias adaptações diante de diferentes mídias. Segundo Hutcheon (2013), na era vitoriana existiam adaptações de peças teatrais, óperas, histórias de poemas, músicas, danças, quadros; eles tinham o hábito de adaptar quase

tudo, e nós, que somos considerados “os pós-modernos” possivelmente herdamos esse hábito da adaptação, a diferença é que temos um melhor e mais vasto aparato a nossa disposição.

Não apenas o cinema, a televisão, o rádio, e as várias mídias eletrônicas, é claro, mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual. O resultado? A adaptação fugiu do controle, e é por isso que seremos incapazes de entender seu apelo e até mesmo sua natureza se considerarmos somente filmes e romances (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Essa complexidade da adaptação acontece justamente pela extensa variedade de mídias em que se encontram as adaptações, estando em quase todos os lugares. Ainda para Hutcheon (2013), a cultura ocidental apresenta a adaptação como requisito fundamental para a contemporaneidade, parecendo “confirmar o *insight* de Walter Benjamin (1992, p. 90), segundo o qual ‘contar histórias é sempre a arte de repetir histórias’” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Desse modo, transportando a temática digna da pós-modernidade, denominada reciclagem cultural, criando-se a recontação das histórias.

Hutcheon (2013) ressalta a impossibilidade de haver de fato as traduções literais e adaptações literais, e se é cobrada a fidelidade da tradução ao conteúdo do texto, tal exigência ocorre da mesma forma com as adaptações, sejam elas obras distintas ou não. É ponderoso destacar que tanto ao ocorrer uma mudança entre as mesmas mídias quanto essas mudanças apresentarem-se em mídias distintas, como a adaptação cinematográfica de um livro (mídias distintas), a tarefa da adaptação torna-se suscetível a questionamentos quanto a sua fidelidade à vista da obra de origem da mesma forma, uma vez que o desafio em adaptar é exatamente esse, o questionamento que ocorre em todas as obras adaptadas. Atendendo a esses impasses acerca do assunto, a autora apresenta um conjunto de perguntas que podem auxiliar no processo de adaptação. São estas: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?

Frio (2013) faz uma síntese muito precisa, que serve para ilustrar esse conjunto de questões levantados por Hutcheon (2013).

Em primeiro lugar, deve-se delimitar (i) qual elemento da obra original deverá ser adaptado, seja sua temática, seu estilo, etc., para que em seguida seja indicado (ii) o(s) responsável(is) por realizar a adaptação. As (iii) razões para recorrer à adaptação podem ser de cunho cultural, político, pessoal, ou podem ser motivadas para alcançar um novo público-alvo que, uma vez delimitado, vai (iv) ditar as regras desse processo de adaptação. Por fim, deve-se (v) tratar da adaptação de aspectos relativos à época, ao lugar, à sociedade e à cultura nas quais a história se passa. Com essas questões em mente, o trabalho de adaptação ganha sistematicidade, o que não garante, porém, uma recepção aprovativa (FRIO, 2013, p. 12).

Diante de todas essas ideias apresentadas, é possível identificar a importância de ambos para se traduzir ou adaptar obras de mídias e línguas distintas, e principalmente para entendermos as diferenças presentes nas narrativas que nos propusemos a estudar. É pelo aprofundamento neste processo que entenderemos mais acerca da tradução/adaptação a partir da análise das obras “Sol, Lua e Tália”, “A Bela Adormecida no Bosque” (*La Belle Au Bois Dormant*), Bela Adormecida (*Dornröschen*), a animação *Sleeping Beauty* e por fim *Adormecida: cem anos para sempre*. Dessarte, iniciaremos na próxima seção a análise dos objetos.

4 ANÁLISE

Neste capítulo, apresentaremos as cinco análises individuais dos objetos elencados para a pesquisa, seguindo a linha das datas de publicação das obras em ordem crescente.

4.1 “SOL, LUA E TÁLIA”

Os objetos elencados para esta pesquisa estão inseridos em épocas distintas, com contextos históricos diferentes, e por isso faremos um breve levantamento acerca das características de cada época, a fim de nos situarmos melhor em questões históricas nas quais os autores estavam inseridos durante as adaptações. “Sole, Luna e Tália” é de 1634-1636. Nesta época, o que operava forte na Itália era o estilo barroco.

O Barroco vive depois da Renascença e antes do Neoclassicismo, ocupando em sua história cerca de duzentos anos. Dentro desse período, o estilo se desenvolveu tanto que é difícil delimitá-lo como único. Para Wolfflin (1989, p. 26), “o começo e o fim têm pouca semelhança. Só a custo se reconhecem as características permanentes”.

O barroco, como dissemos anteriormente, foi uma época de diferentes contrastes: um enorme progresso no pensamento racional e no conhecimento da natureza, junto a superstições e astrologia, alquimia, quiromancias, encantamentos e bruxarias. Critérios de tolerância recém nascidos, ao lado de fanatismos religiosos. Não queremos dizer que em outras épocas não existiram contrastes parecidos, mas que tantos contrastes nunca definiram um conjunto semelhante. O que confere ao barroco este caráter dualístico, complexo e variado (KOPPER, 2004, p. 50).

As formas barrocas são muito particulares. Na arquitetura, no teatro e na literatura, suas características eram o exagero, o informe e o horror. Um de seus segmentos era a contraposição ao estilo clássico renascentista. Assim, com suas características inovadoras e diferentes, era visto com maus olhos. Segundo Wolfflin (1989), no início o barroco sustentava um estilo pesado, maciço e até severo, que aos poucos vai tornando-se mais leve, mais alegre, dissolve-se tanto que chega à forma que denominamos Rococó.

O estilo barroco foi desenvolvendo-se sem modelos, e, ao contrário da Renascença, não acompanhava uma determinada teoria. Pontua Wolfflin (1989, p. 34) que não se pretendia

com o estilo seguir novos caminhos; “em compensação, alguns conceitos antes desconhecidos surgem agora, nos autores que escreveram sobre arte, como critérios da beleza: *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante* e outros. Sente-se um certo prazer pelo raro e que estivesse além das regras. O fascínio pelo informal começa a operar”.

No século XVIII, e por muitos anos depois, a má imagem do barroco foi levada à frente. Foi evidenciado como “o movimento de elementos bizarros”, sem forma, irregulares e grotescos. Mas na contemporaneidade o movimento não se limita apenas a uma manifestação de determinado período histórico, como cita Pinna (2010, p. 1), “mas, sobretudo, uma expressão peculiar de arte”.

A expressão “barroco”, como se usa hoje, e que os italianos igualmente adotaram, é de origem francesa. A etimologia é incerta. Alguns sugerem a figura lógica *barroco*, que resulta em algo absurdo; outros sugerem um tipo de pérola “não totalmente redonda”, que é designada com esse nome [...] a distinção entre barroco e bizarro não nos é familiar; talvez sintamos antes a segunda expressão como mais forte. Entretanto, em termos de história da arte a palavra perdeu seu matriz [sic] de ridículo; em compensação, a linguagem comum ainda se serve para designar algo absurdo e monstruoso (WOLFFLIN, 1989, p. 34-35).

Mesmo que os movimentos da arte barroca fossem criados e sustentados pela Igreja Católica, os artistas que ascenderam o movimento barroco se esforçaram para fugir, mesmo que implicitamente, dos ideais do catolicismo.

Se a cultura contra-reformista quis impor um moralismo, uma seriedade, uma força religiosa que prevalecessem ao hedonismo, ao puro diletto expressivo, veremos então que o maior letrado italiano do século XVII, Giovan Battista (ou Giambattista) Marino, foi quem recuperou a fórmula horaciana do *utile dulci miscere*, colocando o prazer estético acima do dever e conseguindo, de modo implícito, livrar-se das correntes ideológicas impostas pela Igreja Católica (PINNA, 2010, p. 3).

Assim, muitos artistas da sociedade barroca foram subversivos em suas obras, colocando o seu pensamento acima das características compostas pela Igreja, e uma das formas como eles exteriorizavam tal subversividade tornou-se o estilo de escrever barroco, que expressa a novidade da configuração literária, assim, quebrando o velho paradigma do clássico oriundo do Renascimento.

Uma das obras mais relevantes da literatura barroca, segundo Pinna (2010), foi *Lo cunto de li cunti*.¹ Também era da mesma opinião Benedetto Croce (1866-1952), escritor,

¹ O conto dos contos, conhecido também como “Pentameron” por ter imitado, na estrutura da obra, o mais conhecido “Decameron”, composto por Giovanni Boccaccio (PINNA, 2010, p. 5).

filósofo e historiador napolitano, que traduziu a obra do dialeto para o italiano em 1925, e que o denomina “o mais belo livro italiano barroco”. (DEGANI, 2018, p. 15).

Entretanto, apesar de ser considerada uma das mais bonitas obras italianas, é uma construção que aconteceu de forma contemporânea, pois, segundo Degani (2018, p. 22), “ela praticamente não alcançou outras regiões a não ser aquelas de língua napolitana, tendo despertado interesse em línguas bem mais ‘distantes’ da original como o inglês e o alemão”. A história por muito tempo não foi vista dessa maneira, em decorrência do modo como Basile escrevia, pois era considerada até pelos próprios críticos e escritores que reescreveram versões em napolitano e italiano como uma história de “língua inventada”. Basile pecou pelo excesso ao carregar fortemente a escrita napolitana e escrever uma história para ser lida oralmente e recitada em saraus da corte, utilizando-se de conectivos, anacolutos, paralelismos, provérbios e outros recursos que serviam tão somente para o leitor em grupo ter uma melhor apresentação teatral performática e divertir os ouvintes.

A pesquisa dos contos para formar a coletânea aconteceu nas redondezas de Creta e Veneza e a estratégia da escrita em dialeto napolitano, quase erudito, foi a fim de dirigir-se para o público nobre e burguês que utilizava o dialeto para fins artísticos, indo contra as exigências católicas do momento.

O dialeto napolitano, de uso da corte de Nápoles, que possuía um vice-reinado espanhol, era cercado de espanholismos, por isso a obra não é alcançada por muitos na época, indo contra alguns escritores daquele período que buscavam unificar o idioma italiano. A unificação naquele período era um ato de extrema importância, pois a Itália um tempo atrás havia passado por um momento histórico muito conturbado, com a perda da identidade cultural que “fez com que a Itália perdesse aquela hegemonia cultural que exercera no século precedente com o Renascimento” (PINNA, 2010, p. 4).

A escolha da língua napolitana para redigir seus contos deve-se provavelmente à busca de um instrumento expressivo e não somente comunicativo para retratar sua origem popular, pelas possibilidades pictóricas da palavra falada, pelos seus efeitos sonoros musicais, que em outra sede (a língua toscana de uso literário), dariam à narrativa uma afetação não condizente com a língua cotidiana capaz de sustentar as metáforas continuadas, os voos de imaginação, as transformações mágicas de objetos, de figuras, de vozes, que mudam continuamente de estatuto, condição, aspecto, que passam interminavelmente do mineral ao vegetal, ao animal, ao humano, ao incorpóreo, e com isso ele alcança, inconscientemente e artisticamente, uma ironização do barroco, o qual, digam o que digam seus modernos defensores, é insuportável quando é feito a sério, pesado e vazio ao mesmo tempo, e se torna não apenas tolerável, mas agradável e festivo quando é percorrido por um lampejo de malícia, avivado por uma fontezinha de bom humor. [...] Justamente porque o barroco executa ali sua dança alegre e aparece para dissolver o barroco que já foi turvo e agora se torna límpida alegria. Este barroco alegre serve para manter o espírito do autor e dos leitores acima da matéria

dos contos, em uma contínua distinção entre cultura e incultura, entre mente evoluída e mente rude, entre literato e vulgar (DEGANI, 2018, p. 20-21).

Segundo Pinna (2010), é evidente a escolha da Igreja Católica por continuar com o latim como língua oficial, pois era a forma que tinha de manter o saber do povo em suas mãos, impedindo que a população pudesse ter acesso, por exemplo, de maneira autônoma aos textos sagrados, emancipando-se do catolicismo. No entanto, pensar o movimento barroco apenas como uma invenção da Igreja para ajudar nos seus planos religiosos e políticos seria um equívoco, pois o movimento barroco é essencialmente muito mais.

O barroco procurou dar expressão literal e artística para uma época intoxicada pelo poder do homem: de algumas maneiras isto explicaria sua fascinação pelo impossível. No auge do barroco, arquitetos, escultores, pintores, poetas e músicos empenharam-se em realizar o impossível. Desta forma, o materialismo se encontrou com espiritualismo, o naturalismo com o formalismo e o mais terrível realismo com o mais precioso ilusionismo. Neste viés, Willi Hausentein disse: “Barroco quer dizer o impensável: um rio com duas nascentes” (KOPPER, 2004, p. 52).

O enredo de Basile é rico em diversas formas, tanto textuais como histórico-culturais. A sua escrita irônica, metafórica, grotesca, erótica e chula, que muitas vezes desperta um riso espontâneo, é uma apreciação, hoje, muito mais tragável. Ao contrário de um equívoco histórico sustentado pelos Grimm, os quais acreditaram fielmente em uma ironia que marcava a coletânea, a frase que foi por muito tempo o subtítulo do livro, que dizia: “o entretenimento dos pequeninos”. Jacob e Wilhelm Grimm confiaram fielmente que o livro se destinaria de verdade aos pequenos, mas era exatamente o contrário, pois foi “composto para homens, para homens literatos, experientes e vividos, que sabiam entender e saborear coisas complicadas e engenhosas” (DEGANI, 2018, p. 18). Desta maneira, a coleção nunca quis destinar-se às crianças, não foi uma intenção genuína de Basile, que sempre quis muito mais registrar as histórias do que “fazer história”.

Pentameron é estruturado a partir da narrativa moldura. O livro é dividido em cinco jornadas como se fossem capítulos, cada uma com dez contos que são englobados por um conto maior que os organiza. Estas jornadas são abertas por uma introdução. Tal introdução é a da Primeira Jornada, que se junta com a conclusão da Quinta Jornada, e nessa construção nasce o início e o fim do conto principal estruturando os 49 contos que compõem o interior da coletânea. Entre as jornadas são inseridos diálogos e versos narrados por “velhas feias”, como denomina Basile, sendo assim intituladas no livro: Cecca torta, Zeza aleijada, Meneca papuda, Tolla

nariguda, Popa corcunda, Paola vesga, Antonella babenta, Ciulla caruda, Lacova alecrépita, Ciommetella tinhosa.

Grande parte das referências de *Pentameron* vinha da Idade Média, por meio de *Perceforest*, uma narrativa advinda da tradição oral, um longo compilado de seis livros que carrega relatos recolhidos por historiadores romanos. Foi escrita nos estilos romance e prosa entre os anos de 1330 e 1334, com alguns rastros de poesia contando de forma ficcional a história da Grã-Bretanha com o objetivo de ilustrar a origem do mundo arturiano.

O *Decameron* de Boccaccio, a estrutura que inspira fortemente Basile em sua escrita, conta em torno de cem histórias que são divididas em dez jornadas, cada uma contada por uma pessoa. São sete mulheres e três homens, todos jovens, que narram as novelas de uma forma muito verdadeira, destacando a realidade histórica da época (a peste em Florença). Basile certamente baseou-se em Boccaccio em sua forma mais estrutural, pois, conforme Degani (2018), as narrativas elegantes e diretas de Boccaccio acabam sendo substituídas pelas metáforas inesgotáveis beirando divertidamente o escatológico, o erótico e o chulo de Basile.

Entretanto, *Pentameron* caracteriza os seus personagens com inspirações reais sobre os costumes do século XVII, a ascensão da Idade Média já erguida sobre as ruínas do Império Romano ocidental. Basile traz em seus enredos toda a composição da corte, os reis, rainhas, princesas, príncipes, ogros e donzelas, que carregavam particularidades e condutas culturais bem demarcadas. A visão cultural que é transpassada e representada por Basile em “Sol, Lua e Tália” é o imaginário da sociedade da época, que acaba pontuando várias vezes durante o enredo o poder institucional patriarcal e o poder da corte. Tudo isso é exposto a partir de um imaginário popular que culmina na expressão do “maravilhoso” dentro do ocidente medieval. Tal expressão é sustentada por Le Goff (1985), e engloba toda a multiplicidade de objetos que foram criados por seres e forças sobrenaturais, que possuem uma relação direta com a vida cotidiana medieval, e mesmo que desordenem a regularidade que o quotidiano propõe, ainda sim o representam, “e provavelmente é exactamente este o dado mais inquietante do maravilhoso medieval, ou seja, o facto de ninguém se interrogar sobre sua presença, que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele” (LE GOFF, 1985, p. 28). Além de toda a carga de elementos culturais que estão automaticamente inseridos no maravilhoso medieval, também está condicionado a ele as propriedades míticas “que nunca conseguirá explicar-se senão recorrendo ao sobrenatural” (LE GOFF, 1985, p. 24). Tais propriedades míticas são as representações que se formam a partir do maravilhoso medieval, sendo extremamente importantes para a sua estruturação. Os arquétipos mais habituais dentro desse mundo são os seres humanos e antropomórficos, como gigantes, anões, fadas; também os lugares, como

vales e montanhas; e os animais, que podem ser naturais ou imaginários, como rãs, leões, cavalos, unicórnios, dragões e monstros bestiais.

O maravilhoso é um contrapasso à banalidade e à regularidade do cotidiano [...] No Ocidente medieval os *mirabilia* tiveram a tendência para organizar-se numa espécie de universo virado ao contrário. Os temas principais são: a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual, o ócio. [...] No Ocidente medieval tenho a impressão de que as coisas se passam exactamente ao contrário. Assiste-se a uma desumanização do universo que desliza para um universo animalista, para um universo de monstros ou de bichos, para um universo mineralógico, para um universo vegetal. Há uma espécie de recusa do humanismo, uma das grandes bandeiras do cristianismo medieval que se funda na ideia do homem feito à imagem de Deus (LE GOFF, 1985, p. 26-27).

A desumanização das ações é um ponto recorrente e crucial para entendermos questões presentes no enredo de “Sol, Lua e Tália”, já que se passa dentro do maravilhoso medieval, com toda a animalização das ações dos personagens, condutas sobrenaturais, o universo animalesco, a exploração do fraco perante o mais forte e a atuação passiva feminina. Deste momento em diante, destacaremos trechos do conto a fim de analisar o texto e apanhar características da escrita e do enredo para a análise, e também nos atentaremos ao que diz respeito aos costumes culturais.

Ao iniciar a leitura de “Sol, Lua e Tália” temos uma breve introdução, um preâmbulo ao conto resumindo as principais informações. Logo na sequência encontra-se o primeiro parágrafo do conto, que descreve a repercussão do conto anterior, amarrando as duas histórias, que são narradas pelas velhas feias que cercam toda a coletânea. O seu início demarca uma das características primordiais dos contos de fada, o tempo indeterminado, utilizando a frase “Era uma vez um grande senhor, que lhe tendo nascido uma filha chamada Tália...” (BASILE, 2018, p. 491), tendo o seu foco narrativo na terceira pessoa do singular, centrando-se diretamente no personagem do rei, o grande senhor.

Além disso, os únicos personagens que possuem nome próprio são Tália, Sol e Lua, os demais são tratados por substantivos, dando a ideia de que a história pudesse se encaixar em qualquer lugar que tenha a realeza como soberania. No enredo não é feita uma apresentação preliminar dos personagens, eles são inseridos no texto junto ao desenrolar da trama, o que em alguns momentos é o causador de surpresas, como, por exemplo, ao percebermos que o rei apaixonado por Tália é casado e que a sua mulher, a rainha, é uma pessoa muito rancorosa, perversa e cega de ciúmes – Basile a denomina no texto uma verdadeira “Medeia”. Essa expressão advém da mitologia grega e outras alusões mitológicas são marcadas em diversos momentos durante o texto, tendo como exemplo quando a própria rainha desconfia das longas e constantes caçadas do marido e manda o secretário segui-lo, descobrindo a traição. Nesse trecho

do texto é possível notar a fala da rainha carregada de referências sobre a tradição mitológica grega:

Escute aqui, meu filho: você está entre Cila e Caríbdis, entre o umbral e a porta, entre a bigorna e o martelo; se você me disser de quem meu marido está enamorado eu faço rico, e se você me esconder isso eu faço com que você não seja encontrado nem morto nem vivo (BASILE, 2018, p. 493).

Cila e Caríbdis são dois monstros marinhos que guardam o estreito de Messina. Suas figuras personificam os perigos dos mares e da navegação perto dos lugares em que estão, como as grandes rochas e redemoinhos. Quando a rainha se refere aos monstros, ela está afirmando que o secretário não poderia recusar o seu pedido, pois seria fortemente atormentado por ela, desta forma ordena que ele vá ao encontro de Tália para buscar Sol e Lua, com a intenção de dar-lhes como jantar para seu marido. Segundo Le Goff (1985), era comum os chefes sociais e políticos na Idade Média se referirem sempre às origens míticas, e muitas vezes até forjar situações a fim de imitarem acontecimentos que por vezes eram radicalizados, tudo para se aproximarem da mitologia, pois tinham ela como fonte de inspiração. Para mais, a ação da rainha serve como evidência à sociedade estamental bem fundada na Idade Média, destacando as classes sociais e as condutas dentro do corpo social.

Quando o secretário retorna com as crianças, a rainha ordena ao cozinheiro para que ele prepare um cozido com os pequenos, mas ele não consegue fazer o que ela pede, então passa por cima de suas ordens e pede para que sua mulher esconda as crianças. No lugar, prepara um belo cozido de dois cabritos de maneiras variadas. Enquanto o rei comia, a rainha insistia em dizer: “Coma, que você come o que é seu!” (BASILE, 2018, p. 493). E repetia várias vezes a mesma frase. O rei se cansa da insistência de sua mulher e a trata com desprezo, dizendo: “Sei que como o que é meu, porque você não trouxe nada para esta casa!” (BASILE, 2018, p. 493). A resposta do rei ilustra muito bem questões históricas em relação à corte. Na época retratada é extremamente comum a rainha ser tratada com frieza e descaso pelo rei, o único que possuía o poder maior que ela dentro do reino, pois o rei na maioria das vezes mantinha uma relação poligâmica, tendo a amante real em outro lugar no reino ou até mesmo no mesmo castelo, mas ainda vivia bem ou mal com a rainha em seu castelo principal.

Logo em seguida, a senhora Medeia, não satisfeita com a maldade recém-planejada, decidiu montar outra emboscada, agora para a própria Tália. Ela mandou buscá-la com a alegação de que o rei a esperava. Chegando lá, quem estava esperando-lhe era a rainha, com um olhar que externava odiosidade, falando com Tália:

Seja bem-vinda, madame Troccola! Você é aquela bela peça, aquela erva daninha que se diverte com o meu marido? Você é aquela cachorra que me faz perder a cabeça? Seja bem-vinda ao purgatório, onde vai pagar o mal que me fez! (BASILE, 2018, p. 494).

Percebamos aqui que a tradução de Francisco Degani preservou a palavra *Troccola*. O uso de palavras diferentes e éclogas era comum na escrita basiliense. Assim, a significação dessa palavra, de acordo com Degani (2018), vem de um nome proverbial utilizado para referir-se às mulheres de pouco valor.

Mesmo com Tália se desculpando e contando o que aconteceu, a rainha não se compadeceu, mandou acender uma fogueira e jogar Tália para ser queimada viva. A moça então suplicou para que pelo menos pudesse tirar suas roupas, e a rainha permitiu. Tália, a cada peça que arrancava, gritava, a fim de que alguém a ouvisse e ajudasse. Quando estava para tirar a última peça, o rei apareceu, observando tudo o que se passava. A rainha imediatamente disse que já havia matado seus filhos e tinha dado para ele comer naquele jantar delicioso, e agora só restava matar Tália. O rei, enfurecido, tomou a palavra retirando a voz da rainha e mandou ela mesma para a fogueira. Quando estava para mandar também para a pira o cozinheiro que pensava ter assassinado os seus filhos, o homem adiantou-se e disse que não o fizera, ao invés disso preparou outro bicho no lugar das crianças.

O rei, muito feliz, deu-lhe uma grande recompensa e retirou o cozinheiro de sua posição, colocando-o como conselheiro real. As crianças chegaram em seus braços através da mulher do cozinheiro. O rei rodeou os pequenos de beijos e palavras de felicidade saíam de sua boca. Após tudo isso, assumiu Tália como esposa e viveram longos anos felizes. No final do conto há uma moralidade, que diz:

De quem a ventura gosta
até quando dorme o bem chove (BASILE, 2018, p. 495).

Degani, em seu texto, usa o verbo chover para relacionar a grande “bênção” que acontece na vida da princesa, referindo-se a algo que Tália não pudera escolher. Bem como aconteceu enquanto ela dormia, o rei apaixonou-se por ela e a estuprou, agora o rei foi uma bênção na sua vida a partir do momento em que a escolheu para ser sua mulher, assim ocasionando a chuva em sua vida. Estas ações ocorreram sem sua própria obtenção, sem o seu poder de seleção. Da mesma maneira que o bem chove em sua vida, o mal também poderá chover, ou seja, a expressão vem sinalizando a grande passividade em que a personagem se encontrou em toda a narrativa, e que tal estado acarretou acontecimentos que sempre estarão fora do seu poder,

situações que escorrem entre seus dedos. Assim como a chuva que corre sem que ao menos possa escolher a sua intensidade, bênçãos e maldições ocorrem e ela permanece submersa à indolência.

A tradução de “Sole, Luna e Tália” que utilizamos para análise é de Degani e traz a moral dentro de uma tradução mais superficial em questões textuais. O tradutor não seguiu uma tradução extremamente leal ao texto fonte, preferindo dar um toque literal. Podemos facilmente encontrar em outras traduções essa lealdade mais evidenciada. Muitas não possuem uma publicação oficial, e, mesmo sendo em sua maior parte versões com particularidades dos seus tradutores, se tornam mais literais ao texto, como a tradução de Karin Volobuef, versão não oficial da tradução brasileira. Comparemos então a versão em italiano (Croce) e a tradução de Volobuef. “*Quei ch’ha ventura, il bene/ anche dormendo, ottiene*” (CROCE, 1925, p. 417). “Aquele que tem sorte, o bem/ mesmo dormindo, obtém” (VOLOBUEF, p. 4).

Na tradução de Volobuef, o texto fonte é mais preservado do que na versão de Degani; entretanto, metaforicamente é muito mais modesto, suas significações acabam sendo literais, pois usa o verbo “dormir” com a mesma significância marcada no texto italiano, diferentemente de “chover”, como Degani fez, palavra usada de forma pretenciosa que deu um tom final para a composição narrativa e textual do enredo.

As moralidades vinham ao final dos contos muitas vezes com a ideia de aconselhar, alertar, pregar uma peça ou tão somente para complementar a história, pois os escritores entendiam que os contos tanto poderiam entreter como advertir os seus leitores e/ou ouvintes. Esse provérbio, ou moral, veio ao final do conto para justificar a história, complementando que quem nasce abençoado é abençoado a vida toda, mesmo tendo levado uma vida ruim.

Nos textos-fontes dos contos de fadas dos séculos XVI e XVII as histórias carregavam um teor de maldade e crueldade muito alto. Com o passar dos anos, enquanto os contos de fadas se tornavam literatura infantil, as histórias perderam um pouco dessa essência mais dura, pois os medos sociais se tornaram outros, as ameaças não são mais construídas somente a partir do imaginário social, as preocupações não são só momentâneas, pois passam a ser vistas de uma outra forma. Os valores culturais passam a ter outro peso, como o casamento, que ganha outro significado, o papel da mulher na sociedade, o papel da criança, bem como as relações interpessoais. Desta forma, hoje é fundamental a problematização de assuntos que aparecem nos textos fontes, principalmente quando uma criança e/ou um adolescente tem contato com essas narrativas é importante. O contato com os textos fontes é um ato de cordialidade com a história, pois é a partir deles que muitos aspectos do imaginário social se formaram, assim como a nossa própria constituição como indivíduos.

4.2 “A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE”

Na segunda versão do conto, a francesa, de 1697, escrita por Charles Perrault, podemos observar mudanças significativas no enredo. Embora tenham sido escritos no mesmo século, possuem naturezas bem diferentes em relação à narrativa e escrita. Perrault ameniza a escrita forte carregada por Basile, da mesma forma que em alguns pontos se utiliza dela mudando o seu contexto. Ao invés de um rei casado se apaixonar por uma princesa adormecida e engravidá-la ainda dormindo, na versão francesa é diferente.

Ao iniciar o conto, percebemos que o tempo indeterminado continua presente e é marcado com a frase “Era uma vez um rei e uma rainha que viviam tão chateados por não terem filhos, tão chateados que nem há como dizer”. O foco narrativo encontra-se na terceira pessoa do plural, concentrando-se nos personagens rei e rainha. É nessa versão que acontece a aparição das fadas, uma introdução à magia, que após essa narrativa todos os enredos sustentam.

Na história, podemos observar uma trama bem comum, que nos apresenta um casal, no caso o rei e a rainha, que desejava muito ter filhos. Entretanto, não conseguiam engravidar, por mais que tentassem de todas as maneiras. “Eles percorreram todas as estações de águas do mundo; fizeram promessas, peregrinações, pequenas devoções, tentaram de tudo, mas nada adiantou de nada” (PERRAULT, 2015, p. 6). Ficam evidentes no texto traços histórico-culturais da Idade Média: as peregrinações, por exemplo, um ato religioso para demonstrar a devoção dos indivíduos. Tais atos devocionais do período, segundo Le Goff (2005, p. 332), “eram atos simbólicos pelos quais se procurava o reconhecimento divino e se pretendia obrigar a Deus a cumprir o contrato com ele estabelecido”.

De agora em diante, a aparição de algumas questões folclóricas e mitológicas torna-se pontual. Começaremos a partir do surgimento das fadas no enredo. Após muito pedirem, a rainha engravidou e deu à luz uma menina. O batizado foi programado e sete fadas são convidadas pelo rei e pela rainha para amadrinhar e abençoar a princesa. No entanto, o casal acabou esquecendo de convidar uma oitava fada. Ninguém sabia da sua existência, pois estava havia anos presa em uma torre. Velha e mal-humorada, entrou no palácio com uma empáfia tamanha. O rei, sem pensar duas vezes, mandou acomodá-la e ofereceu um presente, não igual aos que ele deu para as outras, pois não tinha mais do mesmo, já que ele havia encomendado especialmente para as fadas sete caixas de ouro maciço com talheres de ouro fino cravejados de diamante e rubis.

Analisando que o seu presente era diferente do das outras, ela não se conteve de ódio. Furiosa e sedenta pela inveja, murmurou baixinho coisas horríveis. Uma das sete fadas ouviu o que ela falou e decidiu se esconder com medo de que ela pudesse jogar uma praga na menina, e assim o fez. Na hora de cada fada agradecer a princesa, todas deram qualidades magníficas, como o dom do canto, beleza, graça... e a fada velha só pôde dar o que ela tinha no coração – ódio. Dessa maneira, jogou uma maldição na criança, dizendo “que a princesa haveria de furar a mão num fuso e morrer por causa disso” (PERRAULT, 2015, p. 6).

Todos ficaram desesperados. Sem que ninguém esperasse, apareceu a fada jovem que havia se escondido por precaução e, com a intenção de acabar com o que de pior pudesse acontecer, ela disse:

Que o rei e a rainha se tranquilizem, sua filha não morrerá por isso; é verdade, eu não tenho poder suficiente para desfazer por completo o que a fada mais velha fez. A princesa há de furar a mão num fuso; mas, em vez de morrer, ela apenas vai cair num sono profundo que durará cem anos, ao fim dos quais o filho de um rei virá despertá-la (PERRAULT, 2015, p. 6).

O rei ordenou que se recolhessem todos os fusos e proibiu que qualquer pessoa fiasse naquele reino. No entanto, sua prevenção não adiantou: ao final dos seus dezesseis anos, a princesa avistou uma senhora no alto de uma torre a fiar sua roca. Ela morava há anos no reino, mas, por ser muito velha e não prestar atenção nos avisos da corte, não sabia que estava proibida de usar o fuso. A menina, assistindo à cena, ficou encantada com o movimento de fiar e pediu para tocar no fuso, que instantaneamente furou o seu dedo. De imediato a princesa caiu desacordada. Todos a acudiram, mas nada a despertava, então o rei lembrou-se de que uma das fadas mais jovens havia mudado o feitiço e que sua filha iria dormir por cem anos. Ele ordenou que todos a deixassem dormir sossegada, até o seu momento de acordar.

Figura 2 – Ilustração de Gustave Doré para *La Belle au Bois Dormant*, de Charles Perrault, de *Histoires ou Contes du Temps passé: Les Contes de ma Mère l'Oye* (1697)



Fonte: Wikimedia Commons.

Essa mesma fada nesse momento encontrava-se em outro reino, mais de doze mil léguas de distância dali. Mesmo estando tão longe, foi avisada do que havia acontecido por um anão que usava botas de sete léguas, as quais, a cada passada, percorriam de uma vez sete léguas. Ele foi até ela a mando do rei, a fim de que ela desse um jeito na maldição lançada à princesa. A fada jovem retornou ao local em uma hora, e logo percebeu que nada mais poderia fazer para acordá-la, apenas lembrou-se de que a princesa dormiria por cem anos. Desta forma, quando acordasse, estaria sozinha. Para melhor acomodá-la no seu despertar, decidiu fazer dormir junto com ela toda a corte, incluindo criados, cavaleiros cozinheiros, menos o rei e a rainha, que, antes de partir, pediram que a fada não deixasse ninguém entrar nos aposentos onde estava a princesa.

Figura 3 – Ilustração de Gustave Doré para *La Belle au Bois Dormant*, de Charles Perrault, de *Histoires ou Contes du Temps passé: Les Contes de ma Mère l’Oye* (1697)



Fonte: Wikimedia Commons.

Assim o fez. O castelo ficou coberto por árvores, amoreiras e espinhos, só podendo ser vista a ponta da sua torre mais alta, como ilustra a Figura 3. O tempo se passou e então,

cem anos depois, o filho do rei que então reinava, e já era de outra família que não a da princesa adormecida, tendo ido caçar perto dali, perguntou o que eram as torres que ele avistava por cima da mata densa e fechada; cada um lhe respondia conforme o que tinha ouvido falar. Uns disseram que era um velho castelo habitado por fantasmas; outros, que todos os feiticeiros da região faziam seus encontros ali. A opinião mais comum era de que naquele castelo morava um ogro e que para lá ele levava todas as crianças que conseguia agarrar, para poder comê-las à vontade, sem que ninguém fosse capaz de segui-lo, uma vez que só ele tinha o poder de abrir passagem através da mata (PERRAULT, 2015, p. 8).

O príncipe, já não sabendo mais em quem acreditar, ouviu de um velho camponês que havia uma princesa no alto da torre do castelo. Todos diziam que era a moça mais linda do mundo, e que só um príncipe poderia salvá-la. O moço encorajou-se depois de ouvir o caso e decidiu enfrentar o grande bosque até chegar ao castelo. Entretanto, o príncipe não precisou de muito esforço, pois “assim que avançou em direção à mata, todas as grandes árvores e as muitas plantas espinhentas se afastaram espontaneamente para deixá-lo passar” (PERRAULT, 2015, p. 8).

E assim, ele entrou num grande pátio, onde tudo o que observou à primeira vista o fez gelar de medo: num silêncio pavoroso, a imagem da morte se apresentava ali por toda

parte, não havendo senão corpos estendidos, de homens e de animais que pareciam mortos. No entanto, ele percebeu muito bem, pelo rosto corado e pelo nariz cheio de espinhas dos porteiros, que eles estavam simplesmente dormindo, e seus copos, onde ainda restavam algumas gotas de vinho, indicavam com clareza que estavam bebendo no momento em que dormiram. [...] Atravessa vários cômodos repletos de fidalgos e damas, todos dormindo, uns em pé, outros sentados, e, ao entrar num quarto completamente dourado, vê num leito com cortinados abertos o mais belo espetáculo que jamais vira: uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos e cuja beleza esplendorosa tinha algo de luminoso e de divino. Trêmulo e cheio de admiração, ele se aproximou e se ajoelhou perto dela (PERRAULT, 2015, p. 8).

Ele não esperava que o instante em que avistou a princesa era o exato momento que acabara a maldição, da mesma forma que a mata se abriu para ele. A princesa, quando despertou do encantamento, admirou-se com o que avistou em sua frente, pois ela tinha certeza de que era ele o seu grande salvador. Contudo, os traços da narrativa nos apresentam a partir dos seus elementos que se trata de uma história sobre o destino. Tudo que rege a vida dos personagens são ações que muitas vezes não podem ser controladas por eles, apenas as consequências de seus atos e do destino.

Figura 4 – Ilustração de Gustave Doré para *La Belle au Bois Dormant*, de Charles Perrault, de *Histoires ou Contes du Temps passé: Les Contes de ma Mère l'Oye* (1697)



Fonte: Wikimedia Commons.

Nesse momento a jovem desperta e junto com ela todo o reino, e, diferentemente da versão escrita por Basile, o estupro não acontece, nem o beijo, visto que beijar e trocar carícias não era comum, principalmente se o casal não estivesse em matrimônio. A princesa se vê muito feliz em ser acordada pelo príncipe com que ela tanto sonhou, assim marca a tradução de

Leonardo Fróes publicada pela Cosac Naify, versão que estamos utilizando: “(embora a história nada diga a respeito) a fada boa lhe havia propiciado, durante um sono tão longo, o prazer dos sonhos agradáveis”. Embora não esteja explícito na versão francesa, a fada jovem que conseguiu modificar a maldição concedeu à princesa bons sonhos e a maioria deles era com um belo príncipe que a salvaria e a despertaria com um beijo.

A felicidade da princesa era notável. Apesar disso, o príncipe ainda estava um pouco envergonhado por consequência de todo o ocorrido. Eles puderam conversar por quatro horas. A princesa a todo momento dizia coisas belas, já o príncipe admirava-se por tais palavras.

O príncipe, encantado com tais palavras, e mais ainda com a maneira como foram ditas, não sabendo como demonstrar sua alegria e gratidão, garantiu-lhe que a amava mais do que a si mesmo. Suas frases, saindo mal encadeadas, agradaram bem mais; pouca eloquência, muito amor. Ele, não há por que se espantar com isso, estava mais envergonhado do que ela (PERRAULT, 2015, p. 10).

É interessante notar que o príncipe só garantiu que a amava pois não sabia como demonstrar que estava grato pelas palavras de carinho que a moça proferiu a ele. Não foi um amor avassalador, ele não se apaixonou por ela genuinamente. Eles, agraciados com o que o destino lhes reservou, depois de uma longa conversa puderam entender que casar seria o melhor a se fazer no momento, então, deveriam cumprir suas obrigações de marido e mulher e permanecer juntos. Destacando o forte costume da época relacionado ao casamento real. Era comum que as jovens do período, desde muito cedo, fossem prometidas para um rapaz de uma outra família muito rica, que deveria honrar, cuidar, preservar as fortunas e os territórios e governar o novo reino. Mesmo que não existisse amor, eles cumpririam com seus deveres de casal. A visão totalmente capitalista do casamento real na Idade Média.

Por outro lado, nessa narrativa, além de ficarem bem demarcados os costumes do século, o destino apresenta-se como o agente de todo o encontro, afinal toda a história é conduzida pelo destino. Além dessa casualidade, outros temas decorrentes no enredo são a inatividade e a passividade, não só da princesa, mas também do príncipe, que se encontra sempre em letargia perante os acontecimentos. Para além disso, o mundo de Bela Adormecida também está marcado pela omissão, pois não só ela espera imóvel, mas todo o seu reino aguarda na mesma condição a chegada de quem a salvará. Desta forma a entrega passiva torna-se completa.

Em seguida, eles foram conduzidos pelos criados, cearam ao som de violinos e oboés, e, depois da ceia, sem perder tempo, foram encaminhados pelo capelão-mor e casaram-se. Como mandavam os costumes, logo após a celebração consuma-se o casamento. Na tradução brasileira, essa informação manifesta-se a partir de uma passagem pequena, que diz: “a

dama de honra foi fechar os cortinados da cama: eles dormiram pouco, a princesa já quase não precisava de sono” (PERRAULT, 2015, p. 10). Esse trecho do texto, singelo e contido, é extremamente significativo e muito relevante para entendermos a importância de destacar que só após o casamento o sexo aconteceu. Perrault fez questão de explicitar no texto que o sexo só ocorreu após o casamento, suavizando o conteúdo do estupro bem demarcado por Basile para que o texto se adequasse e não fosse visto com maus olhos pela corte francesa, que estava em um momento de progresso e enormes transformações político-culturais. Assim como a tradução brasileira fez, mantendo e reiterando a modificação na narrativa feita por Perrault.

A princesa e o príncipe (agora casados e na posição de rei e rainha) decidiram que o casamento seria mantido o tempo que fosse necessário em segredo, pois ele não queria se indispor com os seus genitores. O príncipe precisava voltar para seu castelo, uma vez que havia aceitado casar-se sem avisar seus pais, que o esperavam em seu reino. Ele retornou para seu castelo, contou aos seus pais que havia se perdido na floresta e que dormiu em uma cabana durante todos esses dias. Seu pai, que era um homem muito bondoso, não duvidou do filho. No entanto, sua mãe não acreditou muito no que ele contou. O jovem passou a se ausentar toda semana e dava a desculpa de ir caçar. Passava dias e dias fora. Sua mãe começou a levantar grandes suspeitas do que poderia estar acontecendo. A rainha-mãe sempre foi muito ciumenta com o rapaz, e no fundo já desconfiava que havia alguma mulher na história.

Entre idas e vindas, passaram-se dois anos, e o príncipe e a princesa tiveram dois filhos: a primeira, uma menina, que se chamava Aurora, e o caçula, um menino, que se chamava Dia. Observa-se que nem o príncipe, nem a princesa nesta versão possuem nomes, apenas seus filhos.

O príncipe fazia questão de esconder de sua mãe a vida com a princesa, porque temia o que poderia acontecer. A mãe era uma mulher amargurada e violenta que descendia de uma linhagem ogra e que morria de ciúmes do seu filho. Segundo o Dicionário de Símbolos de Chavalier e Gheerbrant (2016), o ogro é um ente fantástico que simboliza a força cega e devoradora, “ele precisa de sua ração cotidiana de carne fresca”, sua personificação está diretamente ligada à imagem hipertrofiada de um pai que deseja guardar indefinidamente sua onipotência, que se deixa enganar facilmente, e que prefere ver seus filhos mortos ao seu desenvolvimento, pois isso colocaria sua própria posição em risco. Ou seja, assim como marca no texto, o príncipe amava sua mãe, mas morria de medo por ela ser uma ogra, quando desde pequeno ouvia pelos corredores do castelo os criados aos cochichos dizendo “que a rainha tinha as mesmas inclinações dos ogros e que ela, quando via criancinhas passando, fazia o maior esforço do mundo para se conter e não se lançar sobre elas” (PERRAULT, 2015, p. 10).

Em relação à caracterização da personagem, aqui a rainha possuiu praticamente a mesma personalidade da rainha descrita por Basile, uma mulher cruel e impiedosa. A partir dessas particularidades expostas sobre as duas rainhas, podemos observar que durante o período os escritores difundiam sua concepção machista sobre a figura da rainha retratando-a como ogra, cruel e temida pela corte, assim como também sobre a princesa, deixando a passividade desejável. São dois polos de um mesmo machismo: ou ela é malévola e bruxa, ou ela é passiva, doce, angelical... e submissa.

Nesse meio-tempo a preocupação do príncipe era visitar sua nova família. Ele não percebeu que seu pai adoeceu e passava muito mal, e assim veio a morrer em sua frente. Dessa maneira, ele deveria assumir a corte. Agora estava no comando do reino e teve que reconhecer seu casamento.

Mas depois que o rei morreu, o que aconteceu dois anos mais tarde, o príncipe passou ao comando, reconheceu publicamente seu casamento e, com grande pompa, foi buscar sua mulher, agora rainha, no castelo. Na capital, onde ela entrou cercada pelos dois filhos, fizeram-lhe uma recepção magnífica (PERRAULT, 2015, p. 10).

Já em sua posição de rei, ele teve que ajudar o reino vizinho indo lutar na guerra. Deixando o comando do reino nas mãos da rainha-mãe, ela não o recusou, ao contrário, incentivou que ele fosse e que ficasse o tempo que determinasse necessário. Mas o que ele não sabia é que ela estava planejando atentar contra a rainha e seus filhos. A personagem da rainha-mãe nessa versão, durante todo o enredo, sustenta ações edípicas. Como destaca Bettelheim (2002, p. 318), “em sua história, a rainha não fica loucamente enciumada devido à traição do marido, mas surge como a mãe edípica que tem tanto ciúme da moça por quem seu filho, o príncipe, se apaixonou que busca destruí-la”. Dissemelhantemente à versão de Basile, aqui o ciúme aparece de uma outra forma, ele carrega traços do complexo de Édipo misturados às características originárias da sua linhagem ogra, formando uma mulher perversa, possessiva e insensível.

A rainha aproveitou a ausência do filho e mandou a nora e seus netos para uma casa no bosque. Além disso, encomendou que o mordomo do castelo matasse a pequena Aurora.

No jantar de amanhã, quero comer a pequena Aurora. – Ah! madame – disse o mordomo. – Eu já disse que quero – insistiu a rainha (e o fez num tom de ogra que tem vontade de comer carne fresca). – E é no molho Robert que eu quero comê-la (PERRAULT, 2015, p. 13).

O homem foi ao encontro da garotinha, mas lhe faltou a coragem, ele não conseguiu matá-la. Então, pegou no quintal do palácio um cordeirinho e serviu em um molho bem

saboroso. Oito dias se passam, a rainha-mãe sente desejo de carne fresca novamente e pede agora que o mordomo traga Dia, preparando-o muito bem para comer. O homem, já decidido que a enganaria novamente, pegou o menino com a ajuda de sua esposa e o escondeu no mesmo lugar onde está Aurora, assim, servindo mais uma vez um cordeiro para a rainha-mãe. Tanto na versão italiana quanto na francesa é presente a falta de sangue-frio do homem para matar as crianças, em ambas as histórias a sua decisão de não matá-las foi crucial para se manter o mesmo enredo, tendo a ajuda importante da sua esposa.

Não satisfeita com toda a atrocidade que já havia causado, a vilã então pede que dessa vez ele traga a rainha: “Quero comer a rainhazinha no mesmo molho das crianças” (PERRAULT, 2015, p. 13). O mordomo amedrontou-se, sabendo que não conseguiria achar um animal tão grande e com a carne tão dura, afinal, ela ainda era jovem, mas havia dormido por cem anos. Então ele decidiu que a mataria. Quando o homem chegou com o punhal na mão, ela não tentou fugir, pois queria mesmo morrer achando que encontraria seus filhos que haviam desaparecido.

O mordomo, compadecido da reação da moça, disse: “Não, não, madame [...] A senhora não irá morrer nem deixará de rever seus queridos filhos, e será na minha casa, onde os escondi; de novo vou enganar a rainha, fazendo-a comer, em vez da senhora, uma corça nova” (PERRAULT, 2015, p. 13).

O canibalismo é destacado para desvelar as características ogras da rainha, que prefere a morte do seu filho (pois ele morreria de tristeza ao saber que não teria mais sua mulher e filhos) ao seu desenvolvimento. São simbolizados através do canibalismo também os traços mitológicos e monstruosos, com a intenção de amedrontar e de demonstrar o poder superior.

Tempos depois, a rainha-mãe, que andava pelas redondezas do castelo, ouve um choro de criança. Era Dia que estava aborrecido por ter que permanecer trancado e não poder ir brincar no jardim. A ogra, furiosa com o que acabara de ver, mandou que os criados preparassem imediatamente um grande barril recheado de serpentes e víboras. A sua intenção era jogar a rainha e seus filhos junto do mordomo e sua esposa.

Quando o fato iria se consumir, chega o rei. Espantado com toda a cena, ele pergunta o que está acontecendo, e ninguém é capaz de explicar. Rapidamente a rainha-mãe, vendo-se sem saída e enraivecida, se atira dentro do barril, suicidando-se. O rei ficou triste, afinal era sua mãe, mas ele sabia o gênio que ela tinha. Desta forma, ele pôde continuar sua vida e consolar-se junto de sua mulher e filhos.

No final do conto, temos um poema. Estes poemas eram costumeiramente escritos por Charles Perrault sempre ao final de seus contos, como uma espécie de moral, pois ele

entendia que tais histórias tanto poderiam entreter quanto alertar seus ouvintes/ leitores. *Moralité* é a forma como ele intitulou apenas esse poema, pois nos demais usava *Moralité* para a primeira estrofe e *Autre Moralité* para a segunda. A moral contém duas estrofes. A primeira tem seis versos, já a segunda tem oito. Reparemos então nos versos de Perrault.

Moralité

Attendre quelque temps pour avoir un Époux,
Riche, bien fait, galant et doux,
La chose est assez naturelle ;
Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant,
On ne trouve plus de Femelle,
Qui dormît si tranquillement.

La Fable semble encor vouloir nous faire entendre,
Que souvent de l'Hymen les agréables nœuds,
Pour être différés, n'en sont pas moins heureux,
Et qu'on ne perd rien pour attendre ;
Mais le sexe avec tant d'ardeur
Aspire à la foi conjugale,
Que je n'ai pas la force ni le cœur,
De lui prêcher cette morale.

Como primeira percepção, observamos que alguns versos, os mais longos, e outros mais curtos. Isso significa a polimetria do poema, em que estão alternando em versos octossílabos e dodecassílabos (ou alexandrinos). Ainda, observa-se que as palavras *Fable* (fábula), *Époux* (esposo) e *Hymen* (himeneu) são as únicas que estão com as letras iniciais maiúsculas, como sinônimo de ênfase, como se elas resumissem de alguma forma os aspectos centrais do conto. Explanando e enfatizando a questão das mulheres e sua ligação ao casamento.

Conforme Oliveira (2015), é importante ressaltar que a maioria dos contos de Perrault costuma trazer em seus enredos questões sociais da época, a nível semântico, mais precisamente pelo vocabulário. Tais questões estendem-se de modo especial sobre a posição da mulher na sociedade, a sua passividade e vulnerabilidade, muitas vezes de formas bem sarcásticas, mas com um fundo crítico. “Dessa forma, serão significativos os termos utilizados para falar da mulher e do casamento, por exemplo” (OLIVEIRA, 2015, p. 6). Algo parecido com o que ele faz ao final desse conto, tocando na questão da espera feminina por um marido, e quando isso demora para acontecer se torna algo preocupante.

Contudo, muito antes de Perrault pensar em críticas sociais, ele preocupava-se em como ficaria sua reputação ao publicar *Histórias populares*, uma vez que costumava manter uma linha de textos importantes devido a sua atuação no serviço público e posição como superintendente das construções reais durante o reinado de Luís XIV. Então, ele amenizou e

estetizou o conto o quanto pôde de acordo com a vida na época, pois tinha muito medo de ver seu nome ao lado de narrativas corriqueiras, de cunho grotesco e de escrita chula que já haviam passado por muitas bocas, tanto que seu livro foi publicado primeiramente em nome do seu filho Pierre Perrault, e dedicou à neta do Rei Sol. Seu principal alvo com essa escrita era o resgate da memória popular e a valorização ao gênio moderno, dito como francês, em relação ao gênio antigo, dos gregos e romanos, pois esse último era até então considerado pela cultura europeia como o modelo superior. O impacto cultural da versão de Perrault e a repercussão das suas histórias aconteceram após a sua redescoberta da narrativa popular maravilhosa, que, segundo Coelho (2012), tinha um duplo intuito, “provar a *equivalência de valores* ou de *sabedoria* entre os antigos greco-latinos e os antigos nacionais”, e, partindo disso, divertir as crianças, principalmente as do sexo feminino, a fim de orientar a sua formação moral.

4.3 “A BELA ADORMECIDA”

A versão “Dornröschen”, escrita por Jacob e Wilhelm Grimm, é o nosso terceiro objeto. Tem como seio a Alemanha, e o que estava em evidência em torno do país, que seguia seu processo de formação, era o movimento romântico. A frase que destacava o movimento dominante na época era *Sturm und Drang*, no português, tempestade e ímpeto. A expressão tenta explicar toda a tempestade que ocorre dentro da alma, característica marcante do estilo romântico. É um período de muitas mudanças, inclusive da ascensão burguesa, e uma redescoberta da natureza em seu sentido vivo. Desta forma, toda a expressão religiosa na época carregava uma natureza genial, alimentando uma visão do panteísmo, indo totalmente ao contrário do cristianismo. Há também uma predileção por amor e sentimentos muito fortes em relação ao indivíduo, além do subjetivismo que vem reafirmando o processo de reação ao culto da razão proposto pelo Iluminismo.

Conforme Coelho (2012), a época que precedia o movimento romântico foi fortemente marcada pelo choque entre Racionalismo (corrente que buscava imprimir uma nova ordem à vida e à sociedade) e o Imaginário (a pura exaltação da fantasia, do sonho, do inverossímil), e que faziam parte da literatura fantasiosa, dos ditos “romances preciosos”, que seriam os verdadeiros contos de fadas para adultos. Então, após esse enigmático período que seguiu, ia se

desdobrando uma nova era, o Romantismo, em outras palavras a imposição de um novo sentimento para uma nova razão.

Na Alemanha (ou o conjunto de cidades e estados que futuramente formariam a Alemanha), nessa mesma época, Jacob e Wilhelm Grimm, em meio às suas inúmeras pesquisas acerca da língua, cultura e folclore alemão, tinham como objetivo buscar entender e registrar essas histórias para obter a valorização da tradição do seu país, sustentando o nacionalismo e a tendência de valorização cultural trazida pelo romantismo. Eles viajavam para diferentes lugares, ouviam os camponeses, amigos, familiares, comerciantes, tudo isso para que tais histórias não se perdessem dentro da tradição oral. Sendo assim, segundo Coelho (2012), duas mulheres que eram conhecidas de sua família foram muito importantes para o início do processo da recolha dos textos: Katherina Wieckmann e Jeannette Hassenpflug. Consoante Darnton (1986), Jeannette era vizinha e amiga íntima deles, em Cassel, e ela ouvia as histórias de sua mãe, que vinha de uma família francesa, ou seja, essa família trouxe sua própria versão quando veio para a Alemanha, mas não tiraram essas histórias da tradução popular, pois leram posteriormente na França o livro escrito por Perrault e outros autores também, já que lá se popularizaram os contos de fadas dentro dos círculos elegantes de Paris, muito por causa de Luís XIV. Perrault recolheu seu material da tradição oral do povo. Já os Grimm, por sua vez, pegaram referências afrancesadas. “Assim, os contos que chegaram aos Grimm através dos Hassenpflug não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular” (DARNTON, 1986, p. 24).

Os Grimm, durante os anos de intensa pesquisa, observaram que as narrativas estavam mudando muito de pessoa para pessoa e resolveram logo reuni-las e publicá-las. Ao contrário de Perrault, que compilou pouco mais de meia dúzia de contos, Jacob e Wilhelm Grimm compilaram mais de duzentos contos. Publicam em 1812 o primeiro volume do livro *Kinder- und Hausmärchen*, ou *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, que compilava 86 contos, e, dentre eles, “A Bela Adormecida”, nosso terceiro objeto de pesquisa. Jacob e Wilhelm, pela metodologia que utilizavam de registrar histórias e lendas da cultura popular, acabavam eventualmente reproduzindo registros anteriores desses mesmos contos. É o caso de “A Bela Adormecida”, que, apesar de mudanças, se mantém estruturalmente muito semelhante à versão de Perrault. Sendo assim, como eles apenas reproduziam o que chegava até seus ouvidos, acabaram sendo influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na era romântica. Consoante Coelho (2012), acabaram corroborando as polêmicas que eram levantadas por muitos intelectuais na época referente em certos contos. Por consequência, cederam aos comentários, e na sua segunda coletânea retiraram dos enredos partes mais explícitas, cruéis, com muita violência e maldade, em especial quando aconteciam com as crianças.

Os irmãos Grimm obtiveram a ascensão profissional depois de concluir sua imensa pesquisa. Ficaram tão famosos pela seleção dos contos que consolidaram as suas vastas carreiras de estudiosos da mitologia germânica, filólogos e folcloristas com a publicação dessas coletâneas.

O conto, em sua abertura, apresenta-se em um tempo indeterminado, continuando como os contos anteriores, com foco narrativo em terceira pessoa do plural, e conta a história de um rei e uma rainha. “Dia após dia eles diziam um para o outro: ‘Oh, se pelo menos pudessemos ter um filho!’” (GRIMM; GRIMM, 2010, p. 68). Mesmo pedindo muito, nada acontecia, até que um dia a rainha, que estava banhando-se em um lago, avistou uma rã que lhe trouxe a sorte, dizendo: “Seu desejo será realizado. Antes que se passe um ano, dará à luz uma filha” (GRIMM; GRIMM, 2010, p. 68). A previsão se realizou. Em um ano a rainha engravidou e deu à luz uma linda menina. O rei, por sua vez, ficou extasiado com tamanha beleza vinda da criança. Ficou tão feliz que mandou preparar um banquete, convidou toda a corte e as feiticeiras do reino, com o intuito de que elas pudessem abençoar sua filha. Deixamos explícito que a versão alemã pouco diferencia-se da versão francesa.

Eram treze feiticeiras. Entretanto, o rei tinha apenas doze pratos de ouro para servir o jantar, e uma das mulheres teve de ficar em casa. O banquete foi celebrado com grande pompa e graciosidade e, ao fim do jantar, as feiticeiras deram suas recompensas concedendo as dádivas mágicas à menina.

A primeira lhe conferiu virtude, a segunda lhe deu beleza, a terceira fortuna, e assim por diante, até que a menina tivesse tudo que se pode desejar deste mundo. No exato momento em que a décima primeira mulher estava concedendo sua dádiva, a décima terceira do grupo surgiu. Não fora convidada e agora desejava se vingar. Sem olhar para ninguém ou dizer uma palavra a quem quer que fosse, gritou bem alto: “Quando a filha do rei fizer quinze anos, espetará o dedo num fuso e cairá morta.” E, sem mais uma palavra, virou as costas a todos e deixou o salão (GRIMM; GRIMM, 2010, p. 68).

Na narrativa, percebemos pequenas alterações. Aqui são treze feiticeiras, na versão anterior eram sete fadas. Tanto muda a quantidade como a denominação das personagens. Contudo, se mantém a intenção da maldição. Embora não tenham a mesma definição etimológica, fada e feiticeira têm origens bem próximas referente aos seus significados. Simbolizam a eterna dualidade feminina. As fadas nasceram do povo celta, como já dito anteriormente. Os celtas eram extremamente místicos e espirituais, venerando como sagrada qualquer manifestação da natureza, inclusive as manifestações de mulheres com poderes sobrenaturais. “‘Imagem arcana’ ligada às druidas, sacerdotisas tidas como magas e profetisas, que deram origem às grandes figuras femininas das novelas arturianas” (COELHO, 2012, p. 77). Por meio dessas múltiplas

personificações das fadas dentro na literatura, tanto nas novelas de cavalaria aos romances, elas surgiram ainda mais fortes dentro do folclore europeu. Foram levadas para as Américas e tomaram reconhecimento como seres fantásticos e imaginários, de grande beleza, que se apresentam sob forma de mulher, conforme Coelho (2012). Essas “mulheres sobrenaturais” poderiam tanto interferir na vida do homem para o bem quanto para o mal. E dessa forma apresentam-se de uma forma reversa da anterior, como uma bruxa, ou uma feiticeira.

Vulgarmente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina. Se há personagem que, apesar do correr dos tempos e da mudança de costumes, continua mantendo seu poder de atração sobre adultos e crianças, essa é a Fada (COELHO, 2012, p. 78).

Os pensamentos do povo celta sempre ligados à espiritualidade e os mistérios, segundo Coelho (2012), ajudaram a preparar o campo para o cristianismo, principalmente a questão de mulheres com poderes sobrenaturais, que serviram de ponte para os povos bárbaros aceitarem o culto à Virgem Maria.

Nas duas histórias, a personagem com poderes mágicos é deixada de lado pelo simples fato de o rei não possuir mais nenhum ornamento para servi-la ou presenteá-la, e isso custa a vida de sua filha. Da mesma forma que existiu uma fada/ feiticeira para amaldiçoar, existiu uma fada/ feiticeira para tentar invalidar o feitiço. “Ainda restava um desejo a conceder para a menina, e, embora a feiticeira não pudesse suspender o feitiço maligno, podia abrandá-lo. Assim, ela disse: ‘A filha do rei não morrerá, cairá num sono profundo que durará cem anos.’” (GRIMM;GRIMM, 2010, p. 68). Até esse momento o enredo manteve-se muito parecido com a versão escrita por Perrault, mas, a partir daqui, aspectos muito importantes passam a constituir o enredo, como o aparecimento do nome da princesa. Ele é introduzido ao enredo após a princesa completar seus quinze anos e a maldição estar prestes a acontecer. Nesse dia, seus pais tiveram que se ausentar do castelo, deixando a princesa sozinha. A moça está caminhando em seu castelo, espionando um cômodo após o outro. Chegando ao alto de uma torre, lá avista uma senhora a fiar o linho no fuso. Curiosa com o bambolear do fuso, tocou nele e caiu em sono profundo no mesmo momento. Levando seu torpor por todo o reino, adormeceu todos junto com ela.

Logo uma cerca viva de urzes começou a crescer em volta do castelo. A cada ano ficava mais alta, até que um dia encobria o castelo inteiro. Ficava tão espessa que não deixava ver nem a flâmula no alto do torreão do castelo. Por todo o reino, circularam histórias sobre a bela Rosa da Urze, alcunha dada à princesa adormecida. De vez em quando um príncipe tentava abrir caminho através da cerca viva para chegar ao castelo. Mas nenhum jamais conseguiu, porque as urzes se entrelaçavam umas às outras

como se estivessem de mãos dadas, e os jovens que se enredavam nelas e não conseguiam se desprender morriam. Era uma morte terrível (GRIMM;GRIMM, 2010, p. 70).

E assim a princesa começa a ser conhecida, Rosa da Urze, a princesa adormecida da torre que causara a morte de muitos jovens que tentaram chegar até ela. E assim como no enredo anterior, um jovem muito corajoso, após ouvir a história de um velho camponês do que se passava atrás daquela imensa cerca viva de espinhos, decidiu enfrentar com toda a valentia que possuía, se aprontou e seguiu caminho. O que ele não esperava é que naquele mesmo dia completaria cem anos da maldição e a princesa iria acordar. Ao chegar em frente à cerca de espinhos, o que ele encontrou foram lindas flores que abriram caminho para ele passar. Ele pôde avistar toda a corte acordando lentamente e

finalmente chegou à torre e abriu a porta do quartinho em que a Rosa da Urze dormia. Lá estava a princesa deitada, tão bonita que ele não conseguia tirar os olhos dela. Então, curvou-se e beijou-a. Mal o príncipe lhe roçara os lábios, a Rosa da Urze despertou, abriu os olhos e sorriu docemente para ele. Desceram juntos a escada (GRIMM;GRIMM, 2010, p. 71).

Figura 5 – *The Rose Bower* de Edward Buner-Jones, 1833-98



Fonte: Royal Berkshire History. Disponível em: http://www.berkshirehistory.com/odds/briar_rose.html

Imediatamente as coisas no castelo voltaram como há cem anos, toda a corte despertou, inclusive seus pais, que adormeceram no salão, e, aproveitando todos que estavam ali reunidos, “o casamento da Rosa da Urze e do príncipe foi celebrado com grande esplendor, e os dois viveram felizes para sempre” (GRIMM;GRIMM, 2010, p. 71).

Algo que não é destacado nos enredos, mas chama muito atenção nesta pesquisa, é a questão da ausência dos pais de Bela Adormecida. Em todas as versões anteriores, no dia em que eles deveriam dedicar mais atenção aos atos da filha, ambos se ausentam, deixando espaço para o desenrolar da maldição. Nas versões de Basile e Perrault, a decisão dos pais é de deixar a filha sozinha no castelo em seu sono necessário. Eles não acompanham o seu processo de

perto e tampouco adormecem junto dela, mesmo que acidentalmente, como na versão dos Grimm. É uma análise importante, se lembrarmos que a princesa está em sua adolescência. Nesse período, é comum os filhos se afastarem dos pais, não haver muito diálogo e ser uma situação em que os adolescentes estão de alguma forma “adormecidos” para a vida adulta. No texto de Basile, o rei ordenou que sua filha ficasse deitada sobre o mais belo trono revestido em veludo em seu castelo de campo, bem longe de todos. Já em Perrault, tanto o rei quanto a rainha asseguraram-se de que quando a moça despertasse alguém pudesse auxiliá-la, mas não eles. Ambos renunciaram à posição de pais, do seu irrefutável dever de aconselhar, observar o crescimento e mediar seus conhecimentos.

Nesse contexto, a importância dos familiares na condição de testemunhas, capazes de reconhecer o indivíduo como sendo ele mesmo, apesar de suas transformações, é necessária. Os pais devem sobreviver à transformação da criança em adulto. Isso, porém, não invalida que algum tipo de morte simbólica ocorra nessa transição (CORSO, D.; CORSO, M., 2006, p. 90).

O reconto feito pelos Grimm é uma versão muito modificada e várias situações são abandonadas. Assim como na versão anterior, nesse conto já percebemos como é forte a presença de todas as formas que estabelecem o conto de fadas, a higienização ainda mais forte da história, o uso da magia, os rituais de iniciação e o núcleo com a forte questão existencial, com a jornada interior do personagem principal herói ou heroína, sua autodescoberta. Diferentemente de seus outros escritos, este em especial é mais leve, pois a maioria de suas obras carrega caráter mais pesado, pois retratavam a vida mórbida da época. Esse traço de leveza acontece pois a amiga da família Jeannette Hassenpflug em contação trouxe a versão afrancesada de Perrault e outros escritores franceses que estavam curtindo a fama que os contos de fadas possuíam em Paris no século XVII. O que se destaca aqui não são as mudanças decisivas na história, mas a permanência de pontos importantes que se mantiveram. É uma obra praticamente idêntica à de Perrault. Isso acontece pelo destaque que a versão francesa teve dentro da memória popular e essa conexão entre as duas histórias formou a versão de mais destaque do enredo de A Bela Adormecida, que analisaremos a seguir.

4.4 “A BELA ADORMECIDA”: A ANIMAÇÃO

A história produzida pelos Estúdios Disney é um compilado dos contos escritos por Perrault e os irmãos Grimm. Essa é a versão dentre os nossos objetos com mais alcance de público, muito por influência de quem a produziu e como foi estruturada.

Assim como os contos tomados como inspiração para a construção da versão *Sleeping Beauty*, o enredo conta a história de uma princesa que recebe uma maldição de uma personagem antropomórfica no dia de seu batizado, e ao completar certa idade— dezesseis anos— é condenada a cair em um sono de morte. No entanto, felizmente é salva por um príncipe que acredita ser o seu grande amor. Como o enredo é uma junção do conto francês e do alemão, nada de inovador ou muito diferente foi acrescentado à história. Entretanto, as mudanças que existem nesta versão acontecem em decorrência das situações construídas a partir de sua produção, afinal, falamos de uma obra cinematográfica pensada por uma produtora já reconhecida que estava no auge de suas obras e seu desenvolvimento. A obra cinematográfica, que teve como produtor principal Clyde Geronimi, demorou quase uma década para ficar pronta. O estúdio começou o projeto no ano de 1950, após outros grandes sucessos de bilheteria, sendo este o seu décimo sexto longa-metragem produzido. Toda essa extensão diante da produção fílmica ocorreu devido ao foco de Walt Disney em seu novo projeto, a construção do seu primeiro parque temático, a Disneyland na Califórnia. Disney viu no parque uma ótima jogada de marketing para a divulgação de *Sleeping Beauty*. A inauguração do parque ocorreu uns anos antes da estreia do filme, e o castelo tão famoso não pertencia a nenhuma princesa até então. Isso despertava uma curiosidade imensa no público, que queria entender a quem pertencia aquele imenso castelo, atizando cada vez mais a procura pelo parque a divulgação do filme.

Sleeping Beauty foi um marco no mundo da animação, pois sua produção lançou um trabalho inovador para a época. Filmado na bitola 70 mm e em formato *widescreen*, todos os seus cenários foram pintados com muito mais precisão e riqueza em detalhes, sendo alguns tão complexos ao desenhar e pintar que, ao invés de serem produzidos em cerca de um dia, levavam sete dias para finalizar. A parceria feita com Eyvind Earle, ilustrador e designer, foi uma escolha certa, pois o artista conseguiu um trabalho esplêndido, transformando toda e qualquer cena em uma espécie de pintura. Isso, claro, com a ajuda dos mecanismos revolucionários de filmagem que foram utilizados. Portanto, seu talento e a dedicação destinada à obra resultaram em uma das direções de arte mais belas que o estúdio já teve.

A primeira cena inicia-se em primeiro plano caminhando para o plano detalhe sobre um púlpito de madeira que apoia um livro cravejado de pedras preciosas e coberto de detalhes, com o título *Sleeping Beauty*. As imagens ilustravam a história a ser narrada com cores vibrantes e coloridas, destacando fortemente o estilo gótico. Este livro também foi criação de Earle, um objeto feito à mão e filmado em formato *live-action* para dar abertura ao filme. De acordo com Le Goff (2005), é bem manifestado o gosto por cores brilhantes na Idade Média. “É um gosto ‘bárbaro’: pedras preciosas incrustadas nas capas dos livros, ourivesarias rutilantes, policromia das esculturas, pinturas cobrindo as paredes das igrejas e das residências dos poderosos, magia colorida dos vitrais” (LE GOFF, 2005, p. 338). Curiosamente, este livro carrega a única cena que não foi produzida através do desenho de animação, mas feita manualmente para que pudessem gravar o seu movimento em *live-action* abrindo-se e dando início à história.

O narrador em terceira pessoa inicia a história, com o tempo indeterminado, assim como as demais versões, dizendo:

Era uma vez, em um país bem distante, um rei e sua rainha, que havia muito desejavam uma criança, finalmente viram seu desejo atingido. Nasceu-lhes uma linda menina a quem deram o nome de Aurora. Deram-lhe o nome da luz da manhã porque a menina veio iluminar suas vidas com raio de sol, e para celebrar o acontecimento o rei e rainha deram uma grande festa, para a qual convidaram todos os seus súditos e as três boas fadas. E a nossa história começa nesse grande dia de festejos (SLEEPING... 1959).

A sequência das cenas segue em conjunto com a música *Hail to the Princess Aurora*. A canção, assim como todas as outras do filme, foi composta e adaptada por George Burns e inspirada no balé *Sleeping Beauty*, de Tchaikovsky. A música demonstra a felicidade da corte com o nascimento da princesa Aurora. Todos estão em marcha seguindo até o castelo para a celebração do batismo. O cenário e a fotografia do filme nos remetem a todo momento ao estilo medieval, pré-renascentista e gótico, recriando uma sofisticação e elegância referente à corte, ao mesmo tempo em que marca aquela determinada época. A cavalaria do rei está à frente puxando o percurso, as personagens estão sorridentes carregando bandeiras, há bobos da corte por todos os lados, eles adentram o pátio do castelo e ali aguardam a celebração. Em todo o trajeto da cena a angulação de câmera se mantém nível, dando certa sensação de estabilidade perante o que está para acontecer.

Além da própria corte, o convite se estendeu aos criados e camponeses das redondezas, mas como presença de honra o rei Estevão (pai de Aurora) convida para a celebração um velho amigo, o rei Humberto e o seu filho, o príncipe Felipe, que ainda é apenas um garotinho. Eles mantinham contato há anos pois desejavam unificar os seus reinos, e com o nascimento da

menina finalmente poderiam casar seus filhos e efetivar o que sempre sonharam. Então, aproveitaram a celebração do batismo de Aurora anunciando a promessa de casamento entre seus filhos.

Em seguida, no decorrer da sequenciação de cenas, surgem as fadas, também convidadas de honra para abençoar a pequenina princesa. Com a câmera em angulação contra-plongée, Fauna, Flora e Primavera chegam voando com seus corpos pequenos e suas asas minúsculas em meio a uma aura brilhante externando muita ternura. A angulação sugere a magnificência que as fadas possuem sobre aquelas pessoas que ali estão. Seus tamanhos pequeninos e o seu figurino ilustram que, mesmo detendo poderes tão especiais, elas ainda são seres sociáveis e íntegros. Nas versões anteriores não era descrita a personalidade nem a aparência das fadas boas, porém, na obra cinematográfica, optou-se por dar características e personalidades, diferentes inclusive, para elas. Fauna é a líder, sempre preocupada e cheia de responsabilidades, Flora é muito atrapalhada e ingênua e Primavera é a mais nova e possui um temperamento difícil.

Delicadamente as fadas chegam até o berço, observam a princesa e Fauna enuncia: “a criança, abençoaremos com um só presente, nem mais, nem menos”, e, desta forma, como primeira bênção, ela oferta à princesa o dom da beleza. Em seguida Flora doa a ela o dom do canto, e, no instante em que Primavera estava prestes a brindar a menina, inicia-se uma ventania brotando do chão bem ao meio do salão, uma fumaça esverdeada, muito parecida com enxofre, e dela surge Malévola. A música de suspense embala a aparição. Com uma entonação de voz sarcástica, postura soberba, coberta em um traje preto, com uma imensa cornucópia, acompanhada de um corvo e seu inseparável cajado, ela alfineta a realeza com comentários rudes e desdenha da celebração. Assim acaba lançando a maldição, como já tomamos conhecimento, profetizando: “Ouçam bem todos vocês! A princesa crescerá em graça e beleza, e amada por aqueles que a conheçam. Mas, antes do pôr do sol do seu décimo sexto aniversário, ela picará o dedo no fuso de uma roca e morrerá!”. Em toda a cena a angulação da câmera se mantém em contra-plongée, mas de uma forma muito sutil os planos mesclam-se entre plano médio, durante a fala de malévola, e geral, quando ela amaldiçoa a princesa.

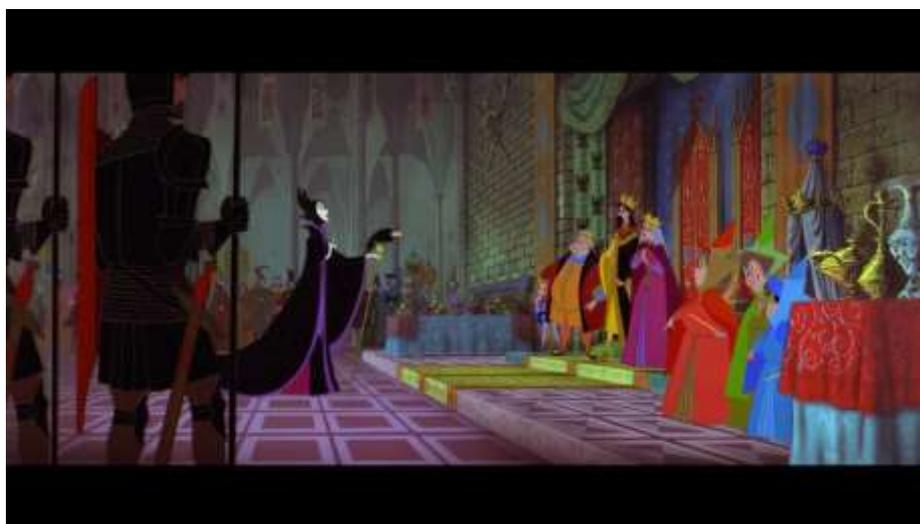
Figura 6 – O surgir de Malévola



Fonte: (SLEEPING... 1959).

A sutileza da angulação dá a sensação de estarmos sempre abaixo da fada má, o olhar lançado sobre a câmera sugere uma empáfia. Por alguns instantes o plano médio vira um plano conjunto da ação evidenciando alguns elementos da cena. Em primeiro quadro destaca-se a silhueta dos guardas em um olhar lateralizado para a fada má, dando uma perspectiva receosa, como se fosse o olhar de alguém da corte, talvez um súdito observando clandestinamente. Nessa mesma cena, a única personagem que se move é Malévola, todos os outros permanecem imóveis e com a mesma expressão, aparentando estar sob efeito de algum feitiço mágico, ou até mesmo petrificados. A cena exprime um arquétipo Medusa da ação de Malévola, capaz de tornar os outros personagens imóveis quando destina seu olhar a eles. Isso justifica a perspectiva um tanto quanto *voyeur* da cena hipnótica, pois quem observava estava na lateral, não fixando o seu olhar a Malévola de frente, desta forma ficando “livre” do transe.

Figura 7 – Malévola em arquétipo Medusa



Fonte: (SLEEPING... 1959).

Ela decreta que a princesa morrerá, assim como na versão francesa, mas Primavera, com a última dádiva a ser concedida, consegue reverter a situação para um sono de morte, colocando como sua salvação um beijo de amor verdadeiro, e somente isso a despertará.

A menina fica sob a custódia das fadas até completar seus dezesseis anos. Essa decisão não foi acordada com o rei, foram as fadas que tomaram essa iniciativa a fim de salvar Aurora da maldição. Fauna, Flora e Primavera adotam para Aurora o pseudônimo de Rosa. Elas criam a menina como uma simples camponesa que vive em um chalé de lenhador na floresta e apresentam-se como tias de Rosa. O epíteto da garota vem do conto dos Grimm. O interessante é que o longa-metragem adotou fragmentos bem específicos das histórias escolhidas como inspiração, ocasionando uma boa articulação para o seu enredo. Entretanto, ainda pode-se observar as nuances e apontar quais são de cada versão.

As fadas abandonam e escondem por todo esse tempo sua verdadeira essência, tendo que viver como humanas e mortais. Abdicaram de usar seus poderes para cuidar de Aurora. Elas tomaram tal decisão a fim de que Malévola não desconfiasse do paradeiro da princesa. Sempre muito rigorosas com Rosa, nunca a deixavam desacompanhada, muito menos ter amizades, portanto a menina vivia solitária, mas tinha como quintal o enorme bosque. Logo, no dia do seu aniversário as fadas planejaram uma surpresa, algo bem especial para surpreendê-la. A ideia era fazer um lindo vestido e um bolo delicioso, pois iriam aproveitar a oportunidade para contar a Rosa sua verdadeira história e a levariam de volta ao castelo com o intuito de driblar a maldição. Para que ela não suspeitasse, Fauna, Flora e Primavera pediram que Rosa saísse para colher flores. Durante a colheita, Rosa encontra um rapaz no bosque, o príncipe Felipe. Eles não se reconheceram nem recordavam que estavam prometidos em casamento arranjado desde o batismo da princesa. Contudo, diferentemente das outras versões, aqui nem ela, nem ele, sabiam da descendência nobre de Aurora. Claramente era a informação menos importante para o momento, uma vez que haviam se apaixonado naquele instante. Felipe encontrava-se perdidoamente encantado, nem sequer lembrou-se da obrigação que possuía desde criança, decidindo imediatamente que ficaria com a jovem camponesa independentemente do que acontecesse. Acaso do destino, pois as duas eram uma só pessoa.

A cena do encontro do príncipe e da princesa articula a paixão de uma forma simples, ilustrando uma ingenuidade forçada diante dos personagens envolvidos. Em um plano geral podemos observar o cenário, um bosque repleto de árvores imensas e arbustos enormes em tons de verde escuro, musgo e marrom. Rosa caminha distribuindo um canto envolvente e apaixonante, uns metros dali Felipe em sua cavalgada ouve e sente-se atraído pelo canto, assim como os animais que a seguem também. O canto de Rosa soa como um encantamento

impetuoso capaz de atrair a todos que o ouvem. Ecoando entre as árvores no bosque, a canção que a garota canta enfeitiçadoramente é *I Wonder*. A melodia da música é construída a partir da associação de *The Garland Waltz*, da produção original de Tchaikovsky. O canto hipnotizante da princesa torna-se um fragmento do arquétipo sereia, enfeitiçando o homem e deixando-o vulnerável aos seus comandos. O que acontece com o príncipe após ouvir o canto de Rosa é o encantamento, ele fica propenso aos seus domínios, então Rosa propõe que eles se encontrem mais tarde no chalé e ele não se opõe ao pedido, pois seu desejo a partir desse momento é segui-la. No entanto, são apenas frações desse arquétipo, uma vez que na origem mitológica o canto inumano das sereias, além de atrair os homens, matava-os. Diferentemente de como acontece aqui, pois Felipe não morre, apenas torna-se atraído pelo desejo de ouvi-la.

Figura 8 – O bosque encantado



Fonte: (SLEEPING... 1959).

Os Estúdios Disney produzem em suas obras o cinema de Hollywood, ou seja, o cinema do realismo, trabalhando com o artifício de encantar pela sensibilidade estética, pela perspectiva e pelo visual, apostando em histórias populares e muitas vezes difundidas na memória popular, fortes características das produções feitas na mesma época que *Sleeping Beauty*. Desta forma, os animadores da obra conseguiram recriar os cenários filtrando de maneira objetiva, sofisticada e delicada todo o ar medieval para a obra, sem deixar de lado a doçura e simplicidade que a Disney demandava em suas produções na década de 50, momento em que a cultura conservadora, agradável, suntuosa e colorida se fazia influente nos EUA.

Aurora retorna para a cabana e as fadas a esperam ansiosas para contar a sua verdadeira origem. Contudo, já era tarde, a princesa havia se apaixonado e pretendia renegar toda sua história para viver essa paixão. Mesmo contra sua vontade, as fadas a levaram para o castelo a fim de reencontrar seus pais. No entanto, Malévola descobre o plano e põe sua maldição à prova. Enquanto Fauna, Flora e Primavera acomodam a princesa em um quarto e preparam-na para receber a coroa, a moça cai em prantos, então as fadas decidem deixá-la um instante

sozinha para recompor-se. Esse era o tempo suficiente para o início da maldição. Diante do fogo na lareira surgiu uma fumaça enxofrada que hipnotiza Rosa. Abriu-se por detrás da parede uma imensa escadaria que levava até a torre mais alta do castelo. Lá encontrava-se a roca com o seu fuso afiado. Rosa seguiu anestesiada por esse caminho até chegar ao alto da torre. A fumaça transformou-se em um ponto de luz parando bem na parte mais pontiaguda do fuso. Ao ouvir os gritos de misericórdia das fadas, ela hesitou em tocá-lo, tendo por um instante sua consciência de volta. No entanto, a voz de Malévola surgiu entre as paredes, uma voz acentuada que ecoou a frase “Toque no fuso, obedeça-me!”. E ela assim o fez, caindo no adormecimento instantaneamente.

Toda a personalidade da personagem Malévola, desde a sua aparência imponente, seu tom de pele acinzentado e olhos amarelos, na cabeça a cornucópia, seu traje com a imensa bata preta e o cajado, o modo como acontece sua aparição regida de uma fumaça esverdeada lembrando o enxofre, todos esses símbolos remetem ao ser demoníaco que é sustentado por arquétipos pagãos. A forma de representar o mal na década cuja cultura reacionária e conservadora dominava era essa, a personificação do demônio agrupando todos esses símbolos. Nas versões anteriores, a fada má era sustentada pela aparência de uma “mulher” velha, carrancuda e maldosa, e apenas isso, assim como as fadas boas também não mantinham uma personalidade branda como a obra cinematográfica. É possível perceber a imagem angelical que Fauna, Flora e Primavera afirmam e sustentam no filme através dos seus traços maternos, existindo entre as personagens fadas da produção cinematográfica a visão de Bem e Mal. Confirmando o Bem entre as três fadas, e o Mal em Malévola.

Enquanto Aurora está sob a maldição, Felipe, ainda sem saber o que aconteceu, tenta conversar com seu pai e explicar que não se casaria mais com a princesa Aurora, pois queria casar-se com a camponesa que conheceu no bosque. Nada de muito concreto saiu da tal conversa, então ele vai até o chalé no bosque para encontrar Rosa da maneira que haviam combinado. Com sorte, livrou-se da magia lançada pelas fadas a fim de adormecer junto com a princesa toda a corte e qualquer pessoa que se encontrasse naquele momento no castelo. Quando o príncipe chega ao chalé, encontra Malévola. Ela o esperava estrategicamente com a pretensão de aprisiona-lo para que o beijo de amor verdadeiro não despertasse a moça. Mas, antes de tudo, ela contou para ele que Aurora estava em um sono de morte, dizendo sarcasticamente:

Mas o que há, príncipe Felipe, por que tão melancólico? Se há na sua frente um tão lindo futuro, seu destino é transformar em realidade um belo conto de fadas. Observe, veja o lindo castelo, em sua mais alta torre sonhando com seu amor, a princesa Aurora, mas veja a ironia da sorte, é a mesma camponesa que ontem conquistou o coração do valoroso príncipe. Ela tem a luz do sol em seus cabelos, lábios rubros como a rosa e

agora em longo sono repousa. Os anos passam, mas o que são cem anos para quem ama de verdade? E as portas da prisão se abrem, e o nosso príncipe corre a socorrê-la, e ele vai cavalgando, um fidalgo valente e alto e atraente vai acordar seu bem com um beijo doce e casto, e provar que o verdadeiro amor tudo conquista (SLEEPING... 1959).

As fadas observavam tudo de surdina, e assim que Malévola sai elas soltam o príncipe, o presenteiam com objetos mágicos para a viagem e explicam o que ele deveria fazer, então ele segue na “estrada do amor verdadeiro”, como cita Fauna. O herói equipa-se para a viagem que acontece logo após a desgraça, ou seja, aqui o infortúnio foi o adormecimento devido à maldição. Diferentemente das outras versões, o príncipe não se encontra em letargia perante os ocorridos, pois nas versões da literatura o destino rege as histórias e quando o príncipe deveria agir é impedido pelo destino. Em Basile o rei chega somente no final do conto, em Perrault e nos Grimm ele chega para salvar a princesa exatamente no mesmo dia em que acaba a maldição, ficando inerte aos acontecimentos importantes.

Aqui, na versão cinematográfica, ele é o herói que, além de salvar a vida da princesa e a própria, encontra sua autorrealização casando-se com ela. Além disso, dentro da cena cinematográfica das produções dos Estúdios Disney, Felipe é o primeiro príncipe a ter cenas longas e ações significantes dentro da obra, como na sequência de cenas do seu sequestro e a batalha com o dragão (Malévola). Nos filmes anteriores como *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) e *Cinderella* (1950), os príncipes apareciam somente em cenas curtas e de pouca interação, isso porque Disney acreditava que seus animadores não conseguiam desenhar e animar com maestria corpos masculinos. Felipe não só teve uma participação muito maior como também foi o primeiro príncipe a mostrar real personalidade e ter um nome, abrindo caminhos para posteriores personagens que seguiram o mesmo rumo.

“Mas aonde vai o herói? Um exame minucioso mostra que o herói não apenas parte, que antes de partir pede para ser munido de alguma coisa” (PROPP, 2002, p. 45). E assim acontece, Fauna arma-o com o escudo da virtude e a espada da verdade, denominadas as Armas do Direito. Ele trava uma luta com Malévola personificada em um imenso dragão, e, conforme Propp (2002), os dragões são os grandes responsáveis pelas desgraças no enredo dos contos, como os raptos das jovens. Malévola personificada em um dragão elucida a desgraça declarada por ela, e nesse momento mostra mais uma de suas faces demoníacas diante de várias personificações. Quem vence a batalha é o príncipe, que consegue matar o dragão com a ajuda das fadas, que encantam a espada com os dizeres “Espada da verdade, vá certa ao destino. Que o mal caia e o bem triunfe!”.

O Bem vence o Mal, a imensa cerca de espinhos some e então ele pode avistar o castelo. Muito apressado e agitado, entra e observa todos ainda adormecidos, sobe até a torre e encontra a sua amada, letarga e vulnerável, mas não hesita em beijá-la. Ela acorda e consequentemente todos ao seu redor também. Aurora abraça seus pais e o rei Estevão, e em seguida os jovens dançam apaixonados.

O longa *Sleeping Beauty* dura 76 minutos. Percebe-se que em toda sua extensão a princesa Aurora aparece menos de 20 minutos. Embora seja a protagonista da obra, sua aparição no tempo de tela torna-se muito curta diante de outros personagens. Todo o enredo do filme é sustentado por uma personagem que pouco aparece durante a obra. Essa realidade consolidou-se, pois a produção do filme destacou a passividade anteriormente salientada nos textos usados como inspirações para o longa. É a partir do sono que se reforça novamente a passividade na adaptação, refletindo a inatividade da personagem no tempo de tela. Entendamos aqui a passividade também como uma ação, pois torna-se uma ação fora da cena, visto que, enquanto Aurora dorme, ela também sonha. Mesmo estando passiva à maldição, ela está sonhando, e em seus sonhos ela é a agente da ação, assim como destacado na fala de Malévola quando aprisiona Felipe: “Observe, veja o lindo castelo, em sua mais alta torre sonhando com seu amor, a princesa Aurora” (SLEEPING... 1959). E no texto de Perrault, traduzido por Leonardo Fróes: “Ele, não há por que se espantar com isso, estava mais envergonhado do que ela, que tivera tempo de pensar no que lhe dizer, pois aparentemente (embora a história nada diga a respeito) a fada boa lhe havia propiciado, durante um sono tão longo, o prazer dos sonhos agradáveis” (PERRAULT, 2015, p. 10). E na música *Once Upon a Dream*, a famosa canção de amor entre Aurora e Felipe e trilha sonora principal do filme, que fala sobre um casal que já se conhece através de um sonho.

O foco narrativo aqui continua em terceira pessoa, sustentando as características de todas as outras versões utilizadas como objetos nessa pesquisa, ou melhor, outro tópico capaz de ilustrar a passividade da princesa, anulando o seu ponto de vista. Afinal, a história é sobre uma jovem que dorme por anos e sonha, como marcam em trechos intrínsecos dentro dos enredos, entretanto essa característica perde-se em meio às ações ativas de outros personagens durante a trama, sendo esquecida e por vezes ignorada. Prefere-se tomar partido e conceber o título de inatividade para a personagem do que encarar que ela permanece ativa mesmo fora de cena. Nas versões literárias não se apontava escancaradamente que Bela Adormecida desfrutava de belos sonhos durante o sono da morte, o que havia eram alusões sobre esse fato. A diferença da obra cinematográfica é que a fala de Malévola entrega essa dúvida, ela afirma ao príncipe que Aurora está sonhando com seu amor verdadeiro.

O que ocorre aqui se dá pela escolha da produção de *Sleeping Beauty* preferir manter apenas nuances desse fato, descartando a potencialidade do seu sonho e não explorando de uma forma mais abrangente as ações de Aurora no tempo de tela, permanecendo com a perspectiva em terceira pessoa, usando os demais personagens como sujeitos da ação.

4.5 “ADORMECIDA: CEM ANOS PARA SEMPRE”

A última versão dentre os nossos objetos é *Adormecida: cem anos para sempre*. A adaptação é uma *graphic novel* que reinventa a história com contornos mais sensuais e sombrios. É escrita e ilustrada por Paula Mastroberti, artista plástica brasileira formada pela UFRS, ilustradora, escritora e professora. A produção de Mastroberti foi um processo lento, escrito e roteirizado vinte e dois anos antes de sua publicação, ainda quando Paula, na graduação em Artes Plásticas, escrevia e ilustrava de forma intuitiva, sem roteiro prévio.

Seus traços são influenciados por quadrinistas europeus e italianos, acarretando a criação de páginas não lineares, com o design minucioso e riqueza em detalhes. Quando citada a não linearidade das páginas ilustradas por Mastroberti, falamos sobre o seu layout, e, para os conceitos de Groensteen (2015, p. 105), “caso queiramos descrever e analisar o layout de uma história em quadrinhos, a meu ver, é necessário começar sempre pelas respostas a duas perguntas: a) Ela é regular ou irregular? b) Ela é discreta ou ostentatória?”. Essa combinação dos pares, sustentando características fundamentais para a percepção do layout, permitiu ao autor fazer a divisão em quatro categorias: “- regular e discreto; - regular e ostentatório; - irregular e discreto (que corresponde ao layout “retórico” clássico); - irregular e ostentatório” (GROENSTEEN, 2015, p. 106).

Quando há a hipótese de o layout tornar-se ostentatório (como é o caso das páginas não lineares de Mastroberti), as páginas costumam atrair atenção para si mesmas por suas qualidades notáveis seguindo um imperativo estético próprio. Mas quando se está diante de um layout julgado ostentatório, temos que nos atentar às motivações que o desenhista seguiu para a elaboração da página. Essa avaliação surgirá através da análise que dever-se-á comprar esse layout aos conteúdos icônicos e narrativos da página, para percebermos se o layout realizado obedece somente a fins ornamentais, como um benefício estético, ou a fins retóricos e produtivos, quando queira acompanhar, sublinhar ou traduzir uma situação em dado momento da

trama. As motivações da autora aqui, dado o contexto e as percepções a partir das próprias informações dadas em um prefácio na HQ, são para fins retóricos e produtivos, já que suas inspirações serviram como ponto de partida para transpor as informações e marcar os traços e características do enredo da história em quadrinhos.

Logo, a obra conta a história de um príncipe que se perde no deserto e entra num castelo em ruínas para passar a noite. Ele acaba preso nesse lugar que se encontra sob uma maldição centenária. Desta forma, só há um jeito de escapar. O príncipe terá que participar do desfecho ou será um prisioneiro do castelo.

A história tem um toque de suspense que perdura por todo o desenrolar da trama. Em seu início, conta com um parágrafo introdutório, em que é feito um compilado de todas as informações da HQ resumidas. Inicia-se, então, a história na página seguinte em primeira pessoa (característica oposta às outras versões supracitadas), uma reflexão do príncipe: “Cansei de medir o tempo... Os dias e as noites se alteram... Perdi a conta. Caminhamos praticamente sem dormir, sem descansar. É só areia e céu... E um calor abafado. A atmosfera é irrespirável...” (MASTROBERTI, 2012, p. 6).

Na sequência, os quadros ilustram um grupo de homens perdido em meio a uma tempestade de areia, as hachuras em linhas contínuas por cima de um fundo amarelo indicando que o sol está no céu nos mostram que a tempestade está muito forte, principalmente quando o grupo de homens começa a desaparecer entre os pontilhados. Um dos homens cai ao chão e desiste pela exaustão, um dos rapazes diz que todos irão morrer, pois é inevitável, mas o príncipe tenta fazer com que o grupo não desista, ele analisa a situação do corpo jogado ao chão e diz que não há mais nada o que fazer. O grupo segue em frente, a tempestade piora e o príncipe se vê sozinho depois de todo o caos. Ele desperta, está deitado no chão ao lado do seu cavalo, tenta procurar alguém, mas logo percebe que está sozinho, então segue seu caminho. A sequência das cenas nos indica o anoitecer, tanto pelas cores quanto pela posição do sol na imagem. Nesse quadro podemos ver a primeira inserção do narrador-personagem, ele aparece em alguns momentos específicos da obra para orientar o leitor dentro de uma ótica pessoal. Nessa sequência ele explica a situação, dizendo: “Sede de cansaço... As provisões acabavam-se...” (MASTROBERTI, 2012, p. 9).

No enredo, o príncipe, que é o aparente protagonista, não tem um nome nem uma identidade definida, podendo sua personalidade se encaixar na de qualquer príncipe ou outro personagem dos contos de fada. Nesse aspecto, acaba assemelhando-se com as versões literárias nas quais a princesa também não possuía uma identificação definida. Mas aqui ele não é passivo aos gerenciamentos do destino, pois, mesmo exausto, escolhe continuar na tempestade e seguir

caminho até avistar um castelo em ruínas, e decide explorar esse lugar em busca de abrigo ou de algo para comer. A questão intrigante aqui é que essa trama se assemelha muito a um outro conto, a história de A Bela e a Fera. Nesse momento, a obra de Mastroberti desperta uma certa sensação de revisionismo, um pastiche diante das obras anteriores à sua, dando a característica pós-modernista de mesclar os elementos pelo efeito estético.

A absorção de diversos conceitos e tendências é uma das características mais fortes do período pós-modernista, sua íntima ligação com a comunicação e os novos conceitos sobre espaço e tempo, que na pós-modernidade ficam muito mais comprimidos e muito menos importantes. Esse movimento visa simplesmente a destacar a arte como “qualquer”, tirando a sua própria autonomia, pois na pós-modernidade a arte é tratada como arquivos que podemos revistar sempre que necessário, buscando neles características, traços, particularidades para transformar em algo novo. Esse movimento está refletido na construção das personagens fadas, seres que aparecem para o príncipe assim que ele adentra o castelo. São três fadas e cada uma corresponde a uma faceta do imaginário medieval. A primeira fada está caracterizada com vestes próprias da era medieval, vestido longo volumoso, joias, chapéu imitando a agulha de uma torre e uma varinha mágica na mão; a segunda, pelas características do cabelo curto encaracolado e loiro, coberto por uma bata branca e asas também brancas indica um anjo cristão, com sua iconografia referente ao cupido (uma das formas como o deus Eros, deus do Amor e da Paixão na mitologia grega, era chamado pelos romanos); e a terceira é uma figura mágica com características feéricas, que para o imaginário medieval seria o traço pagão entre as três fadas. Seres feéricos são criaturas mágicas extremamente ligadas à natureza que possuem poderes diversos originários aos quatro elementos (Água, Ar, Fogo e Terra). Eles circulam pelas mitologias e histórias folclóricas europeias. Ainda que existam muitos grupos destes seres mágicos, em geral todos são resumidos em “fadas”, pois possuem poderes parecidos, embora cada um atue com suas características próprias. Alguns destes seres são os Elfos, Fadas, Goblins, Gnomos, Pixies, Selkies, Brownies etc. Os traços que constituem a terceira fada ilustram uma mistura das características desses seres, asas de fada, corpo feminino nu como as Selkies, cabeça careca como os Goblins, orelhas pontudas como as Pixies e os Elfos.

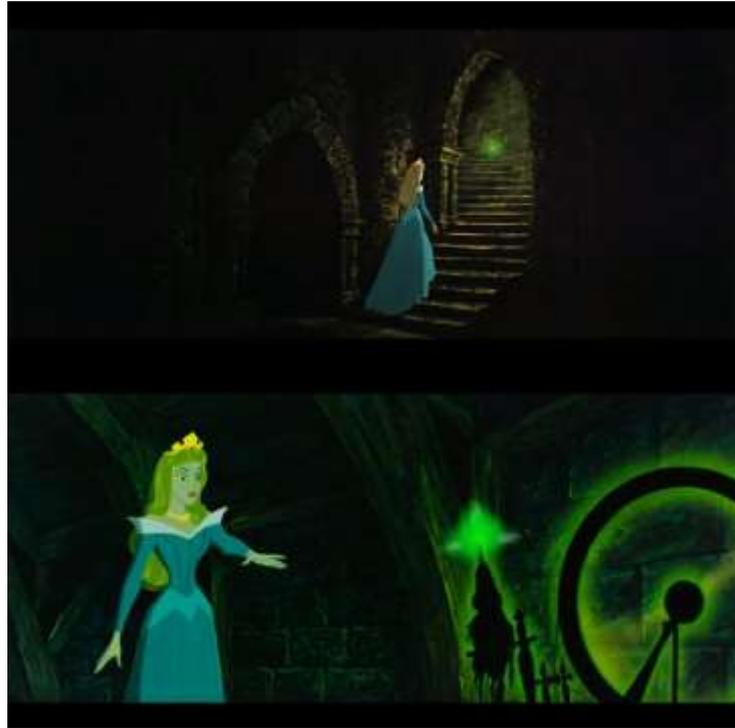
A autora traz nas formas das fadas a convergência do cristianismo com as religiões pagãs que existiam na era medieval, evocando esse imaginário que é ilustrado por elas. Elas formam uma espécie de tríade na qual a fada medieval representa a mulher que está no meio das representações femininas da era medieval (ilustradas pelas outras duas fadas), uma apresenta o pensamento a partir do olhar cristão de anjo representando a pureza feminina e a outra

a visão sobre as mulheres com poderes sobrenaturais, a perspectiva pagã do ponto de vista cristão.

A fada é um ser mitológico bem característico dos mitos célticos, anglo-saxões, germânicos e nórdicos. A apresentam-se na maioria das vezes como mulheres dotadas de grande beleza, imortais e portadoras de poderes sobrenaturais que são capazes de interferir na vida dos mortais. O que a autora fez foi misturar nas três fadas-madrinhas essas características. Assim que o príncipe entra em uma das salas do imenso castelo, encontra as três personagens conversando e aprontando-se para alguma celebração. Elas não entendem muito por que um convidado havia chegado tão cedo, mas quando ele se apresenta e diz que precisa de água e comida elas logo percebem que não é qualquer convidado. Então, elas dão vestes mais apropriadas a ele e o levam com elas para a celebração do batizado de uma criança. O local é o grande salão por onde ele passou antes de chegar até as fadas, deixando o príncipe muito confuso. Como estava muito faminto, ele começou a comer enquanto a celebração acontecia, mesmo que ainda estivesse se questionando como aquilo estava acontecendo.

No hiper-requadro é enfatizando um plano geral do salão mostrando que no alto surge uma mulher montada em uma vassoura, com roupas escuras e irregulares, um chapéu enorme, e que com uma risada má choca todos que ali estavam. A fadas a enfrentam, mas fracassam, pois ela é muito poderosa. O príncipe, apavorado, é atravessado pelo olhar avassalador da feiticeira que o penetrou e cegou. Ele desperta depois de alguns instantes e vê que todos ao seu redor parecem estar em um sono tão profundo quanto a morte. É nesse momento que ele ouve um murmurar, como uma música para os seus ouvidos. Ele segue a voz que ecoa por uma escadaria. Os quadros dessa página são idênticos à cena em que Aurora segue hipnotizada por uma luz que a guia até o fuso. As cores, a angulação e o contexto são os mesmos da cena do filme de A Bela Adormecida. Aurora segue um ponto de luz que paira na parte mais afiada da roca. Este ponto de luz é Malévola, que aparece logo que a princesa toca o fuso. Na história em quadrinhos o príncipe segue a voz da feiticeira, e, chegando ao alto da torre, a encontra sentada. Todos os dois personagens são regidos pelos poderes mágicos de mulheres sobrenaturais, que estão personificadas como o mal.

Figura 9 – Subida hipnotizante, Aurora



Fonte: (SLEEPING... 1959).

Figura 10 – Subida Hipnotizante, Príncipe



Fonte: MASTROBERTI (2012, p. 22-23).

Ao chegar à presença da feiticeira e ao olhá-la nos olhos, é imediatamente encantado pelos dizeres “E quando me penetras com tua luz queimante... e incendeias o meu

ser frio e escuro... deixo-me lânguida a esperar o gozo... que só no inferno me concedes e alcanças!” (MASTROBERTI, 2012, p. 24). Ele se vê estagnado e sem ação, então a feiticeira o envolve, levando-o à cópula.

Nesse momento do enredo podemos perceber a ligação com a relação sexual sem consentimento conforme a versão da história de Basile. Tália estava dormindo sem que pudesse ao menos reagir ao ato do rei. Aqui, o príncipe é covardemente imerso à hipnose, que o impossibilita a reação negativa ou positiva ao coito sugerido pela feiticeira. De qualquer forma, o príncipe nessa história tem as mesmas ações que as princesas em todas as outras versões aqui expostas, ele é passivo aos gerenciamentos e dessa vez encara a posição de personagem principal.

Ao acordar depois do ato carnal, ele escuta o cantarolar de alguém. É uma canção que fala de amor. Ele abre a janela para conferir de que lugar vem essa voz. Descobre, então, que há uma menina andando pelo castelo, mas o mais relevante nesse momento em que ele olha pela janela é a constatação de que os portões estão abertos. O príncipe recolhe suas vestes e sai apressadamente chegando até o portão. Ele encontra as fadas, que pedem ajuda para ele. Elas explicam que a menina que ele observou pela janela era a mesma que ele viu no berço quando chegou. Ele fica perplexo tentando entender o que há naquele lugar, mas decide ajudar.

A maldição que paira sobre o lugar e de que as fadas tanto falam nesse momento está se cumprindo: a menina é direcionada pela feiticeira até a mais alta torre do castelo, e lá ela é instigada a tocar no fuso e entregar a sua alma para a feiticeira. As fadas tentam, mas nada mais pode ser feito, só poderão quebrar o feitiço com a ajuda do príncipe, que está disposto a fazer de tudo para sair dali. Uma das fadas diz: “Beija-a! Acorda-a e ela será tua junto com a liberdade que almejas” (MASTROBERTI, 2012, p. 32).

A feiticeira surge, desdenhando da escolha feita pelo príncipe e sugerindo que, se ele ficasse com ela, teria poder e imortalidade. Ele a responde “Tu és aparentada com o demônio, que oferece a riqueza em troca da alma. De ti não quero nada!” (MASTROBERTI, 2012, p. 32).

A feiticeira, enraivecida pela resposta do rapaz, rajou os olhos de água e rogou uma praga enquanto assumia a forma de uma serpente e sumia entre uma labareda de fogo. O feitiço dizia: “Mas eu disse uma vez que nada vence uma feiticeira... Este castelo é mantido por sua própria maldição... Se sobreviveres, talvez nos encontremos um dia...” (MASTROBERTI, 2012, p. 33). O príncipe permaneceu pensativo perante a afirmação da feiticeira, mas beijou a menina que estava desacordada em sua frente. Imediatamente o castelo começou a tremer, então ele pôde compreender a afirmação da feiticeira de que o castelo era mantido pela própria

maldição. Ele teria que ser rápido e sair dali com a menina antes que todo o castelo sumisse, e assim o fez.

Não me recordo bem de como conseguimos escapar... Quanto tempo teria se passado até alcançarmos os portões eu não sei... Mas quando os atravessamos, subitamente tudo se acalmou... Mal nos vimos livres daquela aura diabólica, caímos exaustos... Voltei a mim quando ouvi o relincho familiar do meu cavalo (MASTROBERTI, 2012, p. 38-39).

O recurso ao narrador personagem é importante, pois ele torna-se agente da ação, é quem vai reagir aos acontecimentos, e a princesa retomará o posto de passividade presente em outros enredos. Eles retornaram juntos para o reino no qual se localizava o castelo da família do príncipe. Ele estava disposto a se preparar para tomar o lugar do seu pai como governante, que já estava mais velho, e pretendia casar-se com a menina e ter filhos para que a coroa tivesse herdeiros. Enquanto conversava com seu pai sobre suas decisões, um criado veio avisá-lo de que a princesa o esperava nos aposentos dela. Ele pediu licença e foi até ela, muito intrigado, pois desde que haviam chegado ela permanecia muito distante dele.

Quando estava se aproximando, ouviu a mesma canção que a feiticeira cantou antes de encantá-lo para ter a relação sexual: “E quando me penetras com tua luz queimante... e incendias o meu ser frio e escuro... deixo-me lânguida a esperar o gozo... que só no inferno me concedes e alcanças!” (MASTROBERTI, 2012, p. 24). Quando entrou no quarto, a princesa estava se penteando em frente ao espelho e seu reflexo revelava a sua verdadeira face, a da feiticeira, pois “o castelo é mantido pela sua própria maldição”. Acabando a maldição, acabará também tudo que nele habitava. No momento em que o príncipe consegue sair do castelo, quem ele traz consigo não é a princesa, e sim a feiticeira, pois tudo que havia ali era consequência da maldição. Além da estrutura do próprio castelo, todas as pessoas que ali estavam e nunca saíram iriam ruir junto dele, os únicos seres que poderiam viver fora eram aqueles que nunca pertenceram a ele, ou seja, o príncipe e a feiticeira.

Esse enredo é uma composição de todas as características culturais, estéticas e narrativas de todas as outras versões. A perversidade da feiticeira aqui está fundida com as personalidades da rainha-mãe de Perrault e a rainha traída de Basile, pois, além de ser a personificação do mal diante do viés cristão, ela está apaixonada pelo príncipe e torna-se cega de ódio quando ele recusa a proposta de ficar com ela e ter tudo o que desejar para ajudar a menina presa no castelo. A menina sustenta a passividade da princesa presente nas outras narrativas, porém ela não é a personagem principal, a maldição no castelo não é sobre ela, pois

a sua presença ali nada mais é como de uma personagem coadjuvante até a última tira dos quadrinhos.

Quem torna-se agente da ação durante toda a história é o príncipe, mesmo ele não sendo o personagem principal, pois o protagonista da história aqui é o próprio castelo que sustenta a maldição e todas as personagens que vivem nele, como as fadas-madrinhas e a menina. A única personagem que não faz parte da aura sustentada pelo castelo é a feiticeira, e com um dos seus vários poderes sobrenaturais consegue personificar-se como menina para sair do castelo e seguir com o príncipe. A feiticeira sabia que ele salvaria a garota, no entanto, como ela era uma parte do castelo, iria ser destruída com a maldição que sustentava o lugar. A mulher, aproveitando-se da situação, transformou-se na menina e fugiu junto com o príncipe, explicando a tira final da HQ.

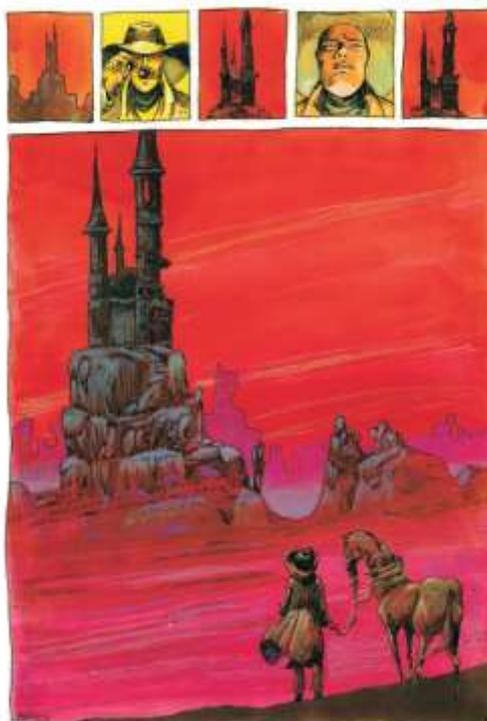
Adormecida trabalha o revisionismo tanto nas questões narrativas quanto estéticas, além das inspirações de artistas quadrinistas. Podemos observar a forte influência da autora em Jean Giraud, principalmente com as obras em seu pseudônimo Moebius. Vejamos nas Figuras 11 e 12, abaixo.

Figura 11 – Tenente Blueberry (*Águila Solitaria*, 2019)



Fonte: CHARLIER; GIRAUD (2012, p. 121). Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-blueberry-vol-3-aguia-solitaria>. Acesso em: 8 jun. 2021.

Figura 12 – Príncipe avistando o castelo (*Adormecida: cem anos para sempre*)



Fonte: MASTROBERTI (2012, p. 10). Disponível em: <https://universohq.com/noticias/universo-hq-entrevista-paula-mastroberti-autora-de-adormecida>. Acesso em: 8 jun. 2021.

O cenário, as cores, os traçados, os contornos dos personagens e a paramentação do príncipe nesta página da HQ são idênticas à obra de Moebius. Tais traços são notáveis não só nesses quadros da obra, mas em outros momentos também. Em várias situações a obra de Mastroberti mostra as fortes características das suas influências, e dentro das cenas quadrinísticas observamos traços mais psicodélicos como de Philippe Druillet. Abaixo, todas as obras em que se encontra particularidade das inspirações da autora.

Em muitos momentos Mastroberti enfatiza menos a narrativa e destaca mais a arte gráfica, e no que se refere a recursos textuais a narrativa parece estar em segundo plano, privilegiando uma leitura dos sentidos, principalmente nesse visual fantástico e rico em detalhes que acaba destacando a forte ligação do roteiro com atravessamentos provenientes das artes plásticas.

Além de todas essas inspirações, também percebemos recortes de ilustrações do século XVII da literatura fantástica e mitológica do artista Gustave Doré, autor de várias ilustrações já inseridas neste trabalho durante a análise de outras versões.

Figura 13 – Philippe Druillet (*Lone Sloane*, 2019)



Fonte: DRUILLET (2019). Disponível em: <https://pipocaenanquim.com.br/produto/lone-sloane>. Acesso em: 8 jun. 2021. Acesso em: 8 jun. 2021.

Figura 14 – O Batizado (*Adormecida: cem anos para sempre*)



Fonte: MASTROBERTI (2012, p. 15). Disponível em: <https://universohq.com/noticias/universo-hq-entrevista-paula-mastroberti-autora-de-adormecida>. Acesso em: 8 jun. 2021.

Figura 15 – O homem bom (Arzach, 2011)



Fonte: MOEBIUS (2011, p. 36).

Figura 16 – Príncipe e seus homens no deserto (*Adormecida: cem anos para sempre*)



Fonte: MASTROBERTI (2012, p. 7). Disponível em: <https://impulsohq.com/eventos/adormecida-cem-anos-para-sempre>. Acesso em: 8 jun. 2021.

Figura 17 – As fadas (*O mundo de Edena 2*, 2013)



Fonte: MOEBIUS (2013, p. 27).

Figura 18 – *The First Level* (*Moebius Collector Cards*, 1993)



Fonte: MOEBIUS (1993). Disponível em: <https://www.lastdodo.com/en/items/3335161-the-first-level>. Acesso em: 8 jun. 2021.

Figura 19 – Olhar penetrante da feiticeira (*Adormecida: cem anos para sempre*)



Fonte: MASTROBERTI (2012, p. 19). Disponível em: <https://universohq.com/noticias/universo-hq-entrevista-paula-mastroberti-autora-de-adormecida>. Acesso em: 8 jun. 2021.

Todas as ilustrações expostas desde a Figura 13 a 19 são inspirações que detêm uma espécie de barroquismo gráfico, mesclado com obras que exalam a subversão e transcendência na cena quadrinística, sempre com um layout ostensivo no qual as composições de imagens e os elementos dentro do quadro transbordam, imagens carregadas e psicodélicas junto de formas serpenteantes voltadas para o expressionismo acabam destacando a mistura que tornou-se a obra de Mastroberti. Desta forma, os elementos estéticos e narrativos observados nos quadrinhos de Mastroberti possuem qualidades e características pré-modernistas que reviram os arquivos e criam anacronias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa possibilitou a análise das cinco versões da história de A Bela Adormecida enquanto narrativas esteticamente distintas. Sendo assim, percebeu-se mudanças significativas em todos os enredos analisados. Aprendemos que a tradição oral europeia foi um acontecimento de muita importância para a consolidação do gênero textual conto de fadas. Os contos retirados da história popular são documentos históricos nos quais encontramos traços fundamentais para a análise. Levamos em conta características do estudo cultural e folclórico e inferimos que os europeus camponeses contadores de histórias retratavam o seu mundo como uma realidade mágica que para eles nada mais era que o cotidiano.

Assim, como a principal mudança entre as narrativas encontramos a adaptação francesa. O canibalismo, o estupro, a violência, as características mitológicas e os traços de horror que encontramos em Basile, em sua maioria perde-se em Perrault, que colheu essas informações dos próprios camponeses franceses, mas teve que adaptar para os pudores da corte. Dentro dessa tradução pudica a dualidade feminina de Bem e Mal surge com as personagens da princesa e da rainha/ rainha-mãe; e das fadas boas e fadas más/ feiticeiras, destacando a forma como era construído o imaginário da época.

Entende-se que na verdade a tradição oral não bebeu tão somente da mitologia e do folclore, pois a oralidade popular surgiu muito antes da consolidação desses conceitos, portanto, concordando com Darnton (1986), eles é que beberam da memória popular. A prova são os traços narrativos encontrados no romance arturiano *Perceforest*, nos quais já se percebia indícios de histórias comuns dentro das narrativas de contos de fadas.

A presença do mal nas versões italiana e francesa é salientada sempre através de duas facetas, a da rainha com características ogres e a da mulher com poderes sobrenaturais. Ambas sustentadas pelas mitologias pagãs, e julgadas com o olhar cristão que penetrou na escrita de Basile e Perrault e estabilizou-se na descrição dessas personagens.

A partir dessas modificações, a primeira aparição de um nome para a princesa aconteceu na versão dos Grimm, o epíteto Rosa da Urze, que abre margem para a denominação que acontecerá na versão Disney. A tradução dos Grimm em mais nada trouxe mudanças narrativas, apenas acrescentou o uso da magia e aos personagens a forte questão existencial da jornada interior do herói/ heroína e sua autorrealização findando uma das principais características do gênero textual conto de fadas. Essa versão serviu para reiterarmos a importância que a escrita de Perrault teve para a consolidação desse conto. Apesar de a narrativa se manter bastante

semelhante às versões anteriores, no entanto, é na versão Disney que características estéticas são dadas e consolidadas. É aqui que as três fadas boas possuem traços nitidamente afetuosos, pois são elas que criam Aurora. A princesa, com a face de beleza encantadora, voz perfeita, ingenuidade e passividade, detém uma mistura de arquétipos vindos das versões literárias e do imaginário conservador estadunidense da década de 50; o príncipe heroico e valente, elementos ressignificados a partir dos costumes medievais de zelar pelo seu reino e preservar sua fortuna; a fada maléfica com um ar sombrio, tom sarcástico, soberba e vestida da cor negra exterioriza o mal diante da visão cristã, ou seja, feição do Diabo; por fim, os pais negligentes aos acontecimentos na vida dos filhos, retrato das relações familiares na era medieval e da realidade social na época.

Atingimos o que propusemos como objetivo quando nos deparamos com todos os atravessamentos culturais, históricos, estéticos e narrativos que analisamos nas versões literárias e cinematográfica, observados então na história de Mastroberti. A começar pela passividade da personagem principal pelo gerenciamento do destino que é destacada em todas as versões. Em Mastroberti, essa característica é retomada, mas de outra maneira. Aqui o príncipe é o personagem principal e é passivo à maldição que está sobre o castelo. Percebe-se na obra a forte aparição do imaginário medieval nas feições das três fadas; as nuances de horror e uma relação sexual sem consentimento; a magia da mulher sobrenatural; o mal retratado pela feiticeira de todas as formas; a traição do homem (o príncipe) com a mulher (a feiticeira) e sua perturbação após o acontecido, como ocorrera na primeira versão de Basile; e a psicodelia barroca encontrada em Mastroberti.

Dentro do que se levantou como hipótese, concluímos que a adaptação de Mastroberti distancia-se da literatura infantil e retorna à adultidade da versão de Basile. As cinco versões da história de A Bela Adormecida possuem mudanças narrativas ligadas diretamente ao fenômeno da memória popular, o contexto histórico-cultural da adaptação de Perrault e a animação com a estética romantizada produzida pelos Estúdios Disney. Cada uma dessas versões modificou personagens, enredos e texto que saíram do barroco italiano exagerado, horrendo, malicioso e sem filtros e voltaram-se anacronicamente com os contornos sensuais e sombrios com traços revisionistas para a psicodelia barroca de Mastroberti.

É pertinente destacar que a história possui outras adaptações que não foram contempladas dentro desta pesquisa, como a trilogia erótica de Anne Rice que conta a história de A Bela Adormecida por um olhar que beira o sadomasoquismo. Desta forma, em pesquisas futuras é significativo deter-se um pouco mais quanto aos temas que outras versões nos possibilitam dentro da análise narrativa e estética. Assim como dedicar-se mais a uma análise textual

de cunho filológico é essencial, perceber exatamente as mudanças entre os textos de modo a estudar mais sobre quais características dentro dos conceitos tradução e adaptação poderiam interferir nos enredos de todas as versões. Dada a ampla abordagem inicial da pesquisa, não conseguimos contemplar todos os objetivos levantados em primeiro momento. Desta forma, deixou-se o conteúdo filológico excluído do objetivo principal em que se consolidou a pesquisa. Seria relevante voltar-se para tais conceitos com interesse em uma melhor análise para investigações futuras.

Em suma, através deste estudo, comprovamos que as versões da história de A Bela Adormecida possuem mudanças narrativas que fizeram-na distanciar-se da literatura infantil e voltar-se anacronicamente às suas origens, tanto em traços estéticos quanto em traços narrativos.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- ARAÚJO, Maria Solange Silva. **A Bela Adormecida e Malévola**: uma análise de contos de fadas adaptados para o cinema. 2016. Monografia (Pós-graduação) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajareiras. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/9014>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- BASILE, Giambattista. *Il petamerone ossia La fiaba delle fiabe*. Tradução de: Benedetto Croce. Bari: Gius. Lazerda e figli, 1925.
- BASILE, Giambattista. **O conto dos contos**: Pentameron. São Paulo: Nova Alexandria, 2018. 560 p. Tradução do napolitano de: Francisco Degani.
- BASILE, Giambattista. **Sol, Lua e Tália**. Tradução de Karin Volobuef. [s.d]. Disponível em: https://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf. Acesso em: 5 nov. 2020.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BURKE, P.; HSIA, R. (Orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- CHARLIER, J. M.; GIRAUD, J. **Blueberry**. Edición integral 1. Barcelona: Norma, 2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DEGANI, Francisco. Apresentação. In: BASILE, Giambattista. **O conto dos contos**: Pentameron. São Paulo: Nova Alexandria, 2018. p. 13-26.

DRUILLET, P. **Lone Sloane**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019. Tradução de: Octavio Aragão.

FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à adaptação de Garneau. **TradTerm**, São Paulo, v. 20, p. 15-30, dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/69115>. Acesso em: jul. 2020.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. 228 p. Tradução de: Adalberto Müller.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto**: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

HANKE, Michael. Narrativas orais: formas e funções. **Contracampo**, [s.l.], v. 9, n. 9, p. 117-126, 17 dez. 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

KOPPER, Maria Eduarda Alvares. **Arquitetura, poder & opressão**: o barroco francês e o caso de Versalhes. 2004. 232 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

LANGDON, Jean Ester. A fixação da narrativa: o mito para a poética da literatura oral. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, dez. 1999.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2005. 400 p. Tradução de: José Rivair de Machado.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. São Paulo: Edições 70, 1985. Tradução de: José Antônio Pinto Ribeiro.

MASTROBERTI, Paula. **Adormecida**: cem anos para sempre. Porto Alegre: 8Inverso, 2012. 48 p.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron, 1995.

MOEBIUS. **Arzach**. Belo Horizonte: Nemo, 2011. Tradução de: Arnaud Vin e Wellington Srbek.

MOEBIUS. **O mundo de Edena 2**: jardins de Edena. São Paulo: Nemo, 2013. Tradução de: Fernando Scheibe.

MOEBIUS. **The first level**. Moebius collector cards. Comic imagens, 82. 1993

NETTO, Ferreira Waldemar. **Tradição oral e produções narrativas**. São Paulo: Paulistana, 2008. 104 p.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. As moralidades dos contos de Charles Perrault: uma análise de poemas inseridos na escrita do autor francês e nas reescritas de Mário Laranjeira,

Ivone Benedetti e Katia Canton. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 14, 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Abralic, 2015. p. 1-12.

PARENTE, André. Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas-SP: Papyrus, 2000. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=T8yDAWxEUTQC&pg=PA56&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 15 abr. 2018.

PEGORARO, Celbi Vagner Melo. O Cinema de Animação: Uma nova fronteira nos estudos da comunicação. **Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 147-157, 2012. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1197. Acesso em: jul. 2020.

PERRAULT et al. **Contos de fadas**. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa**: ou histórias do tempo antigo. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Tradução: Leonardo Fróes.

PINNA, Massimo. O barroco na Itália: sua beleza e contradições. **Odisseia**, n. 6, 9 jul. 2010.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: Peirópolis, 2018. 208 p. Tradução de: Gisele Rosa.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAHDE, Maria Beatriz. Origens e evolução da história em quadrinhos. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, nov. 1996. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/2954>. Acesso em: 02 jul. 2020.

SLEEPING Beauty. Direção de Clyde Geronimi, Eric Larson Wolfgang Reitherman e Les Clark. Produção de Walt Disney. Música: George Bruns. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 1959. (76 min), son., color.

SOUZA, Bruna Cardoso Brasil de. De Basile a Disney: uma comparação entre Sol, Lua e Tália e a Bela Adormecida. **Literartes**, n. 2, p. 65-75, 13 out. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/62360>. Acesso em: 3 ago. 2020.

SOUZA, Bruna Cardoso Brasil de. **Estudo das categorias narrativas, variações e permanências nas versões de Basile, Perrault, Grimm e Disney de A Bela adormecida**. 2015. Tese (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127837>. Acesso em: 5 jun. 2020.

SOUZA, Ilonita Patricia Sena. **Era uma vez**: um estudo comparativo entre A Bela Adormecida, de Perrault e a adaptação Adormecida: cem anos para sempre, de Mastroberti. 2019. Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/handle/riufcg/10035>. Acesso em: 10 jul. 2020.

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.