



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 5, número 2, maio-ago 2016

DE REINOS MUITO, MUITO DISTANTES PARA AS TELAS DO CINEMA: AS TRANSFORMAÇÕES NOS CONTOS DE FADAS NO SÉCULO XX



FROM A LAND FAR, FAR AWAY TO THE BIG SCREEN: THE CHANGES IN FAIRY TALES IN THE TWENTIETH CENTURY

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior
Instituto Federal Sul-rio-grandense, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 24/05/2016 • APROVADO EM 28/09/2016

Abstract

This work it is, fundamentally, a comparison between works of literature with their adaptations to Cinema. Besides this, it is a critical and analytical study of the changes in three literary fairy tales when translated to Walt Disney's films. The analysis corpus, therefore, consists of the recorded texts of Perrault, Grimm and Andersen in their bibliographies and animated films "Cinderella" (1950), "Snow White and the Seven Dwarfs" (1937) and "The little Mermaid" (1989) that they were respectively inspired. The purpose of this analysis is to identify what changes happened in these adapted stories from literature to film and discuss about them.



Este trabalho trata-se, fundamentalmente, de uma comparação entre obras da Literatura com suas respectivas adaptações para o Cinema. Para além disto, é um estudo crítico e analítico das transformações em três contos de fadas literários quando transpostos para narrativas fílmicas de Walt Disney. O corpus de análise, para tanto, é composto pelos textos registrados de Perrault, Grimm e Andersen em suas respectivas bibliografias e os filmes de animação “Cinderella” (1950), “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937) e “A Pequena Sereia” (1989) que eles respectivamente inspiraram. O intuito desta análise é identificar que transformações aconteceram nestas histórias ao serem adaptadas da literatura para o cinema e problematizá-las, no entendimento de que atendem a demandas temporais, culturais e mercadológicas.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Adaptation. Cinema. Literature. Fairy tales.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Cinema. Literatura. Contos de fadas.

Texto integral

INTRODUÇÃO

Fadas madrinhas, príncipes encantados, princesas de pura beleza, bruxas malvadas... Esses personagens, tão presentes no imaginário popular, remontam à antiga tradição de contar e ouvir histórias, um costume passado de pai para filho, de avó para neta, nas mais diferentes culturas, nas mais distintas épocas, que cruza toda a linha da existência humana. Eles geralmente acompanham a expressão “Era uma vez” e terminam com “felizes para sempre”, transportando-nos para um mundo que não é o nosso, mas que tem muito dele. Desta ampla coleção de histórias nascida na tradição oral, brota o que chamamos de folclore, e dele, através de um processo de categorizações bem mais complicado do que parece, surgem o que chamamos de contos de fadas. Já se vai muito tempo desde que homens letrados reuniram os contos de fadas em livros pela primeira vez, mas ainda é possível dizer que todo mundo já ouviu, ou quem sabe assistiu, a história da princesa que mordeu uma maçã envenenada e dormiu até ser acordada por um beijo de amor, da pobre menina escravizada pela madrasta e as irmãs postiças, que conseguiu ir ao baile com ajuda da fada madrinha e lá perdeu seu sapatinho de

cristal, da sereia que se apaixonou por um príncipe da terra e deu sua voz em troca de um par de pernas para poder conquistá-lo. O cinema, a literatura, o teatro e a televisão estão repletos delas. Nossas mentes estão repletas delas.

Entretanto, estas histórias como hoje as conhecemos, principalmente bastante popularizadas pelo cinema de animação assinado por Walt Disney, tendo suas primeiras versões em épocas tão afastadas de nós, eram possivelmente bem diferentes em sua gênese. Assim, este artigo se propõe a rastrear as mudanças mais significativas em alguns contos de fada, comparando suas primeiras versões escritas e assinadas por nomes consagrados na literatura infantil com as suas adaptações para o cinema de animação por Walt Disney, com certeza os exemplos mais representativos até aqui dessas histórias na grande tela. Como *corpus* de análise, escolheu-se comparar os filmes de animação “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937), “Cinderella” (1953) e “A Pequena Sereia” (1989) em contraponto com traduções para o português dos seus textos-fonte na literatura, assinalados pelos créditos das próprias produções por, respectivamente, Wilhelm e Jacob Grimm, Charles Perrault e Hans Christian Andersen.

CINEMA E ADAPTAÇÃO

Nascido pelas mãos dos irmãos Lumière, no final do século XIX, o cinema possibilitou dar movimento simultâneo ao texto falado e à imagem estática captada pela fotografia, popularizando-se fortemente. Citando um exemplo desta indústria cultural, Hutcheon (2013) informa que 85% dos filmes vencedores do Oscar de melhor filme (estatísticas de 1992) são adaptações de obras literárias, o que aponta para o apelo econômico das adaptações. Por trás deste reside um apelo ainda mais profundo: o prazer epistemológico encontrado nas obras adaptadas, em que a segurança de um reconhecimento aumenta o prazer obtido com o frescor da novidade.

Hutcheon (2013, p.61) define adaptação como sendo uma “transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis” dizendo ainda que em certos casos essa transposição implica uma mudança de “mídia”. O que Hutcheon entende como mídia são os vários suportes, plataformas, “materiais” em



que histórias podem ser contadas, mostradas, ou até mesmo a partir dos quais se possa interagir com elas. Podem ser eles jogos de *videogame*, parques temáticos, óperas, peças teatrais, romances e muitos outros. Entrementes, a forma mais comum de pensar adaptação hoje em dia é enquanto a transcodificação de um texto de origem literária para as telas do cinema.

Sobre esta relação de transposição das páginas para a tela, Hutcheon (2013, p.32) explica que o que a adaptação busca são equivalências em termos de signos uma vez que mostrar uma história não é a mesma coisa que contar uma história. Contar uma história, como, por exemplo, nos contos de fadas, é descrever, explicar, resumir, expandir; Mostrar uma história, como nas versões destes contos, por exemplo, para o cinema de animação, envolve uma performance experienciada em tempo real. A partir disso, ambas produções deveriam ser compreendidas como autônomas, propostas com diferentes fins, ou mesmo complementares.

Entretanto, encontrando aporte nos conceitos de intertextualidade por Júlia Kristeva (1980) e Gerard Genette (1982), bem como no de hibridismo por Homi Bhabha (1995), Julie Sanders (2006) problematiza um pouco mais essa relação, ao entender as narrativas fílmicas derivadas da literatura não apenas como adaptações, mas potencialmente também como apropriações. O que distinguiria uma adaptação de uma apropriação, segundo Sanders, é que na apropriação os textos envolvidos nem sempre são claramente sinalizados ou reconhecidos, caracterizando esta como “Uma jornada decisivamente mais afastada da fonte original para um outro novo produto e domínio cultural.” (2006, p.26, tradução nossa). A princípio, este conceito não é aplicável a nenhum dos materiais de análise deste estudo, que parecem se encaixar, de outro lado, à ideia de adaptação de Sanders (2006, p.18, tradução nossa) como “Uma prática de transposição, transformando um gênero específico em outro, um ato de revisão em si.”. Nessa mesma linha de pensamento, a adaptação pode ser ainda um processo de amplificação da história, oferecendo, por exemplo, outro ponto de vista além do “original” ou uma tentativa de simplificar o texto tornando-o de fácil compreensão para uma nova audiência.

Em todas essas categorizações e definições de adaptação, Sanders diz ser crucial que mantenhamos o que ela chama de “*pleasure principle*” (2006, p.24) –

“principio do prazer”, em tradução livre – principalmente se entendermos esses conceitos enquanto repetição de uma história, pois é desse “prazer” que se desprendem essas revisitas ao que já foi narrado uma e outra vez anteriormente. Nas palavras de John Ellis (1982) “A adaptação para outro meio se torna uma maneira de prolongar o prazer da apresentação original e repetir a produção de uma memória.” (1982: 4-5).” (2013, p.24, tradução nossa), o que Hutcheon (2013, p.158) confirma quando fala “Pense na alegria de uma criança ao ouvir as mesmas canções de ninar ou ao ler os mesmos livros repetidas vezes. Como ritual, esse tipo de repetição traz conforto, um entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir.”.

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

Se usarmos como exemplo um dos gêneros derivados da tradição oral mais difundidos entre as culturas, os contos de fadas, é possível pensar, a partir de um dos fenômenos intrínsecos a eles, e justificar então o deleite que sentíamos quando crianças ao ouvir diversas vezes o mesmo conto, sensação que pode se repetir na vida adulta ao tornar-se o contador destas histórias ou ao reencontrá-las como parte de uma grande massa de espectadores, repaginadas nas telas do cinema e da televisão. Hutcheon (2013, p.31) alerta que “Há uma diferença entre querer que uma história nunca acabe – razão por trás das sequências e prequelas, segundo Marjorie Garber (2003, p.73-74) – e desejar recontar a mesma história repetidas vezes e de modo diferente”. E é nessa diferença que reside a particularidade da adaptação.

WALT DISNEY, OS CONTOS DE FADAS E O CINEMA DE ANIMAÇÃO NO XX

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

Zipes (1999, p.9, tradução nossa) diz que “Em certo grau, Disney se identificou tanto com os contos de fadas que apropriou que não é de se admirar que seu nome tenha quase virado sinônimo do gênero”. A relação de Disney, o homem, com os contos de fadas, vem de antes daquele que seria seu grande marco no cinema de animação, “Branca de Neve e os Sete Anões” (1937). Data de quando ainda dava os primeiros passos nesta indústria e sua primeira companhia de animação, então localizada no Kansas e que veio a falir mais tarde, chamada *Laugh-O-grams*, produziu “*The Four Musicians of Bremen*” (1922), baseado em “Os Músicos de Bremen”, história recolhida por Jacob e Wilhelm Grimm. Na própria apresentação do filme, um subtítulo chamava a atenção para o fato de que aquela era “uma versão modernizada daquele velho conto de fadas”. Aliás, o segredo do legado de Disney está, justamente, em seu pioneirismo. Disney re-concebeu as antigas histórias que a humanidade vinha contando há gerações, tal qual Perrault, Grimm e Andersen o haviam feito em seu tempo, tornando-as palatáveis ao século XX, a partir da produção de uma arte cinematográfica que, mesmo dando seus primeiros passos, foi sendo juntamente reinventada em si. Depois de Disney, nem os contos de fada, nem o cinema de animação foram os mesmos.

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

Henry A. Giroux (1994, p. 65-66, tradução nossa) comenta que os filmes animados fazem sucesso, pois “Simulam imaginação e fantasia, reproduzem uma aura de inocência e saudável aventura, e, em geral, são bons para crianças.”. Mas, deixa claro que nem tudo é apenas inocente magia nessa história do envolvimento emocional de Disney com a animação e os contos de fada; o autor atenta para uma declaração bastante polêmica de outro nome que se dedica a pensar sobre as façanhas de Disney, Eric Smoodin, quando este disse: “Disney construiu a infância para ser inteiramente compatível com o consumismo.” (p.67, tradução nossa), culminando na problemática de que “Os filmes Disney funcionam porque eles colocam ambos, crianças e adultos, em contato com diversão e aventura. Eles se apresentam como lugares para experimentar prazeres, mesmo que esse prazer tenha que ser comprado.” (GIROUX, 1994, p.69, tradução nossa).

Apesar disso, Zipes (1999) enaltece a contribuição de Disney para com a tradição dos contos de fadas que, ele argumenta, havia sido roubada do povo pela literatura – considerada alta e intocável arte durante muito tempo e, por que não questionar, ainda bastante estigmatizada nos dias de hoje, mesmo quando a cultura leitora já se alastrou pelas classes menos abastadas. “Tendo o meio cinematográfico se tornado uma popular forma de expressão, acessível a todos os

públicos, Disney na verdade devolveu os contos de fada ao poder do povo.” (ZIPES, 1999, p.14-15, tradução nossa).

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

A PRINCESA QUE VEIO DO BORRALHO

A cena de abertura da versão de Walt Disney para Cinderela já credita: a história a ser contada “vem do clássico original de Charles Perrault”. Ainda que esta seja a versão mais difundida e, por isso, texto-fonte da animação, ainda é possível localizar pelo menos dois registros anteriores desta história. O primeiro é chinês e data do século IX de nossa era. Sobre este, Tatar (2003, p.222, tradução nossa) nos conta: “foi registrado por volta de 850 d.C. por Tuan Ch’eng-shih e era sobre uma menina chamada Yeh-hsien, que vestia um vestido feito de penas de Martin-Pescador e minúsculos sapatos feitos de ouro.”. O outro vem da Itália, e está presente no *Pentamerone* de Basile. Diana Corso e Mário Corso (2006, p.110) dizem que, de todas essas, “a história de Perrault sintetiza melhor toda a trama, é

um roteiro mais eficiente e acreditamos que não se perde a seqüência essencial: a boa alma, companheira da beleza, encontra o devido reconhecimento apesar dos trapos que a ocultam.”.

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

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

As protagonistas de “*Cenerentola*” e “*Aschenputtel*” diferem-se significativamente em personalidade da de “*Cendrillon*”; por isso, Corso e Corso (2006) lembram Bettelheim (2014), quando disse que: “A borralheira de Perrault é adocicada e de uma bondade insípida e não tem nenhuma iniciativa (provavelmente por essa razão Disney escolheu a versão de Perrault como base de seu relato cinematográfico). A maioria das outras borralheiras são mais gente” (p.110). De fato, não há muitas diferenças a serem apontadas entre as histórias contadas por Perrault e Disney. Dentro da proposta de apresentar uma mocinha órfã, abnegada e doce, que é salva de uma vida triste pelo grande amor, tudo isso com um pouco de magia conquistada graças ao seu espírito gentil, elas se assemelham muito. É possível dizer que a Cinderela de Perrault já veio impregnada com o “sentimento Disney”, antes mesmo dele existir; sua história, como a de todas as produções Disney, é banhada na certeza de que, por mais difícil que pareça, os seus sonhos podem se realizar, desde que você tenha paciência, fé e bom coração.

Se comparado com o texto de Perrault (2012), a narrativa de Disney diminui o número de noites do baile promovido no castelo de três – um número, por sinal, bastante recorrente em contos de fadas e que Bettelheim (2014) diz ser o mais associado no inconsciente ao sexo – para uma, e individualiza personagens secundários como “os ratinhos” e “as meio-irmãs”, batizando-lhes com nomes e personalidades distinguíveis. Estas individualizações de personagens que eram originalmente bastante rasas e nivelados na história de Perrault, geraram algumas situações na de Disney que não estão presentes no conto escrito, como as diversas interações da protagonista com os pequenos roedores que povoam a casa. Corso e Corso (2006, p.81) dizem que tem observado como algo recorrente a presença de figuras infantis representadas por animais que disputam os cuidados maternos da princesa nos desenhos de Disney, “essas figuras funcionam como ganchos de identificação mais diretos para as crianças”. Os ratinhos chegam a costurar um vestido para que Cinderela possa ir ao baile, mas, em consequência disso, a pobre sofre um ataque das meio-irmãs ao dito traje no momento em que reconhecem que ele foi feito dos tecidos que sobraram da confecção dos delas. É essa passagem desesperadora, em que Griselda e Anastácia retalham com as próprias mãos o

vestido com que Cinderela iria ao baile, que culmina no aparecimento da fada madrinha.

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

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

Essa versão estabelecida por Perrault (2012) e adaptada por Disney é a predecessora da mais violenta, a coletada pelos Grimm (2012). Nessa não há fada madrinha, mas sim uma árvore sobre o túmulo da mãe da protagonista, onde o espírito da mesma habita zelando pela filha. Os Grimm dão ênfase às marcas de sangue no sapato quando as meio-irmãs de Cinderela cortam fora seus calcanhares, tamanho é o desespero delas para que seus pés caibam no famoso calçado, e não as poupam de um fim terrível em que pombos bicam seus olhos. Disney resolve a questão da madrasta e das meio-irmãs simplesmente focando no

final feliz da Borralheira, com uma última cena enaltecida em que Cinderela e o Príncipe se casam e vão embora em uma carruagem. A versão de Disney até faz uma brincadeira neste momento, em que Cinderela torna a perder seu sapatinho.

Tatar (2003, p.223, tradução nossa) comenta que “Se a história em suas versões mais antigas não representa as dinâmicas de namoro e romance dos dias de hoje, ela continua sendo uma fonte de fascínio em sua documentação de fantasias sobre amor e casamento naquela época anterior.”, já Zipes (2006, p.115) acredita que se Cinderela ainda é lembrada, isso se deve por abordar questões de abandono, legado familiar, rivalidade entre irmãos e profundo amor parental. Como psicanalista, Bettelheim (2014) vai mais fundo, e enaltece o que diz ser um dos maiores méritos do conto, o fato de que independente da ajuda mágica que Cinderela recebe, “a criança compreende que é essencialmente por meio de seus próprios esforços, e devido a pessoa que ela é, que Cinderela é capaz de transcender magnificamente sua condição de degradada” (BETTELHEIM, 2014, p.337). Já Corso e Corso (2006, p.114) consideram extemporânea a presença desta história nos dias atuais, pois “enquanto na prática as mulheres já não precisam sair de casa no dorso do cavalo de um príncipe, Cinderela e seu sapatinho persistem na fantasia feminina como um protótipo a ser levado em conta”.

A MAIS BELA DE TODAS

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

imaginário coletivo qualquer outra versão anterior a ela, até mesmo a que lhe serviu como inspiração.

Para sintetizar este conto, Zipes (2006, p.213, tradução nossa) apoia-se nas ideias de pensadoras do feminismo, argumentando que ele dramatiza “A essencial, mas equivocada relação entre a mulher-anjo e a mulher-monstro”, comportamento que é produto de uma sociedade patriarcal que põe mulher contra mulher em favor do homem. E enaltece a versão de Disney, dizendo que “Porém, Disney foi muito mais longe para fazer seu filme mais memorável do que o conto, pois ele não celebra a domesticação da mulher tanto quanto o triunfo dos banidos e oprimidos.” (ZIPES, 1999, p.20, tradução nossa).

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

Sem contar então com uma versão de Perrault a que se reportar, estudiosos apontam que as raízes do motivo principal de Branca de Neve estão na Itália. É muito recorrente a menção a uma história no “*Pentamerone*” que reúne vários elementos de Branca de Neve, chamada “A Jovem Escrava”, mas, ao que tudo indica, “*La Ragazza di Latte e Sangue*” conta, de forma menos arcaica, a história que reconhecemos hoje. Entretanto, Haase (2008, p.885, tradução nossa) diz que “Além da versão dos Grimm, Steven Swann Jones contou mais de 400 variantes de Branca de Neve na Europa, Ásia Menor, África (em menor grau) e Américas.”.

É importante salientar que os próprios Irmãos Grimm recontaram Branca de Neve de forma diferente pelo menos três vezes ao longo das tantas reedições da sua coleção. Tatar (2003, p.37, tradução nossa) fala-nos que: “As histórias coletadas pelos Grimm passaram por três fases antes de surgirem em sua

definitiva, impressa e final forma”. Como resultado da primeira fase tivemos os contos impressos tal qual os Grimm os ouviram e transcreveram para o papel; como resultado da segunda fase, os contos apareceram reescritos, moldados com uma linguagem literária, menos próxima da língua falada; Como resultado da terceira fase, os contos reapareceram censurados. Por isso, vamos tomar como base os acontecimentos narrados no texto intitulado “*Schneewittchen*” e publicado em 1812, ano da primeira edição da coletânea alemã e não o mais conhecido, de 1857. Nele, Branca de Neve não é uma órfã escravizada pela madrasta como o filme nos conta. Nesta, a própria mãe da menina é a Rainha Má. Tatar (2003, p.234, tradução nossa) conta que “Em um esforço para preservar a maternidade, Os Grimm escolheram registrar uma versão com a madrasta, ao invés da mãe biológica, como vilã.” Já sobre o seu pai, nada sabemos.

Assim, se Cinderela nos deixou um modelo de princesa a que cultuar, Branca de Neve nos legou um modelo de vilã: esta que Disney batizou de Rainha Má. “Por fim é a perturbadora presença da madrasta que dá ao filme certo grau de fascinação” (...) (TATAR, 2003, p.234, tradução nossa), assim, Corso e Corso (2006, p.17) dizem que “A madrasta malvada da Branca de Neve é mais popular do que os bondosos anõesinhos, assim como a bruxa comedora de crianças de João e Maria ou o tenebroso Darth Vader, do contemporâneo Guerra nas Estrelas”, pois seria do instinto das crianças procurar o medo; as partes mais tenebrosas destes contos são aquelas em que o ouvinte pede para serem repetidas mais vezes.

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

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

Imediatamente à descoberta de que Branca de Neve está viva, na versão de Disney, a Rainha vai para o subterrâneo do seu castelo transmutar-se em uma anciã e produzir uma maçã envenenada. Mas, na história dos Grimm, a vilã aposta antes em outros dois malefícios: primeiro, ela tenta acabar com a vida da princesa fingindo ser uma vendedora de cordões para espartilhos, ela se oferece para amarrar os cordões da roupa de Branca de Neve e aperta tanto que a moça despenca sufocada no chão. Tendo sua vítima sido salva uma vez, a Rainha volta ao refúgio da garota, com outro disfarce e munida de um pente envenenado que ao tocar os cabelos de Branca de Neve a faz “cair morta” novamente. Só depois de ser reanimada pela segunda vez pelos anões é que o plano da maçã entra em ação.

O protagonismo dos anões é outra das diferenças que saltam aos olhos ao nos depararmos com a versão de Disney para esta história dos Grimm. O americano escolheu não apenas trazê-los no título, mas também individualizá-los com nomes que, inclusive, representam aquelas que seriam suas características principais e que ficam bastante evidentes quando estes entram, heroicamente, na luta de Branca de Neve contra a maldade da madrasta. Enquanto isso, no conto alemão, estes personagens não tem nome e desempenham um papel bem mais

modesto. Bettelheim (2014, p.291) diz que “Os sete anões sugerem os sete dias da semana – dias repletos de trabalho”, como mineiros que são.

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

Seguindo a regra de todo conto de fadas, após o beijo de amor resta apenas a justiça ser feita com os maus. Na versão de Disney, os sete anões são os responsáveis por dar um fim à Rainha, atirando-a de um penhasco e acabando assim com sua existência de maldades. No conto, a malvada é convidada para o casamento de Branca de Neve com o Príncipe. Lá, “colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta.” (GRIMM, 2012, p.256). Pode-se dizer que Disney foi bem mais piedoso com a vilã em seu final.

A PRINCESA QUE VEIO DO MAR

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

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

Quem não teve que pagar nada pelas suas “inspirações” foi Hans Christian Andersen. Mesmo clamando como seus todos os contos de fadas que publicou, tudo indica que *“Den Lille Havfrue”*, “A Pequena Sereia” em português, publicado pela primeira vez em abril de 1837, originou-se de uma história oriunda do folclore nórdico, sobre seres metade humano, metade peixe, como diz Finn Hauberg

Mortensen (2008): “Eles são mencionados pela primeira vez em baladas populares medievais e mais tarde tornaram-se parte do tecido das lendas da cultura e tradição feudal (...)” (p.439, tradução nossa).

Ainda que a figura da sereia seja mais antiga que isso – sereias aparecem, por exemplo, na “Odisséia” de Homero –, e esteja presente em diversos folclores, é nas crenças nórdicas que temos a primeira representação ocidental delas como mulheres com caudas no lugar de pernas, do jeito que Andersen descreve em seu conto. Nancy Easterlin (2001) diz que “(...) a sereia é um símbolo do indivíduo que se sente alienígena em seu próprio mundo, uma óbvia característica da heroína de Andersen. (...)” (p.261, tradução nossa), assim, “A Pequena Sereia”, segundo Dahlerup et al. (1990): “(...) não é tanto uma história sobre amor não correspondido quanto é sobre morte e nossos engenhosos subterfúgios em tentar negar a existência e escapar dela.” (p.416, tradução nossa).

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

Especulações à parte, diferentemente de “Cinderela” ou “Branca de Neve”, quando pensamos no texto primordial de “A Pequena Sereia”, pensamos em algo que é cruel de uma forma muito mais trágica do que propriamente violenta. Como tragédia e violência não combinam com o mundo maravilhoso de Disney, o filme de

animação que trouxe A Pequena Sereia para o século XX nos apresentou um conto de fadas clássico, nos moldes dos citados anteriormente: uma doce mocinha, uma perversa vilã, um grande amor selado com um beijo e a certeza do final feliz.

Enquanto produção para o cinema, Laura Sells (1995) diz que esta adaptação é o primeiro sucesso comercial desde a morte de Disney em 1966 e também o precursor de uma enxurrada de filmes que viriam a ditar o modelo aceitável de jovem menina (p.176). Giroux (1994, p.70, tradução nossa) problematiza essa questão dizendo que a personagem principal, por Andersen não nomeada, mas por Disney chamada Ariel, "(...)aparece como uma mistura entre a típica adolescente rebelde e uma modelo Sul-californiana", e vai além, afirmando que no filme "Todas as personagens femininas são subordinadas às masculinas e definem seu senso de poder e desejo quase que unicamente em termos de discursos masculinos dominantes" (GIROUX, 1994, p.71, tradução nossa). Esta última afirmação parece bastante plausível principalmente quando atentamos para o fato de que todo o protagonismo do pai de Ariel no filme é da avó dela no conto. Tritão, como é apresentado, tem claramente suas origens remetendo ao mito grego, uma intertextualidade não presente no texto de Andersen, que o trata vagamente apenas por rei do mar.

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

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

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

As sereias de Andersen não tem alma, elas podem viver até trezentos anos, mas quando morrem, a existência delas acaba, elas se tornam espuma do mar. Já os humanos, a avó delas conta, tem almas alegres que vivem para sempre, e isso seduz profundamente a Pequena Sereia. A imortalidade da alma é uma ideia que vem com a religião cristã. Zipes (2007) atenta para o fato de que apesar de Andersen não ser um escritor religioso, motivos e temas da religião perpassam suas produções e este pode ter sido o motivo dele ter-se tornado tão popular no século XIX, “Ele domesticou os aspectos pagãos ou seculares dos contos folclóricos ou de fadas e os fez aceitáveis para a leitura do público europeu e norte-americano do século XIX” (ZYPES, p. 123, tradução nossa). Assim, a Pequena Sereia, mais do que ansiar pelo amor do príncipe que salvou, vê nele a chance de ter uma alma, pois, sua avó conta, que o único jeito de uma sereia obter alma é tendo seu amor correspondido por um humano.

Assim, enquanto Ariel procura a meio-humana, meio-polvo Úrsula, uma exilada do castelo, com a finalidade de conseguir algum tipo de ajuda mágica para conquistar o príncipe, a pequena sereia vai à bruxa do mar almejando não apenas um meio de arrebatador o coração do humano, mas a alma imortal que pode ganhar com isso. Easterlin (2001, p.274, tradução nossa) diz que a eliminação do desejo da sereia pela imortalidade na narrativa fílmica pode sugerir que “a história original é irremediavelmente datada para o público contemporâneo, mas os temas humanos da história lhe deram um significado duradouro que carece ao filme”.

A solução oferecida pela bruxa é a de que a sereia troque sua cauda por pernas para poder se aproximar do amado e assim conquistá-lo. O preço que ambos personagens, a da ficção literária e a da ficção fílmica, pagam, é bastante discrepante. Ao passo que Ariel dá apenas sua voz em troca das pernas e precisa de apenas um beijo para se tornar humana para sempre, a Pequena Sereia de Andersen paga sofrendo também com terríveis dores, tanto no momento da

mutação quanto no tempo em que ela carrega os novos membros. “Você sentirá como se uma espada afiada a cortasse. (...) cada passo que der será como se estivesse pisando em facas, o bastante para fazer seus pés sangrarem.” (ANDERSEN, 2010, p.232). E não é só isso: enquanto Ariel, se fracassar em seu intento, poderá voltar a ser sereia, mesmo que passando a ser escravizada por Úrsula, a pequena sereia de Andersen em hipótese alguma terá sua cauda de volta e, caso o príncipe case com outra, ela virará espuma do mar na noite de núpcias dele.

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

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

Para Easterlin (2001, p. 274), “A Pequena Sereia” é um retrabalho artístico que traz a forma e a sensibilidade dos *folktales* para o contexto do mundo moderno. Nos contos de Andersen, a espiritualização desta história equivale ao elemento do maravilhoso dos contos que nasceram na oralidade. Deste modo, na história, para Pil Dahlerup et al. (1990, p.420, tradução nossa), “O marítimo versus o terreno corresponde ao terreno versus o Céu. Assim o anseio da sereia pelo príncipe não é exatamente um desejo pelo príncipe, mas “o símbolo” do seu desejo pela eternidade.”. Pode-se dizer então que, ao contrário da história de amor que Disney nos contou, o que Andersen nos deixou foi um conto sobre a busca pela vida eterna.

E ELES VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE...

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

Algo que não podemos perder de vista quando pensamos nas adaptações de Disney, é que elas aconteceram diferentemente das adaptações de Perrault, Grimm e até mesmo, por que não, das de Andersen, que, em certa medida, também

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

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

Então, a partir das adaptações analisadas de “Branca de Neve”, “Cinderela”, “A Pequena Sereia” e também com base nestas discussões, pode-se concluir que o fio com o qual Disney costurou suas transformações é o mesmo: além de higienizar as narrativas do que poderia parecer grotesco ou violento, ele garantiu a estas histórias a certeza de um final feliz. Coelho (1985, p.22) vê essas transformações como um processo de evolução natural e comenta que “Essa violência ou crueldade vão desaparecendo desses contos maravilhosos, à medida em que os tempos passam ou que a humanidade vai refinando seus costumes.”

Mais do que textos hoje ligados à cultura (ou mercado) de contar histórias para crianças, encaixados em gêneros, subgêneros, dissecados aos olhos dos estudiosos da matéria narrativa, os contos de fadas são uma fonte da qual jorram os grandes segredos da Humanidade. Eles nos falam da época em que pouco

compreendíamos, e que por isso, estávamos em comunhão com o intocável, em que tentávamos atingir os grandes mistérios, em que acreditávamos no inacreditável. Uma época de pensamento aparentemente simples, debaixo da pele do qual reside toda a sabedoria adquirida ao longo das eras.

Se o intuito maior deste trabalho era buscar por respostas bastante pontuais, o que ele encontrou além delas foi um tesouro tão grande quanto: uma coleção de novas inquietações, mais perguntas e anseios que provavelmente não se sanarão assim tão simplesmente. Quanto mais fundo se mergulha no assunto, quanto mais páginas sobre o grande tema são lidas, quanto mais se reflete sobre tudo isso, mais o território se expande e se revela potencialmente produtivo para que se pense inclusive acerca do que julgamos ser certezas adquiridas a partir de nossas pesquisas.

Referências

- ANDERSEN, Hans Christian. A Pequena Sereia. In: **Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**; Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. 3. ed. Refundida e ampl. São Paulo: Quíron, 1985.
- CORSO, D. L.; CORSO, M. **Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2006
- DAHLERUP, Pil; THOMSEN, Ulla; SORACCO, Sabrina; INGWERSEN, Niels; INGWERSEN, Faith; NYBO, Gregory. Splash! Six views of "The little mermaid". In: **Scandinavian Studies**. USA, v.62, n. 4, 1990, p.403-429.
- EASTERLIN, Nancy. Hans Christian Andersen 's Fish out of Water. In: **Philosophy and Literature**. USA, v. 25, n. 2, 2001, pp. 251-277
- GIROUX, Henry A. Animating Youth The Disneyfication of Children's Culture. **Socialist Review**. São Francisco, 1994. Disponível em <<http://www.riverdell.org/cms/lib05/NJ01001380/Centricity/Domain/125/Animating%20Youth.pdf>> Acessado em 13 de Setembro de 2015
- GIROUX, Henry A. **The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence**. UK: Rowman and Littlefield, 2010.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. Branca de Neve. In: **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HAASE, Donald. **The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales**. Westport: Greenwood, 2008.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

- MORTENSEN, Finn Hauberg. The Little Mermaid: Icon and Disneyfication. In: **Scandinavian Studies**. Vol. 8, n 40, p. 437-454.
- PERRAULT, Charles. Borracheira ou A Chinelinha de Cristal. In: **Contos de Mamãe Gansa**; trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.
- SELLS, Laura. "Where do mermaids stand?": Voice and Body in the Little Mermaid. In: **From Mouse to Mermaid: the politics of film, gender and culture**. Edited by Elizabeth Bell, Lynda Haas and Laura Sells. USA: Indiana University Press, 1995.
- TATAR, Maria. **The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales Expanded edition**. New Jersey: Princeton University Press, 2003.
- ZIPES, Jack. Break the Disney Spell. In: **The Classic Fairy Tales: texts, criticism**, ed. Maria Tatar. New York: WW Norton & Company, 1999.
- ZYPES, Jack. **When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradicion – Second Edition**. New York: Routledge, 2007.
- ZYPES, Jack. **Why Fairy Tales Stick: the evolution and relevance of a genre**. New York: Routledge, 2006.

Para citar este artigo

ROSA JUNIOR, Paulo Ailton Ferreira da. De reinos muito, muito distantes para as telas dos cinemas: as transformações nos contos de fadas no século XX. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 5, n. 2, p. 05-29, maio-ago. 2016.

O autor

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior é graduado em Letras com habilitação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pampa (2015). Atualmente cursa Especialização em Linguagens Verbo/Visuais e suas Tecnologias pelo Instituto Federal Sul-rio-grandense (2016).