



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – DCH IV
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

ELIZANA SILVA MERCÊS

A SIMBOLOGIA DE UMA NOVA PROTAGONISTA

JACOBINA

2016

ELIZANA SILVA MERCÊS

A SIMBOLOGIA DE UMA NOVA PROTAGONISTA

Monografia apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. M.e Joaquim Gama de Carvalho.

JACOBINA

2016

ELIZANA SILVA MERCÊS

A SIMBOLOGIA DE UMA NOVA PROTAGONISTA

Monografia apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Letras.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. M.e Joaquim Gama de Carvalho (Orientador)
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof.^a M.^a Maria Iraídes da Silva Barreto
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof.^a M.^a Rúbia Mara de Sousa Lapa Cunha
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

AGRADECIMENTOS

Não foi fácil a caminhada que trilhei até aqui. A realização dessa pesquisa foi mais uma conquista em minha vida e este é o momento de agradecer a todos que contribuíram para que um sonho se tornasse real.

Primeiramente agradeço a Deus, pelo amor e pela graça concedida. E em meio a tantos desafios e dificuldades que passei na vida sempre senti sua presença constante.

Aos meus pais, exemplo de amor e dedicação. Pessoas mais que importantes na formação do meu caráter. Agradeço pelo ensinamento de valores, por sempre me incentivarem e me apoiarem, não há palavras o suficiente para agradecer todos os momentos que estiveram junto a mim. Vocês são os meus anjos!

Agradeço a meu noivo Ricardo, que de maneira especial e carinhosa, me apoiou no processo de produção deste trabalho.

À toda minha família, que sempre esteve presente, em especial meu tio Railton que me ajudou e apoiou; a minha irmã Adaíris que com suas palavras sempre me motivou.

Ao orientador, Professor M.e Joaquim Gama de Carvalho, por acreditar em mim. Por sua paciência, competência e compreensão.

Aqueles colegas de curso a quem com o passar dos anos se demonstraram ser meus amigos, pela compreensão e incentivo.

Aos professores do curso de Licenciatura Plena em Letras Vernáculas, por terem contribuído direta ou indiretamente para a minha formação.

Enfim, a todos que colaboraram para a conclusão do curso.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar os resultados da pesquisa que se propôs a analisar a mudança de protagonismo que ocorre com a vilã do conto de fadas Malévola. Para tanto, fez-se uma análise comparativa entre a adaptação cinematográfica Malévola (2014) de direção de Robert Stromberg, e o conto de fada A bela Adormecida (1812) dos irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm. Pretende-se realizar uma análise de cunho comparativo entre a linguagem literária e cinematográfica, destacando a inter-semiótica em ambas. O ponto de partida da investigação foi um estudo acerca do Mal, já que se propõe uma análise de uma personagem de contos de fadas vilã.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Inter-semiótica. Vilã.

ABSTRACT

This work aims to presents the research results it is proposing to analyze the protagonism changes that occurs with the fairy tale villain Maleficent. Therefore, it was made a comparative analysis of the cinematographic adaptation – Maleficent (2014) directed by Robert Stromberg and the fairy tale – Sleeping Beauty (1812) of Jacob Grimm and Wilhelm Grimm brothers. Intending to carry out a comparative analysis among literary and cinematographic languages, highlighting in both the inter-semiotic. The research starting point was a study of evil, since it proposes an analysis of a fairy tale villain character.

Keywords: Literature. Cinema. Inter-semiotic. Villain.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01- <i>A Bela Adormecida</i> (1634).....	37
Figura 02- Capa do livro <i>A bela Adormecida no bosque</i> (1697).....	39
Figura 03- <i>A Bela Adormecida</i> (1812).....	42
Figura 04- <i>A Bela Adormecida</i> (1959).....	45
Figura 05- Pôster de <i>Maleficent</i> (2014).....	46
Figura 06- Quadro (frame) do Trailer de <i>Malévola</i>	47
Figura 07- Quadro (frame) 2 do Trailer de <i>Malévola</i>	48
Figura 08- Beijo de Stefan e Malévola.....	50
Figura 09- O rei tenta tomar o reino dos Moors para si.....	50
Figura 10- Malévola enfrenta o rei.....	51
Figura 11- Stefan corta as asas de Malévola.....	51
Figura 12- Malévola se isola.....	52
Figura 13- Malévola e o cajado.....	52
Figura 14- Malévola fica com ódio.....	52
Figura 15- Malévola salva Aurora de cair no desfiladeiro.....	53
Figura 16- Malévola segura Aurora no colo.....	53
Figura 17- Malévola e Aurora conversam.....	54
Figura 18- Aurora se encontra com Filipe no bosque.....	55
Figura 19- Aurora volta ao castelo e se encontra com o pai, Stefan.....	55
Figura 20- As asas de Malévola são repostas.....	56
Figura 21- A morte do rei Stefan.....	56

Figura 22- O corvo.....	58
Figura 23- Criaturas fantásticas.....	58
Figura 24- Malévola sonha em encontrar o amor.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O PROBLEMA DO MAL: UMA BREVE CRONOLOGIA.....	12
1.1 O mal na literatura.....	17
2 OS CONTOS DE FADAS.....	23
2.1 O encanto da narrativa maravilhosa na literatura e o cinema.....	24
3 AS VERSÕES DE A BELA ADORMECIDA NA LITERATURA.....	35
3.1 As versões de A Bela Adormecida no cinema: <i>A Bela Adormecida</i> (1959) e <i>Malévola</i> (2014).....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS.....	65
ANEXOS.....	68

INTRODUÇÃO

Ao nos depararmos com histórias de mundos fantásticos e diferentes ao que estamos acostumados a ver e ouvir, logo pensamos nas histórias de ficção. Afinal, quem não se surpreende com os diferentes modos de se narrar uma mesma história? De observar o modo criativo de se reinventar? O cinema é uma das artes que vem fascinando o seu público. Podemos dizer que nos primeiros filmes de exibição, o cinema se baseou na arte narrativa da literatura; e a literatura como a mais antiga arte de contar histórias, bebe da fonte oral em que as surge nas contações de histórias em meio a fogueiras que adultos frequentavam, é passado de pessoa a pessoa lendas, mitos e contos, histórias sobre feitiços, fadas, mocinhos e vilões.

O cinema e a literatura são duas artes narrativas que tem o poder de se reinventa re mostrar as diversas faces de uma história, como diria na abertura da série americana *The Tudors* (2007) “Você pensa em conhecer uma história, mas sabe apenas como ela acaba. Para chegar ao coração da história, você precisa voltar ao começo.” Mostraremos ao longo da escrita o trabalho crucial de chegar “ao coração da história”, para tanto, vamos buscar o início do conto a fim de entendê-lo.

Podemos afirmar que o leitor e/ou espectador que se dispõe a ler/assistir a uma obra de ficção principalmente se tratando de contos de fadas tem de estarem dispostos a entrar no jogo do “faz de conta”, ele deve estar aberto a aceitar acontecimentos que extrapolam o nosso senso de veracidade/ realidade. Como afirma Umberto Eco

Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devemos ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (1932, p. 14).

Podemos dizer que o fato os personagens de contos de fadas terem o caráter humanizado dá uma coerência interna, à uma certa lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc. criando paixões e emoções que conquistam o leitor/espectador sobre determinada história.

A pesquisa em curso pretende analisar de forma comparativa, os protagonismos na obra literária e a cinematográfica do conto de fadas conhecido por *A bela Adormecida*, escrito pelos irmãos Grimm no ano de 1812 e na adaptação fílmica *Malévola* dirigido por Robert Stromberg, roteiro de Linda Woolverton em 2014. Podemos afirmar que é uma história que

mostra valores culturais moralizantes, que encanta seus leitores justamente por conter esses elementos.

A análise está dividida em três capítulos. No primeiro, abordaremos uma breve cronologia sobre o Mal buscando compreender em como chegamos ao entendimento de Mal na atualidade. Visando descobrir quando e como ele surgiu, e quais os elementos em que poderemos caracterizar o Mal na obra literária.

No segundo capítulo, abordaremos sobre a origem dos contos de fadas, seus principais autores e precursores e suas características principais. Apresentaremos uma abordagem sobre a arte narrativa literária e também a arte cinematográfica, trazendo os principais elementos em que ambas são constituídas. E, discutiremos a relação existente entre a literatura e o cinema, os principais conceitos teóricos que envolvem essa relação, bem como a questão da adaptação, da literatura comparada e tradução intersemiótica.

O terceiro capítulo por fim, traremos as diferentes versões literárias e duas versões cinematográficas de A bela Adormecida. E por fim faremos uma análise comparativa do conto dos irmãos Grimm A bela Adormecida e a adaptação fílmica Malévola. A pesquisa pretende compreender porque houve a mudança de protagonismo, pretendemos observar as transformações que essa vilã veio passando até se tornar protagonista na última versão contada desse conto.

Quanto à metodologia, a pesquisa se caracteriza como bibliográfica, pois abrange a leitura e a interpretação de textos, utilizando a comparação para perceber os diferentes elementos presentes no conto e na adaptação fílmica. Utilizamos teóricos e estudiosos dos contos de fadas e da teoria literária sobre personagens de ficção como, Nelly Novaes Coelho, Antônio Cândido, Northrop Frye, Tânia Franco Carvalhal, Wolfgang Iser, Bruno Bettelheim; do cinema e das adaptações cinematográficas, Christian Metz, entre outros.

1 O PROBLEMA DO MAL: UMA BREVE CRONOLOGIA

Perceberemos nessa discussão que o mal não é algo muito fácil de ser caracterizado ou até mesmo definido. Podemos observar exemplos na literatura e como a mesma caracteriza seus personagens maléficos ou até mesmo a subjetividade humana que nos leva a crer e a criar “asas” à imaginação. Percebe-se, portanto que no mundo literário, desde os tempos mais antigos, a maioria dos povos consiste que a figura do mal se estabelece com um ser não-homem, de deuses malvados que vigiam e conspiram contra o homem com uma finalidade apenas de destruí-lo, observamos narrativas antigas e até mesmos narrativas bíblicas de como surge o mal e sua figura ao longo do tempo.

O mal é uma realidade que figura no imaginário do ser humano desde tempos ancestrais, e que recebe diferentes designações e explicações, dependendo do contexto social e do lugar histórico dentro do qual ele for referido. Podemos perceber e analisar as diferentes formas que o homem em contextos diferenciados concedeu a figura do mal e como vem a pensá-lo. Portanto, iniciando essa discussão de como o mal foi representado e concedido na cultura Ocidental, abordaremos que este questionamento, sempre esteve presente na sociedade. Geralmente se refere a tudo aquilo que não é desejável e que deve ser destruído. O homem sempre teve essa necessidade de distinguir e colocar em oposição muitas coisas como por exemplo, os sentimentos.

De acordo com o dicionário de Filosofia (1978) podemos caracterizá-lo da seguinte maneira:

Há muitas teorias acerca da natureza do mal. Segundo umas, o mal não é uma realidade separada, mas faz parte da única realidade verdadeiramente existente, embora seja o menor real dentro da realidade. Para estas teorias, o mal é metafísico, embora por vezes se apresente sob o aspecto de mal físico ou moral. Assim, considera-se que o mal faz parte da realidade, uma vez que, sem ele, esta seria incompleta. A ideia de que o mal é necessário para a harmonia universal foi defendida, com diversos matizes, pelos pensadores estóicos, por Plotino, Leibniz e alguns otimistas modernos. Dentro desta mesma linha podem situar-se aqueles que consideram que o mal é o último grau do ser. (1978, p. 132)

Dentre as formas de interpretação podemos constatar que a linha filosófica do metafísico tem a preocupação de promover estudos voltados ao além da natureza e do físico o ramo central da metafísica é a ontologia, que investiga em quais categorias as coisas estão no mundo e quais as relações dessas coisas entre si; dessa forma consta-se que o mal seria uma imperfeição. O mal físico seria um voltado para a perspectiva do corpo como um mal estar que causa desconforto e sofrimento. Mas, podemos examinar essa figura do mal pela via

religiosa, pois, é na religião do *maniqueísmo* que haverá uma distinção provocando uma oposição de bem vs mal.

Foi popularizado o termo maniqueísta que passou a ser um adjetivo para toda doutrina fundada nos dois princípios opostos do Bem e do Mal. Durante séculos houve a recusa em aceitar o mal tratando-o apenas como algo empírico, um tipo de acidente na história. Num pensamento mais remoto a doutrina dualista pregada pelo *zoroatrismo* (doutrina do sec. VI a.C) afirmava que existe um espírito do bem e outro do mal. (SILVA, 2009, p. 15). Segundo essa perspectiva havia estes dois espíritos um em oposição ao outro e essa analogia nos faz pensar em como o mal foi modificando a sua simbologia com o passar do tempo, passando assim a ter uma concepção diferente. Podemos estabelecer as diferenças existentes ao que foi a figura do mal ao fazermos uma cronologia temporal até ao que estabelecemos ou entendemos o mal nos dias atuais.

Platão é um dos filósofos mais importantes no que diz respeito ao pensamento social de sua época, e expõe que o universo veio a ser, nascer e parecer todas as coisas, em face do mal, a desordem se manifesta em especial no homem. Platão apresenta o corpo como àquele que mantém o espírito, e afirma:

O sentido se opõe ao intelecto, a paixão contrasta com a razão. Platão considera o espírito humano peregrino neste mundo e prisioneiro na caverna do corpo. Pensava que este deve transpor este mundo e libertar-se do corpo para realizar o seu fim, isto é, chegar à contemplação do inteligível, para o qual é atraído por um amor nostálgico, pelo Eros platônico. (ALMEIDA, 2015, p.1).

Silva (2009), parafraseando a filosofia de Platão, afirma que “no pensamento platônico existe uma ideia de bem, capaz de controlar a sociedade, sendo esse conceito decorrente da justiça que existe quando cada um cumpre seu papel”. Entende-se aqui, que se considera o bem como uma forma de controle e passividade em que cada um cumpre o seu papel na sociedade. Desse modo Platão nos apresenta uma nova analogia: corpo versus espírito. Pode-se entender o quão difícil pode ser de não ceder as tentações da “carne”, e muitas vezes o homem é fraco a estes desejos, dessa forma o corpo se torna um obstáculo para que a alma seja purificada do mal. No entanto, é imprescindível esclarecer que Platão não vê o corpo como o mal, pois o mal vem do pecado.

Podemos afirmar que a visão de mundo que fez a maioria dos povos, consiste basicamente de dois pares de opostos binários: humano/não-humano. De acordo com Carneiro (2007) há quem diga que foram os gregos a trazerem as ideias de oposição e de figuras maléficas que são contra os seres humanos:

Os gregos trouxeram para o oriente novas concepções cosmológicas, dentre as quais a ideia de deuses malvados, que conspiravam contra os seres humanos. Os persas, em sua concepção dicotômica das divindades – deuses antagônicos que lutavam entre si, no embate entre o bem e o mal – já permitiram uma mudança importante nesse cenário. (CARNEIRO, 2006, p.2)

Provavelmente a melhor forma de compreender o mal é opondo-o ao bem. O pensamento de Aristóteles em relação ao bem é colocado de forma diferenciada do que pensava os predecessores que criava mitologia de espíritos analógicos.

Para Aristóteles o Bem soberano é a felicidade. É caracterizada por esse filósofo como um bem supremo por ser um bem em si, ou seja, na sua existência, toda a boa ação humana é em busca da felicidade todos os outros bens são meios para atingir o bem maior (felicidade).

Se há, então, para as ações que praticamos alguma finalidade que desejamos por si mesmas, sendo tudo mais desejado por causa dela, e se não escolhemos tudo por causa de algo mais (se fosse assim, o processo prosseguiria até o infinito, de tal forma que nosso desejo seria vazio e vão), evidentemente tal finalidade deve ser o bem e o melhor dos bens (ARISTÓTELES, 1992, 1094 a, p. 17).

O filósofo Aristóteles divide os bens em: bens relativos e intrínsecos ao homem. Os relativos são aqueles necessários para a vida cotidiana (bens materiais, prazeres vitais, etc.), os quais segundo o filósofo são passageiros e vivem com constante mudança, pois o ser humano sempre busca mais e mais. Já, os bens intrínsecos não visam outros são autônomos.

É evidente que não podemos deixar de levar em consideração o ponto defendido por Aristóteles, de que ter o pensamento em riquezas mundanas achando que a verdadeira felicidade está nelas, é pensar equivocadamente a vida e o propósito do bem, pois muitas pessoas confiam que a felicidade está nos prazeres, honrarias e riquezas.

A maioria pensa que se trata de algo simples e óbvio, como o prazer, a riqueza ou as honrarias; mas até as pessoas componentes da maioria divergem entre si, e muitas vezes a mesma pessoa identifica o bem com coisas diferentes, dependendo das circunstâncias – com a saúde, quando ela está doente, e com a riqueza quando empobrece (Aristóteles, 1992, 1095 a, p. 19)

Estes prazeres, riquezas e honrarias são exemplo de bens relativos, denominado por Aristóteles. Mas Aristóteles afirma que eles são necessários para que se possa atingir a felicidade, ou seja, o fim último (Bem supremo).

Pode-se salientar que Santo Agostinho e São Tomás Aquino são figuras imprescindíveis para compreender a ideia de mal que temos formada hoje, a qual os cristãos

estão acostumados a ouvir e ver, pois, os primeiros pensamentos na formação de uma moral são expostos pregados pela filosofia cristã submetida por estes pensadores. Eles são os precursores do modelo consolidado de moral que foi pregada e internalizada na cultura Ocidental e que inúmeras narrativas tomam como base.

Segundo Santo Agostinho “o mal como ausência de bem não pode ser imputado a Deus: advém, portanto, do homem e de sua livre disposição” (COSTA, 2007), ou seja, a liberdade humana é a responsável pelo mal feito, e enquanto efeito da ação humana, o mal como erro e corrupção não podem ser imputados a Deus. Percebe-se, portanto, que o mal está ligado as más escolhas do homem, uma vez que Deus deixou o homem livre para escolher fazer o bem ou o mal. Nessa concepção podemos caracterizá-lo como tudo aquilo contrário a vontade de Deus.

Diz Santo Agostinho em *Sobre o Livre-Arbítrio*

Há, pois, uma razão suficiente para ter sido dada, já que sem ela o homem não poderia viver retamente. Ora, que ela tenha sido dada para esse fim pode-se compreender logo, pela única consideração de que, se alguém se servir dela para pecar, recairão sobre ele os castigos da parte de Deus. Ora, seria isso uma injustiça, se a vontade livre fosse dada, não somente para se viver retamente, mas igualmente para se pecar. Na verdade, como poderia ser castigado, com justiça, aquele que se servisse de sua vontade para o fim mesmo para o qual ela lhe fora dada? (SANTO AGOSTINHO apud COSTA, p. 92).

Santo Agostinho reforça que, toda a natureza era boa por ter sido toda ela criada pelo Sumo Bem (Deus). Pondera que Deus é bom e por isso a criação do mal não pode lhe ser imputada. O mal nessa concepção se caracteriza como um “acidente da natureza” algo que consequentemente foi criado, mas sem intenções da criação. Assim é perceptível que Santo Agostinho não atribui a criação do mal a Deus, afirmando que o mal é algo que o homem escolhe fazer, não podendo ser imputado a Deus.

São Tomás de Aquino concorda com a abordagem de Santo Agostinho, que a bondade e a malícia dos atos humanos pertencem à vontade do homem, a sua escolha. São Tomás de Aquino acredita que as trevas (o mal) são a privação do bem.

Vimos, e devemos sustentar, que a liberdade reside na vontade, em que tem sua raiz, mas é igualmente verdadeiro que a razão é a sua causa. A vontade se volta necessariamente para o bem, com uma necessidade que deve à natureza que se funda; logo, é somente em relação às diversas concepções do bem que a razão lhe propõe que a vontade deve o fato de ser indeterminada (AQUINO apud SILVA 1980, p. 389).

Uma vez que a vontade está relacionada à liberdade, São Tomás de Aquino nos faz analisar o papel da razão que é a faculdade do homem de compreender as relações das coisas e de distinguir o verdadeiro do falso, o bem do mal.

São Tomás de Aquino aborda que dentre todos os outros males, o mal moral é o pior de todos, por isso, a história do mal na humanidade não será apenas o início do mal, mas sim a história do pecado. Assim, existirá um mal físico provocado pelo mal moral, o qual chamamos de punição ou até mesmo justiça divina, é a consequência do pecado que o homem sofre.

O relativismo é uma linha de pensamento que nega que possa haver uma verdade absoluta e permanente, e dessa forma fica por conta de cada um definir a “sua” “verdade” e aquilo que lhe parece ser o seu Bem. Dessa forma percebemos o contraste da linha relativista relacionada ao pensamento de São Tomás Aquino, é com nitidez que percebemos a dicotomia das duas filosofias, pois Aquino afirma que a razão é a causa das vontades do homem; pois se não fosse à razão, a vontade do homem não seria um problema para alcançar-se o Bem.

Podemos constatar que em cada cultura seus valores são defendidos e tidos como certo, ou seja, como sendo tudo aquilo que a tradição consagrou como realidade, aceita por todos os integrantes de um grupo. Nessa ótica tudo é relativo ao local, à época ou a outras circunstâncias. O Relativismo Cultural (RC) interpreta os juízos morais em termos de aprovação social. Essas regras sociais são aquelas em que uma determinada sociedade define o que são os valores, esta, determina o que é bem, ou consideravelmente aceitável; ou o mal, não aceitável ou cabível. Dessa forma a virtude está associada ao modo como o homem atinge o bem absoluto, o que só é possível de ser alcançado através do cumprimento das regras sociais. Na perspectiva relativista, no campo moral não existe “o bem a fazer e o mal a evitar”.

É perceptível que o relativismo nega a existência de verdades absolutas; e assim, acredita-se na experiência da mudança das variações que se dão tanto na realidade física quanto na humana. A literatura é uma fonte significativa que temos hoje para analisar como se vem dando a concepção do Mal e seu processo evolutivo e nisso temos: as contações de histórias e relatos que podemos contar como fonte de pesquisa. Podemos afirmar que essa concepção de Relativismo Cultural não se aplica aos contos de fadas, porque nos contos há uma nítida divisão oposta entre bem e mal.

1.1. O mal na literatura

Pode-se dizer que a discussão tem sido necessária para pensarmos em quando houve o princípio do mal, logo, podemos destacar que pode ter surgido no pecado de Eva e Adão ao aceitarem as suas vontades acima da vontade de Deus, mas não podemos nos esquecer do papel da serpente. Por não haver uma explicação compreendida, isso conseqüentemente surgirá no legendário (criação de lendas), pois na falta de explicações lógicas, eram criadas lendas que justificasse ou tentassem explicar tal fato/ acontecimento. “O legendário posterior fez o serviço, construindo a figura de Lilith, um monstro noturno de provável origem suméria e que é mencionado em Isaías, 34:14.” (FRYE, 2004, p.173). Ao que podemos analisar na lenda de Lilith, é que segundo a crença Judaica Lilith aparece como um demônio noturno, ela era a primeira mulher do bíblico Adão, a predecessora de Eva, sendo que em uma passagem ela é acusada de ser a serpente que levou Eva a comer o fruto proibido. Nessa lenda, Lilith (também conhecida como lâmina) às vezes era representada como um ser fabuloso, com cabeça de mulher e corpo de serpente. Segundo o relato da bíblia o mal surge na figura da serpente, que convence Eva a cometer o pecado de comer o fruto proibido por Deus.

Segundo esse mito sumério Lilith foi à primeira mulher no mundo, a esposa de Adão, ela veio antes de Eva. “Lilith era supostamente a mãe dos demônios, ou falsos espíritos; em consequência disso teve uma carreira florescente durante o período romântico, aparecendo no *Fausto*, de Goethe, e como a heroína de um romance escrito por George MacDonald.” (FRYE, 2004, p. 174). Essa figura maléfica tem aproximadamente características que podemos atribuir ao que conhecemos como: vampiro, pois, ela devorava crianças ou chupava o seu sangue, era como se fosse uma espécie de bicho-papão conhecido na lenda brasileira.

As figuras femininas são extremamente importantes para pensarmos na dicotomia de Bem e Mal, pois, em Eva temos o pecado original, e em Maria aquela que trouxe o Salvador do mundo (onde não há um pecado original ele é concedido pelo Espírito Santo), e temos ainda uma terceira figura, uma noiva ao qual o livro do apocalipse se refere. De acordo com Frye (2004) podemos dividi-las em dois grupos: o grupo maternal e o conjugal. Sabemos que no campo do maternal temos a figura de Maria à mãe de Deus, e por outro lado temos a noiva, uma mulher que o livro do apocalipse se refere. Esses dois exemplos nos servem para interpretar que na bíblia não temos uma figura maternal demoníaca.

Ao ler um texto literário é imprescindível pensar em personagens e em discursos históricos, sendo Eva, Adão e até mesmo a lenda de Lilith personagens que proferem um discurso e esses discursos se assemelham a uma narrativa maravilhosa não apenas por

existirem acontecimentos incomuns a realidade, mas também, porque o maravilhoso subordinar-se-ia *a priori* ao sobrenatural. Devemos, pois, obedecer a critério cronológico em uma narrativa, mas de acordo com Todorov (apud, PINTO, 1976) não é necessário crer que a história corresponda a uma ordem cronológica ideal, pois, é suficiente que haja mais de um personagem para que essa ordem venha a ser ideal, possa fugir da história natural; ou seja, “a ordem cronológica ideal é antes um processo de apresentação, tentado nas obras recentes, e não é a ele que nos referimos falando da história”. Portanto, analisar como esses seres sobrenaturais aparecem na literatura é imprescindível, pois nas narrativas o mal está relacionado a algum ser ou até mesmo objeto, um simbolismo; e para entender tal definição devemos recorrer ao gênero aos quais esses seres sobrenaturais pertencem.

O gênero fantástico define-se de acordo com Todorov (1969) por ser fundamentado na hesitação do leitor. É o leitor quem irá identificar se os fatos narrados, terá uma explicação “normal” ou sobrenatural dos fatos. O autor afirma que existem três aspectos da obra fantástica, sendo estas: o verbal, sintático, e semântico. Todorov (1975) menciona, em *Introdução à Literatura Fantástica*, que dentro da nossa realidade regida por leis, ocorrências que não podem ser explicadas por essas leis incidem na incerteza de ser real ou imaginário. E um evento fantástico só ocorre quando há a dúvida, ou seja, tem duas vias de explicação: se esse evento é real (explicado pela lógica) ou sobrenatural, (regido por outras leis que desconhecemos). É importante aqui compreender a diferença entre fantástico e o maravilhoso apresentada por Todorov (1975), podemos apresentar o efeito fantástico como sendo aquele cujo o leitor tem a possibilidade de se hesitar, de hesitar se os acontecimentos tem uma explicação lógica ou não; já o efeito maravilhoso realiza esta união de acreditar ou não, propondo ao leitor acreditar sem crer verdadeiramente.

Todorov (1975) aborda que o sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Nas palavras de Todorov (1975, p.168) “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la”. Se levarmos em consideração que a literatura é um meio literário de dizer que não se aplicam a termos realistas, como os fatos cotidianos; a literatura é para que o leitor se “transporte” para um mundo incomum. As narrativas que falam sobre o ser sobrenatural, veem sempre em características incomuns as coisas que um ser humano pode fazer.

O fato de uma obra pertencer ao gênero fantástico ou maravilhoso nos diz muito sobre o seu sentido, podemos visualizar uma forma ou várias formas de um personagem sobrenatural a depender de como ele é posto pelo autor, como por exemplo as fadas, ao ler uma obra que fale de fadas o leitor faz uma contestação ou julgamento do que é uma fada na obra; por outro lado, se algum outro escritor resolvesse escrever uma outra ideia de fadas, desconstruindo a ideia formada de fada pelos leitores, teríamos uma polissemia de uma imagem, pois, em cada obra esta pode ter um sentido particular ou vários sentidos, dependendo das relações que mantém este tema com outros. Podemos contatar que esse acontecimento nada mais é, que um tema clássico sendo reinventado.

Todorov (1975) exemplifica mostrando que a narrativa elementar comporta dois tipos de episódios (o que caracteriza toda a narrativa), o Primeiro em que descreve um estado de equilíbrio ou desequilíbrio (cada ruptura de estado estável por uma intervenção sobrenatural) e o segundo que descreve a passagem de um a outro. Portanto é estabelecido que a função social e a função literária do sobrenatural se coincidem, pois, ambas trata-se de uma transgressão às leis, a partir do momento em que “o elemento sobrenatural constitui a ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificção” (TODOROV, 1975, p. 174). Todorov (1975) menciona que a função do personagem sobrenatural no interior da obra é “à parte às alegorias, em um elemento sobrenatural visa quando muita a ilustrar uma ideia se distinguido pois, em três elementos: a função pragmática equivalente ao emocional, assustador ou mantém em suspense o sobrenatural; uma função semântica: em que o mesmo constitui sua própria manifestação, uma autodesigniação; e por fim a função sintática: ele entra no desenvolvimento da narrativa”.

Para explicar o fenômeno de oposição do real e o imaginário, característico da literatura, exemplifica que “a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: de um lado ela representa a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, é seu centro explícito” (TODOROV, 1975, p.87). Por outro lado, no entanto, afirma que não é senão uma propedêutica à literatura, ou seja, combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida e deve partir da linguagem.

A literatura tem liberdade para escrever sobre temas como mitos, sobre seres sobrenaturais e muitos outros, levemos como ponto de partida dela também ser uma liberdade de expressão. Uma expressão de sentimentos e principalmente a não hesitação de por no papel sobre esses sentimentos humanos.

Desde os princípios o homem sente a necessidade de narrar histórias, a fim de transmitir algum ensinamento e estas narrativas podem ser orais (como por exemplo na antiguidade), escritas, ou assistidas, podem ser ainda em forma objetos de antiguidade que sugere novas interpretações, assim como as pinturas rupestres, existem muitas formas de se narrar. “Na narrativa distingue-se a narração (construção verbal ou visual que fala do mundo) da diegese (mundo narrado, ou seja, ações, personagens, tempos). Como uma imagem, a narrativa põe diante de nossos olhos, nos apresenta, um mundo”. (BETTOCCH apud SODRÉ, 2005).

Segundo Tzvetan Todorov (apud PINTO, 1976):

Ao nível mais geral, a obra literária [assim como qualquer narrativa] tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas, a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (p. 211).

Ao falar-se em narrativas deve-se considerar primordialmente que há muitos gêneros distribuídos em características diferentes. Esta pode ser sustentada pela linguagem subjetiva, podendo ser oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, ou pelo fato de haver hibridismo de todas estas. Segundo Pinto (1971) parafraseando Roland Barthes:

[...] não há em parte alguma povo algum sem narrativa, todas as classes, todos os grupos humanos tem suas narrativas” e está também relacionada à comunicação das massas, podendo ser traduzida em diversas maneiras. Ao pesquisarmos sobre as cantigas antigas e os contos que a sociedade contava a suas crianças (mas também adultos) eram para alertá-las dos perigos eminentes no mundo.

Surge um problema quando se fala em narrativa ou até mesmo em análise estrutural, pois, devemos saber o que observar inicialmente, perante as infinitudes e multiplicidade de pontos de vista tomemos como ponto de partida Barthes (apud, PINTO, 1976), pois nos apresenta um conceito de narrativas dado pelos formalistas, que afirmam se tratar de uma acumulação de acontecimentos:

[...] ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do

autor) -- todas as formas míticas do caso--, ou então possui em comum com outras narrativas a estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la. (BARTHES apud LIMA, 1971, p. 20).

A sustentação de que um elemento narrativo se trata não apenas de palavras, ou seja, não se trata de códigos a serem decodificados, mas, a narrativa é composta também pela subjetividade que transmite ao leitor. Roland Barthes (1976) afirma que a narrativa só se compõe de funções, ou seja, não se trata apenas de narrar uma história, mas é uma questão de estrutura, a estrutura de um texto diz muito sobre ele, sendo que é a partir da sua estrutura que podemos dizer se ele é literário ou não. Dessa forma a subjetividade que lemos na narrativa nos diz muito sobre o seu conceito e sobre a construção de seus personagens como também o que a narrativa nos diz sobre o pensamento social da época que pode ultrapassar o tempo.

Para os fins desse trabalho, adentraremos no conceito de personagem, em especial, o sobrenatural, afinal os personagens nos dá uma dica sobre as pessoas da época e alguns ficam marcados sempre na memória do leitor. E ao falarmos nesses personagens daremos destaque o papel do personagem sobrenatural. Para entendermos o papel do ser sobrenatural na literatura levemos em consideração, primordialmente a Bíblia.

A Bíblia é um dos livros mais antigos da humanidade e dentre as vastas informações contidas nela, nos centralizaremos em suas narrativas que merecem destaque por existirem elementos narrativos semelhantes ao gênero maravilhoso, fundamentados em personagens sobrenaturais. Podemos desenvolver essa afirmativa levando em consideração a abordagem de Northrop Frye que desenvolveu uma pesquisa analisando a Bíblia como um texto literário. Para Northrop Frye (2004) o mal pode ser atribuído também às formas como as narrativas são contadas em cada parábola ou passagens.

O crítico literário nos chama atenção na percepção de que as narrativas bíblicas apresentam um início e um final, o começo com o início de tudo o Genesis (a criação do mundo) e o final do mundo com profecias apocalípticas. Na leitura do livro de Gêneses notamos que Eva é enganada pelo mal que se incorpora na serpente. Isso nos faz pensar se não foi a partir do pecado de Eva e de Adão que a maldade nasceu. Constata-se que Deus não fica feliz com o que eles fizeram e os pune expulsando-os do paraíso. Podemos perceber que a vontade do homem movida pela razão, de compreender e distinguir o verdadeiro do falso, o bem do mal; faz com que o leve ao pecado e conseqüentemente ao afastamento de Deus.

Frye (2004) afirma existir dois sistemas de imagens demoníacas na bíblia: “o paródico-demoníaco, associado às nações pagãs temporariamente bem sucedidas; e o manifesto, do tipo “você-vai-ver-só”, que seria a terra devastada, plena de ruínas,

assombradas por hienas e corujas, em que aquela glória passageira fatalmente se transformará” (p. 173). Percebemos o quanto a literatura faz a sua base em relação aos personagens malévolos como demônios sobrenaturais e o mal é representados ou como uma figura ou como grandes catástrofes. Assim podemos perceber que é perceptível que nos contos de fadas o bem triunfa sobre o mal e o herói sempre será oposto ao vilão.

2 OS CONTOS DE FADAS

O crítico literário Northrop Frye (2004) ao analisar estruturalmente a narrativa bíblica, elabora uma teoria em relação às histórias, para ele, estas seguem um formato ao qual ele chama de U, pode-se exemplificar da seguinte maneira: “[...] uma série de infelicidades e de incompreensões leva a ação a um ponto baixo e ameaçador; a partir daí uma reversão afortunada no enredo despacha a conclusão para um final feliz” (p.206). A cada uma das quedas segue-se um momento de ascensão e de independência relativa. No caso, o personagem segue a sua vida normalmente quando alguns fatores interferem a essa normalidade levando-o a “cair”, após mais alguns acontecimentos o levam ao momento de ascensão, este pode se dar pela redenção, “como resultado de uma decisão voluntária”, sendo assim ao final o protagonista tem um final feliz. Para uma melhor compreensão Frye (2004) expõe alguns exemplos das estórias bíblicas em que acontecem a queda e a ascensão.

A primeira queda, claro, é a de Adão do Éden, onde Adão passa a um mundo deserto que rege a criação das cidades pagãs pelos descendentes de Caim. Indo-se à estória de Noé, que acrescenta o mar às imagens catastróficas, a primeira ascensão pertence a Abraão, chamado da cidade de Ur, na Mesopotâmia, para uma Terra Prometida a Oeste. (FRYE, 2004, p.206-207)

Dessa forma o crítico literário nos exemplifica como são as quedas e as ascensões na narrativa. Isso nos faz pensar que os pontos altos e baixos estão relacionados a uma série de fatores e esses fatores podem determinar com qual sequência acontecem as histórias narrativas irão depender de atos, de cada personagem protagonista. Podemos destacar em várias histórias esse mesmo formato de decaimento e ascensão do personagem protagonista, na verdade é basicamente esse pensamento de bem e mal que compõe uma narrativa, principalmente os contos de fadas.

As narrativas são influenciadas pela moral cristã, principalmente os contos de fadas. Como já citado, os irmãos Grimm eram católicos e suas novas leituras do conto foram transferidas para uma estrutura de base na moral cristã. Coelho (2008) afirma que a coletânea dos contos escritos pelos irmãos Grimm são influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época, podemos constatar que os contos em suas versões originais por possuírem temas polêmicos e cruéis os irmãos tiram os episódios de demasiada violência e maldade principalmente por maior parte se tratar de acontecimentos envolvendo crianças. Pode-se analisar os contos de João e Maria, Chapeuzinho Vermelho dentre outros, em que as crianças ficam sujeitos a crueldades. As novas releituras dos contos de fadas feitas pelos

irmãos Grimm possibilitou um mundo imaginário cheios de magia que vem conquistando o público em geral.

2.1 O encanto da narrativa maravilhosa na literatura e o cinema

Sempre que pensarmos em histórias que contém magia, feitiços, príncipe encantado, castelo e reviravoltas em meio aos conflitos, logo remeterão nossos pensamentos aos contos de fadas. Onde se percebe características no enredo que praticamente seguem um modelo padrão de histórias do mundo ocidental. Essas narrativas maravilhosas, cheias de magia e personagens sobrenaturais vêm conquistando o público leitor desde a infância a fase adulta. Uma das prováveis explicações pelo fascínio dos contos de fadas pode ser dada a partir do momento em que a ciência deixou de explicar tudo, o que pode ter resultado as explicações baseadas em seres sobrenaturais e em magia.

De acordo com Nelly Novais Coelho (2008) a História da Literatura registra que a primeira coletânea de contos infantis foi publicada no século XVII, na França e esta coletânea tem o nome de *Contos da Mãe Gansa* (1697) onde Charles Perrault reuniu oito histórias recolhidas da memória do povo. Dentre elas estão *A bela adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de botas*, *As Fadas*, *Cinderela* ou *A gata Borralheira*; *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*. Portanto, podemos abordar aqui que as histórias de contos de fadas surgem da narrativa oral e especificamente bebem da fonte da *literatura Arcaica*.

Com o passar do tempo foram feitas algumas alterações e mudanças dos temas, porque eram bem polêmicos em suas versões originais, pois, se tratavam de temas abordando crueldade e violência. Sendo assim essas histórias foram se modificando com o panorama sociológico da mentalidade de uma determinada época, na qual suas origens se perdiam na poeira dos tempos e essas versões foram “suavizadas” pelos irmãos Grimm.

Segundo Coelho (2008) a literatura infantil nasceu como gênero em Perrault, mas foi pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm que ela foi construída (100 anos depois da coletânea de Perrault) e definitivamente difundida pelas Europa e Américas. Os irmãos Grimm eram filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica e estavam empenhados em determinar a autêntica língua alemã. Em meio a imensas fontes de pesquisa de cunho linguístico, se depararam com inúmeras narrativas maravilhosas, dessa forma selecionam

centenas e acabam por formar uma coletânea que conhecemos como Literatura Clássica Infantil e todos esses contos tem influência do ideário cristão.

Segundo Coelho (2008) foi através de estudos arqueológicos a partir do século XVIII, que algumas constatações foram feitas em relação às histórias baseadas na memória, como as histórias de Tróia e Pompeia que até então eram entendidos como algo inventado, contudo, puderam constatar essas pesquisas que tais eventos foram reais. Percorreram caminhos vindos de diversas fontes, como a oriental, (proveniente da Índia, antes de Cristo) fundindo-se com a fonte latina (greco-romana) e a céltico-bretã, na qual nasceram as fadas.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1906) a fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Em algumas crenças a fada assumia a forma de um pássaro, no entanto, o cristianismo deixou de vê-la nessa perspectiva, e os transcritores fizeram a fada a figura da mulher enamorada, que vinha em busca do eleito de seu coração. A fada participa do sobrenatural porque sua vida é contínua, e não descontínua, como a nossa e como a de todas as coisas vivas nesse mundo.

Na época medieval na antiguidade foram se desencadeando fatores pelos quais a produção escrita de algumas narrativas de povos pagãos juntamente com a antiguidade clássica foi se modificando, devido à assimilação da civilização cristã. No momento em que há uma expansão das ideias baseadas no cristianismo tem-se histórias movidas pela moral cristã ou pelo menos pelos seus ensinamentos. O que se constata é que a filosofia cristã predomina sob as religiões pagãs.

Podemos analisar que além de histórias fantásticas, o conto de fadas é engendrado de valores e que estes podem ser observados através das vivências e das atitudes de suas personagens, estes, são categorizados pelas vivenciais e atitudes dos personagens em que frente aos problemas encontrados pelo homem e nas experiências de sofrimento pelas quais passam. Podemos perceber essa questão moral nas narrativas dos contos de fadas e na analogia entre mal e bem onde o personagem se assemelha aos emblemáticos conflitos existenciais no homem.

A França desempenha um papel importante no que diz respeito ao processo de transformação da novelesca bretã, podemos abordar que ele é importante porque os contos de fadas também sofrem essa transformação. Coelho (2008) aborda que no século XII na corte de São Luís VII e por influência da rainha Alienor D'Aquitânia se difundia um cortês mais culto e até mesmo os trovadores já começam as cantigas a uma espécie de "Amor cortês". Em 1152 por questões políticas se casa com Henrique II e se torna a rainha da Inglaterra, mais tarde sua

filha Marie de France, ainda menina muda-se para britânica e lá se apaixona pela magia e histórico-fantasiada dos *Lais bretões* que cantam feitos do rei Arthur, voltando à França já casada criou *lais* que levavam o seu nome: *Lais de Marie de France*. Com isso foi posta uma nova visão de mulher, do amor, de animais que falam e fadas com poderes mágicos, de heróis que tem poderes sobre-humanos. Em analogia ao período medieval eis que surge uma nova tendência de humanização e espiritualidade.

As temáticas abordadas nos *Lais de Marie de France* possibilitou à sociedade dessa época a compreensão do amor de outra maneira e esse novo idealismo se difunde em cantigas de amor e cantigas de amigo cantadas pelos trovadores. E se tratando de um amor cortês sua vivência era obedecer a um tipo de código que apresentam como agir e seu objetivo era de ter um amor como ato de realização plena do amante.

Em relação ao amor cortês Coelho (2008) expõe que o clérigo André-o-Capelão escreve em latim o *Tratado do Amor* que é um verdadeiro código em que o homem deve se submeter e que durante anos influenciou a relação entre mulher-homem nas cortes europeias, nesse código existia regras fixas: “como o cavaleiro pôr sua honra e valentia a “serviço do amor” e prestar “vassalagem” a dama, para agradar a dama o cavaleiro deve buscar a própria perfeição [...]” (p. 61). Portanto pode-se dizer que nesse novo espírito amoroso que se expandia na França e que deu origem a alguns outros contos de fadas a existência de uma religiosidade mágica (de origem céltica) por terem personagens mulheres sobrenaturais e fadas, como também, a religiosidade cristã, que segundo Coelho (2008) simboliza um culto a Virgem Maria e agregam-se para a valorização da mulher.

No período iluminista foi-se criando uma concepção de haver uma possibilidade de a ciência explicar tudo, o ideal iluminista defendia que o pensamento racional deveria ser levado adiante substituindo as crenças religiosas e o misticismo, que segundo eles bloqueavam a evolução do homem, dessa forma o homem deveria ser o centro e passar a buscar respostas para as questões que, até então, eram justificadas por seres sobrenaturais e mito. Desde então foi criando uma noção de “verdades absolutas” no cientificismo onde os adeptos dessa crença defendiam essa visão de que as ciências formais e naturais têm primazia sobre outros campos de pesquisa, tais como as ciências sociais ou humanas. No entanto, a visão absolutista de verdades fica instável com a contínua evolução e avanços da ciência, surge no início do século XX o relativismo, que nega toda s as verdades absolutas.

Os dogmas positivistas caíram por terra. A investigação experimental dos átomos revelou que, ao invés de serem “partículas duras e sólidas”, esses componentes

elementares da matéria eram “regiões de espaço em partículas extremamente pequenas – elétrons – se movimentavam em redor do núcleo”. (COELHO, 2008, p.21).

Assim, todas as coisas passam a serem questionadas e a ciência não é mais o centro, nem possui todas as respostas. Dessa forma essas leis absolutas não podem explicar tal como foi esse impacto da descoberta cósmica, agora a ciência está sendo levada a reconsiderar o sobrenatural, a aceitar o mistério como uma possibilidade.

O papel do sobrenatural a procura de uma explicação para as coisas é evidente. De acordo com Nelly Novais Coelho (2008) cada vez mais notamos o campo maravilhoso e uma visão mágica do mundo, principalmente nas artes que se baseiam nas narrativas, constata-se nas artes literárias e cinematográficas.

A obra de arte deve apoderar-se do público com uma identificação ativa, instigar a pensar a se emocionar de forma que o espectador seja levado a algo produtivo, e não apenas a mera observação. A função e necessidade da arte revelam-se no momento em que em meio a uma sociedade que luta a favor de classes e das situações sociais diferentes; há algo contido na arte que nos possibilita a ver outra “verdade”, uma “verdade” em que através da nossa imaginação seja recriada, recontada. O que vale salientar é que ainda tanto nos dias atuais quanto na antiguidade o prazer artístico nos é proporcionado, e que em certos aspectos, como norma e modelo insuperáveis, é um momento de humanidade despertado em nós.

Dessa forma se torna nítido como a narrativa maravilhosa se adentra na contemporaneidade de forma que tem um efeito positivo em relação à aceitação do público. Assistimos e lemos narrativas que contam histórias de ficção científica, super-heróis, dos mistérios do além-mundo e na narrativa maravilhosa há uma gama de possibilidades recriando a realidade e dando espaço a imaginação. O comum nessas narrativas é a busca de dar sentido ou reencontrar sentido, no modo qual de haver uma inquietação existencial. Vemos atual fascínio pela redescoberta dos temas inaugurais e/ou míticos nos quais a aventura humana teria começado, até porque as narrativas bíblicas estão em um campo do maravilhoso, desde a criação do homem. Coelho (2008) aborda que

No romance pós-moderno (aquele engrenado por essas novas forças), predominam a “metaficção historiográfica” e o realismo Mágico ou Maravilhoso. O onírico, o fantástico, o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como portas que abrem para verdades humanas ocultas” (p. 23).

Percebe-se que os contos de fadas não são apenas voltada para um público infantil, ela passam da classificação de “entretenimento infantil” à fase de descobertas como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo.

Ao afirmarmos que há um fascínio às narrativas maravilhosas podemos pensar em até onde nossa mente acredita em ficção ou em ter a capacidade de distinguir até onde uma narrativa se assemelha ou se distancia da realidade.

A discussão que o teórico Wolfgang Iser aborda é em como será produzido o fictício a partir da interação do imaginário com o real, e essa interação ele vai chamar de “atos de fingir”. Wolfgang Iser (apud LIMA, 1983) afirma que os textos literários são de natureza ficcional e em geral está relacionando com a ideia de oposição a realidade. Naturalmente somos levados a questionar se de fato os textos de ficção são tão ficcionais a ponto de se distanciar totalmente da realidade. Para responder esse questionamento Iser (apud LIMA, 1983) afirma que será necessário indagar o nosso “saber tácito”, que é aquele saber que equivale ao nosso conhecimento elementar que opõe ficção de realidade de maneira objetiva. Para o autor, este “saber tácito” desconsidera o real existente no fictício e aborta as relações intra e extratextuais existentes nos textos literários.

Iser (apud LIMA, 1983) assinala que a narrativa não é totalmente isenta de realidade. Portanto, não faz sentido pensar em criar algo que não existe, basicamente toda a narrativa é construída com base em algo já existente pra a partir de algo que já conhece recriar sua realidade, dessa forma criando um efeito de verossimilhança para que o leitor possa fazer essa ponte entre real e fictício e segundo Iser (Id.) é dessa forma que se faz a construção de um imaginário, para o autor a ideia de realidade no texto ficcional não tem o mesmo efeito, mas, sim uma mimese do real. Assim estas realidades surgem no texto ficcional, compreendendo-se que o “ato de fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele surgirá então o imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto” (ISER, apud LIMA, 1983) ou seja, o ato de fingir é o imaginário criado no leitor.

Enquanto leitores, percebemos uma realidade recriada nas narrativas ficcionais, mas mesmo considerando uma ficção, temos uma tendência à emoção e a fruição que causa a leitura, havendo dessa forma uma dimensão de caráter social que nos causa uma impressão de realidade. Essa impressão de realidade que sentimos não é ficcional, mas ela ocorre pelo fato de recriarmos os sentimentos dos personagens aos nossos.

Segundo Iser (apud LIMA, 1983), o imaginário e o real se tornam significativo pelo fato de que ambas as formas são de transgressão aos limites. Contudo se há uma repetição de

realidade, então essa repetição é um ato de fingir “se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada ao texto” (p. 379), portanto, a tríade de real, fictício e imaginário são imprescindíveis na estrutura de uma narrativa.

Podemos pensar no cinema enquanto uma arte que atribuiu muitas significações, proporcionando ao ser humano o poder de reconhecer uma experiência de aprendizagem, pensar sobre o mundo, desenvolver a capacidade de imaginação, da força comunicativa de tudo à sua volta, da sonoridade instigante, das criações musicais, das cores e formas, dos gestos e luzes que buscam o sentido da vida. Destaca-se que o cinema é uma arte primordialmente narrativa e um campo semiótico em que o espectador atribui sentido, dessa forma é um campo cheio de reflexões, filosóficas, psicológico e sociológico. O cinema adentra nas grandes narrativas por apropriar-se do movimento visual e esse poder recreativo de que quando o espectador vê na tela, não duvida do que está vendo, está entregue a sedução da imagem em movimento. A recriação de uma realidade que pertence para quem olha à mesma ordem de realidade, ou seja, o concreto, o material que se assemelha ao objeto na tela. Portanto, o cinema traz consigo um índice de realidade suplementar onde os espectadores não duvidam do que estão vendo, até porque a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que irreal aparece como atualizado, um narrativa do presente e não como uma ilustração aceitável.

Podemos observar como essa impressão de realidade é percebida na arte cinematográfica e em como essa impressão de realidade se faz presente. METZ (1972) afirma que o segredo do cinema está em colocar muitos índices de realidade em imagens, ou seja, “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar um grau nunca dantes alcançado”, e essa sensação de movimento é comumente sentida como sinônimo de vida.

Metz (1972) valendo-se da célebre análise da A Michotte van den Berck, afirma que o movimento dá aos objetos “uma ‘corporalidade’ e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai e que o “movimento contribui para a impressão de realidade de modo indireto (dando consistência aos objetos), mas também de modo que direto, visto que ele próprio aparece como um movimento real” (p. 21). Nesse sentido o espectador percebe sempre o movimento atual mesmo que a narrativa esteja mostrando uma reprodução de algo passado.

Sabemos que o cinema é conhecido e reconhecido pela sua forma única de narrar. Contudo como a literatura surge primeiro e o cinema ainda não tinha definido um eixo, ele

filma inicialmente a peças de teatros e depois começam a contar estória, e é natural que o mesmo, tenha se apropriado da literatura para impulsionar seu desenvolvimento, por isso sua estrutura narrativa se assemelha a narrativa literária. Para Metz (1972) era necessário que o cinema fosse bom contador e que tivesse a narratividade no corpo, para que dessa forma pudesse alcançar as coisas “tenham alcançado e tenham permanecido desde então no ponto em que as encontramos hoje: é um fato realmente marcante e singular, esta invasão absoluta do cinema pela ficção romanesca” (p. 61). Nessa perspectiva, o cinema seria em teoria uma “arte das imagens”.

Podemos dizer que o advento de Louis e Auguste Lumière reproduzia espécies de fotografias animadas, registros de atividades corriqueiras, sem real conteúdo narrativo aparente, o movimento era como “filmes” de curta metragem, e então esse projeto de projeção de imagens simples se tornou algo além do seu propósito. Foi Georges Méliès, ilusionista francês, o primeiro a chamar atenção para a capacidade de se narrar histórias com as imagens projetadas pelo aparelho. Depois da primeira exibição das imagens em movimentos dos irmãos Lumière, o cinema surge como arte narrativa, como linguagem, com a exibição do filme Viagem à lua de Méliès. A montagem dinâmica, utilizada pela primeira vez em 1915, por David Griffith, veio a contribuir para o caráter narrativo dos filmes, atribuindo um maior sentido ao possibilitar uma melhor estruturação da história contada.

Assim como a literatura foi à expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX. O cinema alcança seu lugar nesse espaço, a arte universal, aquela que agrega o maior número de interessados. De acordo com Bernardet (2000) “O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros”, o autor afirma que essa ilusão de verdade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema em que em nenhum momento o espectador dúvida do que está vendo, mas tem consciência que não se trata de algo “real”.

Juntavam-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem numa película sensível, tornar visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar esta imagem com outra máquina, e isso para uma grande quantidade de pessoas. (BERNARDET, 2000, p.7)

A imagem cinematográfica também nos permite enxergar as coisas em perspectiva e por isso ela corresponderia à percepção natural do homem, apresenta uma reprodução de realidade como nenhuma outra, com os avanços tecnológicos o cinema é capaz de criar mundos inigualavelmente fantásticos, ao qual se assemelha e muito a narrativa maravilhosa,

por possuir elementos semelhantes graças a essa máquina foi possível uma nova perspectiva do gênero maravilhoso.

Podemos perceber que ambas essas artes bebem da fonte do gênero narrativo e por meio deles se constituem, fazendo com que o leitor imagine um “outro mundo” instigando-nos a notar a arte de forma que crie uma afetividade com um personagem. Podemos destacar a importância da criação de um imaginário no leitor e mesmo em sua estrutura narrativa, pois o homem tem um grande fascínio por tudo que diz respeito ao desconhecido e ao que desafia sua compreensão, o homem transita entre o real e o imaginário na busca de conhecer a sua própria história ou de como conhecer-se, visto ser um mistério a si próprio.

A cada ano, muitos filmes adaptados de obras literárias, de contos e até mesmo filmes de animação são produzidos e, a cada lançamento, deparamos com uma infinidade de críticas, positivas e negativas, muita das vezes pautadas no critério de fidelidade à obra original. Devemos destacar que não será discutida a fidelidade de uma obra, mas o poder recriativo de contar uma mesma história, pois o cinema está entrelaçado a uma discussão intrigante no que diz respeito a sua narrativa, não apenas pelas histórias intrigantes, adaptações e etc., mas, pelo poder significativo que ele pode trazer o filosófico reflexivo.

Os métodos inter-semióticos e a literatura comparada nos possibilita no auxílio de transpor barreiras preconceituosas de que um texto deve fidelidade a outro, sem levar em consideração as variadas releituras que um texto pode sofrer, como a inferência do leitor ao texto, que pode ir mudando ou se adequando ao contexto social da época.

Para analisar uma obra literária devemos compreender os estudos da literatura comparada, pode-se entender por literatura comparada uma palavra que tem origem no latim *comparare* cujo método de análise é confrontar ou igualar determinado objeto de pesquisa. De acordo com Moura (2013) o termo *comparare* é localizado no século XV e sua adjetivação “*comparativus*” (comparada) foi utilizada na Idade Média. Pode ser constatado que a literatura comparada deriva de um processo metodológico científico onde se buscou fazer comparações para ter suas hipóteses confirmadas. No entanto Tânia Carvalhal (2006) aborda que os estudos sobre a literatura comparada vêm sendo entendido não apenas como sinônimo de “comparação”, pois o seu método não necessariamente antecede à análise. Estabelecer uma comparação é fazer “um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (p.8). Segundo Carvalhal (2006) para a crítica literária:

[...] quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor.

Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes

Valendo-se das palavras de Carvalho (2006) podemos dizer, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, assim, a comparação possibilita a uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. No entanto fazer uma pesquisa baseada em uma obra literária comparando-a a outra é necessário que pensemos no conceito de Tradução, pois não podemos analisar sem levar em conta essa perspectiva semiótica. Os estudos de Diniz (1999) nos ajudarão a compreender o conceito de Tradução, o objeto de pesquisa de Diniz visa perceber as transformações sofridas pelo texto original quando adaptadas para o cinema, pois, vão além de um conceito literal as mudanças vão além do sistema semiótico.

Podemos afirmar que o campo da Tradução há inter-relações o que quer dizer que há textos que são reconhecidos em outros textos, seria possível dizer que são como símbolos um do outro. Segundo Diniz (1999) o conceito de Tradução vem sofrendo modificações ao longo do tempo, incluindo uma ideia de relativização da “noção de origem e de que não se deve procurar fidelidade na tradução, enfatiza-se a de que os textos “origem” e “alvo””. Nessa perspectiva a tradução é considerada como transformação, e seus estudos tomam como objeto de pesquisa fatores que ocasionaram tal transformação sofridas no texto.

Segundo o *dicionário de Aurélio*, o termo *tradução*, do latim *traductione*, significa “o ato de conduzir além, de transferir, (...) o processo de converter uma linguagem em outra”. significa ainda, segundo a *Encyclopaedia Britannica*, “transmissão do que é expresso numa língua ou conjunto de símbolos, em outra língua ou conjunto de símbolos”. (DINIZ, 1999, p.23).

Podemos dizer que o que tem de comum em ambas as definições é a pressuposição de que há algo inerente ao texto que deve ser transportado de um para o outro. Mas quando levamos em consideração as teorias de leitura, em que afirmam que o leitor não é apenas o receptor do texto, mas o leitor também interage com a obra, vamos perceber que tais definições já não mais são suficientes para definição de tradução. De acordo com Diniz (1999) “o texto como produto da tradução, contém implícita toda a história de sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode-se, portanto, definir o texto como conjunto de reativações de leitura e a tradução como uma delas”, pode constatar que o texto envolve muitas questões como o contexto e tudo o que engloba na obra, como também o leitor que é agente de interação que produz sentido ao que está sendo lido, dessa forma a definição de tradução como transposição, já não é eficaz.

Muitas questões implicam no processo de a tradução ter/dever fidelidade ao original, às noções de conceitos tradicionais sugerem que o texto seja imutável, mas podemos dizer que hoje as traduções são vistas como resultantes de leituras diversas “passam a ser consideradas signos icônicos umas das outras” (DINIZ, 1999, p.24) passa-se então a ser uma atividade semiótica. Se um texto é alusivo a outros e essa relação existente em ambos são objetos dos estudos da tradução do ponto de vista semiótico, podemos analisar que a abordagem semiótica não se deteve aos estudos tradicionais, ela discute o social e o funcionamento do signo, a definição do espectador/ leitor em relação ao texto, baseando-se em um sistema estruturalista. De acordo com Diniz (1999) as atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentidos, dentre eles estão o cinema e o teatro, pois eles existem para significar.

Podemos chamar de tradução intersemiótica um texto que é “transformado” a outro, como a exemplo um texto teatral encenado é uma tradução intersemiótica, ou até mesmo uma peça de teatro exibido nas telas do cinema, isso significa dizer que o texto começa a reproduzir nas imagens visuais de um filme. Com isso podemos dizer que o cinema é capaz de mostrar imagens realistas e possibilita criação de contextos de ação, se apropriando de recursos que é próprio de sua linguagem.

O emblema que circula a respeito da tradução é o questionamento de se dever ou não fidelidade às obras originais, em todo caso vemos casos de críticas exigindo uma certa “submissão” por parte da tradução aos cânones (ou as obras originais). Podemos dizer que, implícita ou explicitamente, a proposta de fidelidade está nas discussões sobre adaptações fílmicas de obras literárias. Mas com as adaptações por outro lado, podemos dizer que há certa liberdade em recriar a partir do que já existe e os enredos exercem o ponto de vista diferenciados a depender de cada realizador, e os “apetrechos” tecnológicos possibilitam ao cinema narrativas, fantasticamente possíveis. Aos fazermos referência ao dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin podemos perceber que não há obra puramente original, mas basicamente os textos dialogam entre si, criando-se um rastro de multiplicidade e hibridização de gêneros.

Como abordamos em Todorov o personagem tem um papel fundamental na construção de uma narrativa principalmente no mundo maravilhoso como é o caso dos contos de fadas, que tem a sua sedução no caráter recreativo de um mundo cheio de magia e sobrenaturalmente possível, e é assim que nos convencem e nos emocionam. Tendo sido traçado esse percurso da história do mal, a história dos contos de fadas e a linguagem fílmica poderão entrelaçar as discussões a fim de oferecer suporte para fazer uma análise de duas traduções intersemiótica – a literatura e o cinema – tomando como base o conto de fadas A

Bela Adormecida (1812) e a adaptação cinematográfica *Malévola* (2014), tendo como foco a análise da personagem Malévola e perceber a diferença do protagonismo estabelecido do conto ao filme.

3 AS VERSÕES DE A BELA ADORMECIDA NA LITERATURA

Quando os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm trazem a público, em dezembro de 1812 o volume com 86 narrativas recolhidas na tradição oral, é provável que não imaginassem o sucesso que seriam. Em 1857 é publicada a última edição reunindo 211 das 240 peças que foram recolhidas e que iam sendo acrescentadas de geração em geração.

O sucesso dos contos de fadas foi extraordinário, as narrativas dos irmãos Grimm ocupam o primeiro lugar entre os livros mais traduzidos na Alemanha. Houve várias formas em diferentes traduções ao designar o gênero que atribuía à narrativa, conhecemos como “contos de fadas”, “contos da carochinha” ou ainda, “contos maravilhosos”, o mais adequado a esse gênero seria o conto maravilhoso.

Na coleção dos irmãos Grimm há característica perceptível quase como se houvesse um modelo ou “fórmula” de conto que basicamente é recorrente o “Era uma vez...” e o “viveram felizes para sempre”. Podemos afirmar que num conto maravilhoso terá de existir um acontecimento no qual irá desdobrar um impacto sobre os personagens envolvidos, no entanto, nos contos de Grimm não há essa necessidade, pois a naturalidade com que os Grimm escrevem os fatos, em que no leitor não causa estranhamento, onde em seus personagens despertam de um sono profundo por um beijo de um príncipe (A bela Adormecida) que soa tão natural que ninguém veja nada disso assombroso. As diferenças são perceptíveis, pois no conto maravilhoso deve existir um fato que faça com que os personagens se desestabilizem, enquanto que no conto de fadas dos Grimm tudo o que acontece dá a impressão durante a narrativa de que é comum.

Outra característica notável na introdução dos contos de fadas nos Grimm é a ascensão do herói ao vencer o desafio a ser enfrentado e superado na história. De acordo com Marcus Mazzari (2015) no sentido mais autêntico do enredo da história, “esses contos dão notícia da vitória de seres inocentes e frágeis sobre os terríveis adversidades ou poderes malignos, encarnados por bruxas, ogros, adultos cruéis e desnaturados” (p.14), basicamente esses acontecimentos estão intencionados a corresponder ao nosso sentimento de justiça e ética. No ensaio *O Narrador* Walter Benjamin (apud, MAZZAI, 2015) articula que o conto maravilhoso continua sendo o primeiro conselheiro das crianças e por esse motivo, há muitos estudos visando o conto de fadas como objeto de pesquisa dentre eles tempos: a psicanálise e as teorias literárias.

Dentre as pesquisas sobre os contos de fadas, temos os estudos dos símbolos que nos possibilitam uma nova possibilidade de interpretação na literatura comparada, analisando não

apenas os aspectos que diferenciam uma obra de outra, mas os símbolos nos possibilita um olhar de orientações, pois um mundo de símbolos existe tanto na literatura como no cinema. Para tanto tomaremos de base o *Dicionário de símbolos* de Jean Chavalier e Alain Gheerbrant (1906) que afirmam que um símbolo escapa de toda e qualquer definição.

Nesse trabalho todas as vezes que nos referirmos aos símbolos estaremos levando em conta os estudos de Jean Chavalier e Alain Gheerbrant (1906), bem como o uso de estudos da psicanálise dos contos de fadas, estaremos nos referindo a Psicanálise de Bruno Bettelheim (2002). Essa abordagem simbólica e da psicanálise poderá nos possibilitar a compreensão de como ocorreu a mudança de protagonismo sofrida pela vilã, para isso abordaremos diferentes versões do conto de fadas *A Bela Adormecida*.

No conto *A Bela Adormecida* os Grimm fazem algumas modificações da história original. Entre as suas primeiras versões já publicadas estão a história *Sole, Luna e Talia* que está na coletânea *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe* (1634), de Giambattista Basile (1575-1632).

Figura 01

A Bela Adormecida (1634)



Fonte: <https://cinemanapanela.wordpress.com>. 2014.

Na Itália em 1634 foi publicado *Sol, Lua e Talia* é a versão que mais se aproxima do conto *A bela Adormecida* dos irmãos Grimm. Essa versão retrata uma maldição prevista por sábios e adivinhos do reino que ao analisar a sorte da criança recém-nascida contaram ao pai (um grande Senhor) que uma maldição recairia sobre a criança ao tocar em uma farpa de

linho. Buscando evitar o encontro maligno da filha com o linho ou cânhamo, o pai de Talia proibiu que em sua casa entrasse algo similar.

Em comparação ao conto dos irmãos Grimm o nome de Tália é substituído por Aurora, não há uma ruptura do significado do nome já que ambos se referem ao alegre despertar na luz reencontrada é o símbolo de sempre jovem, sem envelhecer nem morrer. A aurora no simbolismo da tradição judaico-cristã, é sinal do poder de Deus celeste e o anúncio de sua vitória sobre o mundo das trevas que é o dos malvados.

A personagem do conto não apenas tem pai como também mãe e fazem parte da realeza, sendo o rei, a rainha e a princesa. Nessa perspectiva percebemos que há uma ligação direta sobre a instituição de família e a preservação da imagem familiar, que é tão importante para os leitores do século XIX.

Sabemos que a literatura fantástica está ligada ao mundo mágico dos símbolos, mitos e arquétipos. Muitas metáforas são expostas no texto bem como cores e objetos que estão representando algo metaforicamente, o próprio nome da personagem Talia que vem do grego *Thaleia* que quer dizer “florescente”, nos faz referência as rosas que florescem e que em seu desenvolvimento esbanja brilho notável, florescente de vida. Podemos dizer que a figura feminina característica nesse conto de fadas é uma verdadeira criatura fantasticamente bela. O povo Celta ajudou na construção dessa mulher “perfeita” de beleza sem igual, aquela que por ser bela merece tudo, aquela que é propagadora da força interior e poder dos homens.

Em *Sol, Lua e Talia* tem a seguinte passagem “[...] quando Tália já estava crescida e se encontrava à janela”. No caso do uso da janela temos uma simbologia destacável, pois, enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade. Logo após essa passagem Talia acaba seduzida pela curiosidade como a roca fia o tecido. A roca e um fuso são símbolos das artes domésticas e da habilidade manual “uma farpa lhe entrou na unha e instantaneamente ela caiu morta ao chão.” (p. 1), no entanto percebemos que no conto não se trata de artes domésticas, mas sim a simbologia do desenrolar-se dos dias, a existência cujo fio deixará de existir de ser tecido, quando a roca esvaziar; ou seja, o tempo é contado e termina inexoravelmente.

É perceptível outra passagem da “janela” no conto com o mesmo sentido receptivo que é a entrada do falcão sobre a janela de Talia. A câmara onde se encontra a personagem é uma passagem secreta, ela é sempre um lugar afastado dos curiosos. Em outro, sentido uma câmara representada no Egito antigo como um lugar que passa o signo dos sopros e onde os defuntos são regenerados e preparados para sua nova vida. Percebemos essa linha tênue entre

a morte de uma simples camponesa para uma vida de rainha no qual Talia terá de submeter-se uma vez que o rei coabitou com ela.

Percebemos que a figura feminina no conto demonstra uma mulher bela e cuja beleza é tamanha que não propositalmente fascinou o rei e que dessa união causada pelo desejo sexual surge dois bebês que recebe o nome do menino Sol e da menina Lua, que na necessidade alimentar-se chupa o dedo da mãe retirando a farpa e despertando-a. A simbologia do Sol é diversificada, no entanto, podemos dizer que no conto ele representa o poder, o Sol é um símbolo universal do rei, *coração* do império. No conto não se trata apenas de símbolo de fecundação, mas, principalmente símbolo imperial. Já, Lua reflete a luz do sol se trata de um princípio ativo, e outro passivo. Por outro lado a Lua pode ser representada por atravessar fases diferentes e mudança de forma, mas em todo caso ela representa dependência e o princípio feminino, bem como periodicidade e a renovação.

Pode-se dizer que o papel de rei e pai foi substituído por um rei e amante. De acordo com Betteiheim (2002) há uma substituição do papel dos reis na vida da moça, em papéis diferentes e disfarces diferentes, nessa perspectiva é evidente a “inocência” da criança edípica, que não se sente responsável pelo que desperta ou deseja despertar no pai.

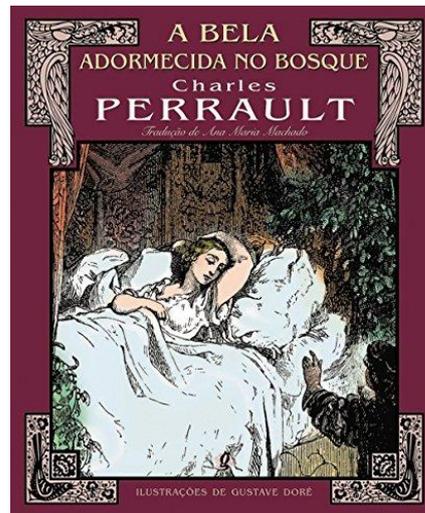
No conto temos a Rainha e a Plebeia. Uma simbolizando poder e realeza e outro uma simples camponesa. Quando o rei conta o que houvera acontecido para ambas percebemos a analogia, pois enquanto que Talia se conforma submissamente a violência que lhe houvera passado, a rainha fica indignada ao saber que o rei se encantou-se por outra e que teve filhos com ela. Como a mulher naquela época não tinha voz e nem direitos sobre o homem, a rainha recorre a vingança, mas acaba se dando mau em seus planos tendo como preço: a morte, juntamente com o seu ajudante e servo.

O desejo da rainha em queimar Talia nos remete metaforicamente em ao fogo abrasador que ela houvera despertado no rei, um amor que o queimava e ardia e que analogicamente falando havia despertado o ódio da rainha com a mesma intensidade. Ao final do conto Talia se torna a nova rainha. “[...] tomou Tália como esposa, a qual gozou uma longa vida com o marido e os filhos, aprendendo que de um modo ou de outro *aquele que tem sorte, o bem mesmo dormindo, obtém.*” Percebemos os traços de uma vida feminina naquela época principalmente na última frase onde, em meio às atrocidades vividas por Talia é vista como “sorte” onde um mal levou a um bem maior. Obviamente é uma visão única que reprime a mulher tornando-a incapaz de tomar decisões, deixando-as à mercê de outras pessoas, ou seja,

a figura masculina como a do rei e do cozinheiro. Basicamente Tália é uma personagem omissa e não há uma explicação da razão da sorte dela.

Figura 02

Capa do livro *A bela Adormecida no bosque* (1697)



Fonte: Livraria Cultura.

Ilustração de: Gustave Doré (1832-1883)

Esta versão é a do francês Charles Perrault que baseia a sua escrita no conto de Giambattista Basile. No conto *A bela Adormecida no bosque* o rei e a rainha estão tentando ter um filho e numa das inúmeras tentativas eis que finalmente conseguem, nasce então uma filha, em comemoração fazem uma grande festa de batizado. Foram convidadas todas as fadas encontradas, na qual fizeram presença sete delas que acabaram se tornando madrinhas da menina e em troca dessa honra cada uma lhe deu um dom que era costume.

Por se tratarem de problemas universais humanos e por geralmente os personagens se tratarem de crianças, segundo Bruno Bettelheim (2002) as crianças se “veem” nessas histórias, onde os contos possibilitam que a criança confronte honestamente os predicamentos básicos humanos. Bettelheim (2002) afirma que em qualquer nível que esteja funcionando no momento à mente consciente, pré-consciente e inconsciente são importantes às mensagens que os contos transmitem.

Com isso podemos constatar que as cores vivas as quais o conto se refere tem uma mensagem que nos revele ou indique possibilidades de interpretar a mente humana através da escrita e do simbolismo. As fadas simbolizam os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação, ela opera as mais extraordinárias transformações, que

satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos. Por isso é provável que ela represente para o homem através da imaginação a capacidade de realizar projetos ou sonhos importantes. As fadas do folclore tem sua origem nas Parcas romanas, que se acordo com a história da mitologia são divindades que personificam o Destino.

No conto *A Bela Adormecida no bosque* Charles Perrault (1697) explora esse aspecto cultural da crença de que um ser sobrenatural controla o destino da princesa. Na história foram encontradas sete fadas, podemos dizer que o numero sete carrega uma simbologia mística que indica a energia do ciclo da perfeição. No entanto, chega de surpresa uma oitava fada, por não ter sido convidada a fada age por vingança e ao invés de oferecer bons dons a princesa como fazem as outras, ela a amaldiçoa. Podemos perceber que nessa perspectiva da simbologia a fada acaba por interferir no destino da princesa, a personagem é movida por sentimento de despeito.

A fada estabelece um período de tempo para quando a princesa voltará a despertar, podemos dizer que a simbologia do número se adequou ao propósito maior como se encaixa no desenrolar da história, já que para a época a melhor coisa que poderia acontecer era o casamento. A diferença que se estabelece entre o conto de Giambattista Balise e Charles Perrault é que a fada a qual ameniza a maldição tem a preocupação em proteger a princesa de olhos curiosos fazendo crescer uma barreira de espinhos.

Mais uma vez o “destino” se encarrega por colocar um príncipe filho de um rei no caminho da princesa, quando o príncipe encaminha para o castelo magicamente as grandes árvores, urzes e espinheiros se afastam, deixando o caminho livre. Percebemos que o coração movido por amor e pela glória faz com que um homem tenha seu esplendor, é perceptível que os códigos que os cavaleiros da época seguiam estão bem visíveis nessa passagem, onde um homem apaixonado é sempre valente. Ao decorrer da história a princesa acorda quando o príncipe a encontra, então conversam e o príncipe mostra-se mais interessado nela que ela nele. No entanto, após horas de conversa decidiram por se casar, e tem dois filhos após dois anos de casamento o primeiro a nascer foi uma menina que chamaram de Aurora e o segundo foi um menino ao qual chamaram de Dia.

A reviravolta no conto, é que a mãe do príncipe é de raça Ogra e ele manteve segredo de que havia se casado e que tivera dois filhos, segundo as crenças os Ogros tem tendências a devorar crianças. Geralmente os ogros lembram os titãs e gigantes, essas figuras são representadas pela força cega e devoradora, esses seres têm de ter sua ração cotidiana de carne fresca e está destinada a aniquilação. Podemos pensar que é provável que na consciência

humana a “Rainha-mãe Ogra” opte por sacrificar os próprios netos ao buscar desenvolvimento pessoal humano, ela é a figura do estado imposto de tirania. Não há muita mudança ao final do conto, pois a antagonista do conto é queimada na fogueira após seus desejos de devorar sua família, a princesa que passou a rainha fica bem e assim como seus filhos.

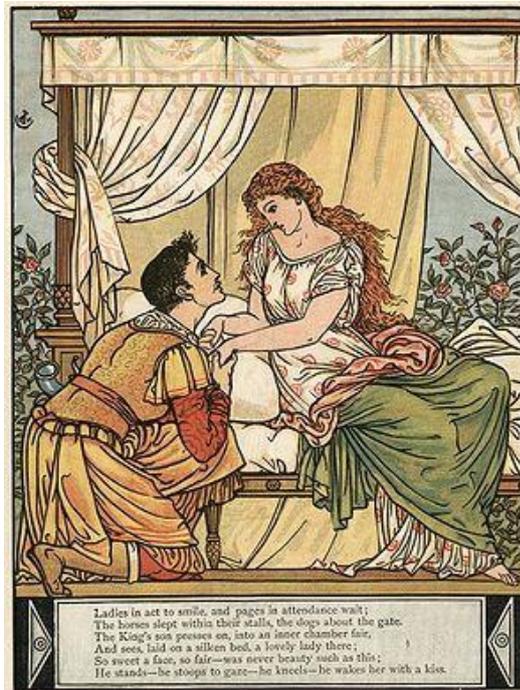
Charles Perrault de acordo com Bettelheim (2002) era um cortesão que contava história para distrair as princesas. Em Perrault, os dois reis foram transformados um em rei e outro em príncipe, sendo que o último não era casado nem tinha filhos. A presença do rei é demarcada por um período de cem anos para assegurar que entre os dois não haja possibilidades de semelhança, ou mesmo, para que não houvesse a mesma interpretação que se podia ter em Talia. Perrault opta por não destruir a figura da rainha edípica que morre de ciúmes por ter sido traída, mas há uma transferência de que agora é a mãe quem sente um ciúmes absurdos por o filho ter se apaixonado por uma moça bela querendo portanto, destruí-la. Em Basile há um convencimento maior por parte do escritor e seu ciúme justificável, em Perrault não há uma razão fundamentada em algo concreto que se possa convencer ou justificar os feitos pela mãe do príncipe.

Demarca-se duas partes no conto de Perrault, a primeira o casamento da princesa com o príncipe e a segunda como a fase pós casamento onde a princesa passa a ser rainha. Em uma segunda perspectiva de análise em relação à mãe do príncipe ser um Ogro e portanto, é um ser sobrenaturalmente encantado nos leva a crer que ela seria uma feiticeira que segundo a crença dominada por seu lado obscuro.

Não é difícil imaginar o por quê de Perrault não manter fidelidade ao conto original, pois deveria adequar-se aos costumes da época. Naquela época seria horrível apresentar a corte Francesa uma história onde um rei casado seduz uma moça adormecida, portanto, não seria apropriado para o costume da época. Por outro lado, contar a história de um príncipe que guarda seu casamento e paternidade oculta dos pais para que estes não fiquem com ciúmes parece adequar-se aos costumes. Perrault se preocupa mais com o apêndice agradável ou moralista nos contos de fadas. Basicamente com algumas diferenças, mas observamos que estes contos seguem um padrão e seus personagens protagonistas conseguem vencer os problemas e serem “...felizes para sempre”.

Figura 03

A Bela Adormecida (1812)



Fonte: <http://www.liveinternet.ru/community>
Ilustração de: Walter Crane, 1876.

Na versão dos irmãos Grimm as coisas macabras impostas nos contos anteriores são amenizadas por influência da religião católica de ambos. Podemos analisar que as mudanças de antagonistas se torna destacável. As antagonistas são passadas de esposa do rei a mãe do príncipe, e ambas tem motivos distintos para que a protagonista não seja feliz. O acontecimento é que nas duas versões o canibalismo é existente, em uma por vingança enquanto que a outra um desejo macabro e sobrenatural de carne fresca.

A primeira coisa que percebemos é o número treze na história, historicamente vemos que o número treze tem carga negativa em sua simbologia, ele é o número da má sorte, das traições e analogicamente é o símbolo do poder gerador seja para o bem ou para o mal, o fato é que esse aparece nas histórias como o mais poderoso e sublime. A feiticeira décima terceira fica por fora da cerimônia de batismo por não haver prataria o suficiente para que seja convidada. O desejo de vingança ainda é presente e a história segue a mesma que *A Bela Adormecida no Bosque* de Charles Perrault exceto que a princesa é despertada pelo príncipe por um beijo e a história termina com o casamento dos dois.

A feiticeira, de acordo com C. G. Jung são projeções do *anima* masculina, ou seja, o aspecto primitivo que subsidia no inconsciente do homem, cujos poderes se materializam na

sombra odienta da qual não pode libertar-se, e se revestem, ao mesmo tempo, de uma força temível. Podemos analisar que a feiticeira que se aborrece por não ter sido convidada não apenas por puro despeito amaldiçoou a princesa, mas suas ações são movidas por forças obscuras do inconsciente que não foram assumidas a luz do conhecimento dos sentimentos e ações. Podemos dizer que os objetos roca é o emblema visível de demonstrar que o destino da moça é controlado por um fio.

Em *Psicanálise dos contos de fadas* Bruno Bettelheim (2002) faz uma análise do conto *A Bela Adormecida* segundo os princípios da psicologia. Segundo este, a adolescência é um período de grandes mudanças rápidas tanto físicas quanto emocionais. Nesse período a moça passa por transformações em seu corpo, durante os meses que antecedem a chegada da menstruação, as meninas ficam passivas e parecem sonolentas e refugiam em si mesmas.

A sonolência da princesa metaforicamente se refere ao período de passividade vivida pelo adolescente e o final de felizes para sempre nos adverte que esse período não será permanente e que mesmo que dê a impressão de durar cem anos o período de quietude passará. Bettelheim (2002) afirma que o conto ensina que a criança não deve temer os perigos da passividade, isto é, a crença de que o crescimento calmo e passivo não leva a nada e que é a agilidade e o desempenho que levam ao objetivo está equivocada, o conto mostra que é a calma que evolui e que leva a grandes realizações.

As figuras masculinas e femininas nos contos não nos revelam uma oposição em si, segundo Bettelheim (2002) independente de como evolui ambos, a criança só notará independente do sexo do herói, os problemas delas. Os contos de fadas revelam verdades importantes sobre a vida buscando na realidade ficcionalizar as situações e problemas vivenciados pelo ser humano.

Os irmãos Grimm registram que em todo o final de conto de fadas a princesa e o príncipe se unem e vivem felizes para sempre. Bettelheim (2002) afirma que na versão de Perrault, como na dos Irmãos Grimm, no início da estória encontramos a mãe(s)-fada-boa, dividida em seus aspectos bons e maus, e para que haja um final feliz requer que se castigue apropriadamente o princípio do Mal e se acabe com ele; só então o Bem, e com ele a felicidade, pode prevalecer. Podemos nos remeter aos princípios pregados na filosofia de Aristóteles que põe o bem como a felicidade suprema ou na filosofia de São Tomás Aquino que aborda a punição para pensamentos maléficis onde existe um mal físico é a morte. Já em Perrault acaba-se a maldade com a justiça, que é um princípio filosófico em Platão que afirma que fazer o bem é uma ideia capaz de controlar a sociedade sendo assim, esse conceito é

decorrente da justiça que existe para que cada um cumpra o seu papel ou podemos remeter esse conceito de Justiça que contemplem tanto o pensamento filosófico de Platão como o de Santo Agostinho que afirma que a justiça é a retidão.

Podemos dizer que a temática abordada em *A bela Adormecida* psicologicamente falando é o fato de os pais temerem o despertar sexual do filho. Bettelheim (2002) salienta que os esforços mal-intencionados dos pais podem adiar a conquista da maturidade no momento devido, portanto em *A Bela Adormecida* o símbolo é o sono de cem anos de duração, que separa o despertar de sua sexualidade da união com o amado. Mas mesmo assim, está intimamente ligada a beleza da realização sexual que não é ofuscada pelo tempo. A expectativa do sonho sexual pode ser visível na passagem “Era uma vez um rei e uma rainha que diziam todo o dia: - ‘Ó, se tivéssemos um filho!’” demonstra que há muito tempo queriam encontrar realização sexual e um filho é a prova dessa realização. No contexto em que a rainha estava quando apareceu uma rã somos levados a crer que a rã simboliza a realização sexual.

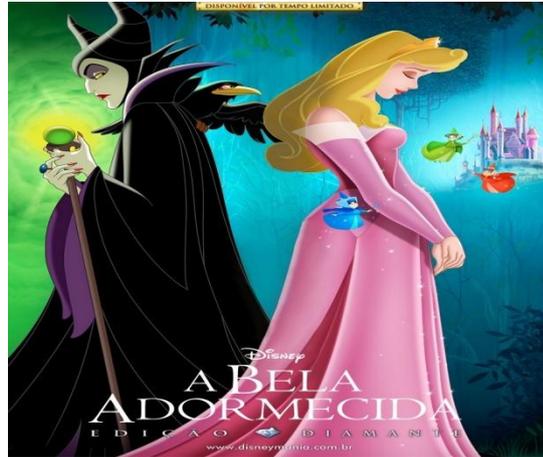
Buscando compreender a razão do número treze nas fadas Bettelheim (2002) caracteriza a maldição como a menstruação da princesa, pois de acordo com ele é bem sabido que a menstruação ocorre tipicamente numa frequência de vinte e oito dias dos meses lunares e não nos doze meses em que se divide nosso ano tipicamente, caracterizando as doze fadas-boas e a décima terceira fada-má, o treze se refere a menstruação. Mesmo que o pai busque evitar ele não consegue, pois a filha chega na puberdade. Quando se torna uma adolescente, a menina explora áreas de existência previamente inacessíveis, representadas pelo quarto oculto onde a velha está fiando.

Em uma segunda interpretação podemos pensar a menstruação em uma linha religiosa, pois na Bíblia a menstruação é uma “maldição” feminina que passa de mulher para mulher, isso pode explicar a existência de uma velha segurar o fuso. Com o vencimento da menstruação ao instalar-se na moça ela cai em um sono protegida de pretendentes. Segundo a linha de análise psicológica de Bettelheim (2002) muitos príncipes tentam alcançar *A Bela Adormecida* antes de sua maturação, mas sem sucesso e isso adverte que o sexo não deve ser despertado antes do corpo e a mente estarem preparados para isso, quando finalmente *A Bela* acorda isso comprova que ela já está pronta fisicamente e emocionalmente para o amor e para casamento.

3.1 As versões de A Bela Adormecida no cinema: *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014)

A Bela Adormecida (1959)

Figura 04



Fonte: <http://www.disneymania.com.br>

Em 1959 o conto *A Bela Adormecida* dos irmãos Grimm vieram ao cinema no gênero animação. A versão conta a história de Aurora à princesa filha do Estevão e da rainha Leah. Todo o reino comemora quando nasce a princesa Aurora. Três fadas, Fauna, Flora e Primavera, dão presentes mágicos à recém nascida. Em meio à festa surge Malévola, que amaldiçoa Aurora dizendo que ela morrerá quando completar 16 anos, ao espetar o dedo em uma roca. Primavera consegue fazer um feitiço no bebê, de forma que Aurora desperte do sono eterno ao receber um beijo de amor. Para protegê-la, as fadas passam a cuidar dela como se fosse sua filha, recebendo o nome de Briar Rose. Ao completar 16 anos Aurora conhece o príncipe Filipe, por quem se apaixona. Só que Malévola sequestra o príncipe e, como havia previsto, faz com que Aurora espete o dedo e caia em sono profundo. No entanto a vilã não se dá bem, o príncipe mata a vilã que se transforma em dragão, então por um beijo a princesa é despertada e eles vivem felizes para sempre.

Basicamente percebemos que o teor da história no conto e no cinema são as mesmas, no entanto os personagens ganham nomes próprios como a vilã Malévola, o príncipe Filipe, o rei Estevão e a rainha Leah. Podemos perceber como é trabalhada a figura dos personagens que carregam em seu figurino objetos simbólicos. A cor das vestes da majestade sempre em vermelho e a vilã é associadas cores fortes como a cor preta e a animais considerados demoníacos como o dragão e o corvo, os chifres para dar a ideia de diabólico, já que a figura do diabo que está associado a esse ser com chifres sobrenaturalmente mal.

No entanto Kemp (2011) nos explica o por quê desse aspecto macabro no filme de animação, afirma que em 1959 as tentativas de Walt Disney de provar que a animação não servia apenas para curtas-metragens e vinhetas exibidas antes das atrações principais, e que poderia competir com filmes “de verdade” como palco de grandes histórias, emoções reais e expressões artísticas foi chamada de “a loucura de Disney”. Branca de Neve (1937) foi à primeira longa metragem de filme de animação, e depois dela teve várias outras como Pinóquio (1940), Cinderela (1950) e A Bela Adormecida (1959). O cinema ao exibir desenho de animação tinha de convencer os espectadores e criar “ilusões reais” sobre os personagens. Podemos afirmar que o cinema era ainda uma arte para “adultos” na época dessa forma, os personagens tinha que por medos em adultos, temos várias figuras de Rainhas más em desenho animado, onde o figurino e o discurso pregado são capazes de nos convencer de que essa personagem é pura maldade.

Os filmes nessa época até hoje fazem com que associemos às produções da Disney a: heróis infalíveis e heroínas recatadas, vilões aterrorizantes, visual de tirar o fôlego, lições de moral, animais bonitinhos antropomorfizados, narrativas de contos de fadas e as famosas canções. Em *A Bela Adormecida* (1959) percebemos que a base principal tem essas características, principalmente que a vilã é uma figura caracterizada até o nome para ser temida, suas formas e suas vestes, nos convencem de que é pura maldade, já que não há uma explicação lógica para ela amaldiçoar a princesa.

Figura 05

Pôster de *Maleficent* (2014)



Fonte: <http://magnatas.net/>.
Ilustração: Disney

Como já abordado a adaptação ultrapassa os limites da tradução no sentido de não dever uma fidelidade ao texto, mas a possibilidade/liberdade de recriar ao seu modo. Podemos afirmar que a figura do diretor na hora de fazer a obra de arte exerce influência sobre o filme, dessa forma o perfil de diretor se torna bastante importante na criação do roteiro; assim a imagem é resultado do olhar subjetivo do criador sobre o mundo, realizando uma história que demarque o seu ponto de vista, ou seja, segundo a sua interpretação.

O filme *Malévola* (2014) é uma adaptação cinematográfica do conto de fadas *A bela Adormecida* (1812), foi exibido no primeiro semestre de 2014, estreou o filme com nome da antagonista Malévola (do original Maleficent), dirigido por Robert Stromberg, produzido pela Walt Disney Pictures, a partir de um roteiro escrito por Linda Woolverton, retratando a história a partir da perspectiva da vilã. No filme é perceptível o caráter reflexivo filosófico onde o espectador conhecedor da história de conto de fadas se depara com a história contada do ponto de vista do vilão. O que não é comum num conto de fadas. Dessa forma a construção da personagem se torna essencial na narrativa, passando de antagonista a protagonista da história, o centro da narrativa.

Pode-se perceber no trailer a antecipação o que cria no espectador expectativas, quando afirmam que já “conhecemos o conto”, mas que agora “conhecemos a verdade”. Mesmo que não se discuta “verdades” em uma ficção, os argumentos usados para persuadir o espectador de que há várias formas de contar a mesma história e principalmente que possa ser contada sobre um novo “ângulo” são quase infalíveis.

Figura 06

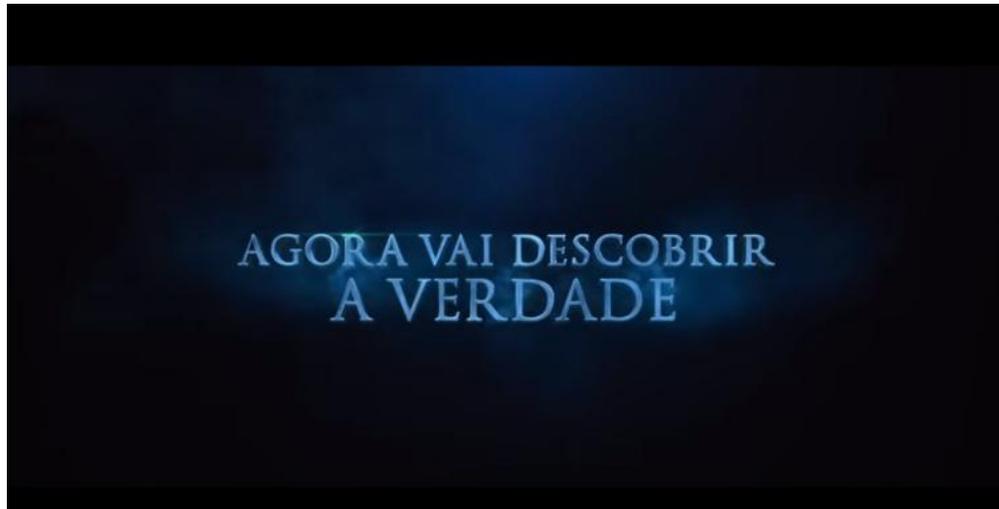
Quadro (frame) do Trailer de Malévola.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Uqg12lAsydY>.

Figura 07

Quadro (frame) 2 do Trailer de Malévola



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Uqg12lAsydY>.

Antônio Cândido (1961) no livro *A personagem de ficção* afirma no tópico *A obra literária Ficcional* que uma obra literária projeta-se um correlato ou seja, uma projeção de contextos objetivos “puramente intencionais” que podem referir-se ou não a objetos ônticamente autônomos. De acordo com essa perspectiva um elemento rigorosamente projetado é projetado para distinguir os aspectos que são reais, dessa maneira os textos ficcionais revelam a intenção ficcional de dar ao leitor a ilusão de perfeita aparência real. Parafraseando o autor poderemos notar o esforço de particularizar e notar a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária.

Dessa forma podemos perceber uma linguagem específica cinematográfica que nos demonstra em seus aspectos uma intensa aparência de realidade que revela a intenção mimética da ficção. Podemos dizer que o vigor ao que se faz os detalhes demonstra a tendência que se tem de construir a verossimilhança do mundo imaginário. Antônio Cândido (1961) afirma que esse jogo de “veracidade” se dá a partir do momento de interação entre autor e leitor, ou seja; o leitor “mergulha no jogo do faz de conta” o que possibilita a não duvidar do que tem sido narrado.

As expectativas de Malévola a cada novo trailer mostra uma nova forma de contar a mesma história. Como a vilã se torna a narradora da história ao longo do filme percebemos

uma concepção de sobrenatural explorada de forma humana, a personagem é cheia de conflitos existenciais, paradoxos e contradições internas, um ser com sentimentos, que passa ao espectador o poder de reflexão tanto psicológico quanto social; ela é percebida como signo narrativo, mostrando a sua dimensão humana que tem seus altos e baixos.

O narrador começa afirmando que é uma velha história contada de um jeito novo e adverte ao espectador tentar reconhecer de qual história esteja se tratando a narrativa. Havia muita discórdia entre dois reinos distintos e diziam que apenas um herói ou um terrível vilão poderia uni-los, em um dos reinos viviam pessoas comuns comandadas por um rei vaidoso e ganancioso que invejavam os seus vizinhos pelas suas riquezas e belezas, por outro lado existia o reino dos Moors um com criaturas sobrenaturais mágicas que não precisavam de reis nem rainhas pois, confiavam uns nos outros. Nesse reino havia uma menina não uma menina comum, ela era uma fada e tinha o nome de Malévola. Um dia a menina se depara pela primeira vez com um humano que estava roubando uma joia, era um menino chamado Stefan. Os poderosos guardas (criaturas fantásticas) encurralaram-no para que devolvesse o que tinha roubado e Malévola aparece e conversa com ele para que devolva a joia então ele o devolve.

Percebemos que Stefan não vê nenhuma diferença quando conhece Malévola diz que ela é apenas uma menina, mostra a inocência dos personagens que se reconhecem como crianças. Quando o leva ao limite do reino entre as criaturas encantadas e dos humanos, Stefan afirma um dia morar no castelo e aponta para a colina onde há um grande reino. Quando se despediram percebemos que eles têm algo em comum, ambos são órfãos.

A narradora afirma que aquele jovem ladrão que planejava roubar uma joia roubou algo mais valioso, metaforicamente falando Malévola se apaixonou por Stefan. Após semanas o menino volta para o reino dos Moors para ver Malévola e entre eles nasce uma amizade e com o tempo o ódio entre Moors e humanos é esquecido pelos dois, pouco a pouco dessa amizade foi se tornando algo mais. Então no décimo sexto aniversário de Malévola, Stefan lhe dá um beijo e afirma ser de um amor verdadeiro, no entanto a narradora nos alerta que não era.

Figura 08

Beijo de Stefan e Malévola.



Fonte: *Malévola*, 2014.

Com o tempo Stefan se afasta de Malévola passando a conviver mais com os humanos movido por sua ambição, enquanto que Malévola agora a mais forte entre as fadas desponta como protetora dos Moors. Quando o rei fica sabendo que os houve uma ascensão dos Moors jura destruí-los.

Figura 09

O Rei tenta tomar o reino dos Moors para si.



Fonte: *Malévola*, 2014

Figura 10
Malévola enfrenta o rei.



Fonte: *Malévola*, 2014

Na batalha sai vencendo os Moors, o rei com o seu orgulho ferido alerta aos demais (possivelmente as figuras da realeza ou possíveis candidatos políticos ao trono) que o sucessor digno de seu trono que casará com sua filha será aquele que matar a criatura alada (Malévola). Movido pela ganância e ambição Stefan procura Malévola fingindo preocupar-se com seu bem estar. Aproveitando-se da situação Stefan dopa Malévola e amputa suas asas e entrega ao rei como prova de ser digno do trono. Obviamente se torna Rei e se casa com a princesa, enquanto que Malévola sem entender o por quê seu amado fizera aquilo com ela, pede que Dievon (corvo) (o qual jura lealdade após Malévola ter salvado a vida dele) descubra o porquê.

Figura 11
Stefan corta as asas de Malévola



Fonte: *Malévola*, 2014.

Figura 12
Malévola se isola



Fonte: *Malévola*, 2014.

Figura 13
Malévola e o cajado



Fonte: *Malévola*, 2014.

Figura 14
Malévola fica com ódio



Fonte: *Malévola*, 2014.

Após descobrir o porque de tudo, Malévola arde num fogo de ódio e revolta, então busca vingança e comparece ao batizado da menina Aurora e então lança a maldição. O filme

da Disney mostra que as três fadas foram criar a princesa num esconderijo (zona neutra), já que por um lado o rei Stefan declara guerra contra Malévola e ela constrói um muro de espinhos indestrutível, protegendo os Moors da ameaça humana. Basicamente o surpreendente no filme é que Malévola apresenta uma postura diferente que no filme de desenho animado da Disney, o comportamento em relação a Aurora é caracterizado como de mãe e filha ou se preferível como uma madrinha (segundo a crença é como uma segunda mãe) estando sempre presente, cuidando do bem estar da menina, só que sempre se mantendo distante.

Figura 15

Malévola salva Aurora de cair no desfiladeiro



Fonte: *Malévola*, 2014.

Figura 16

Malévola segura Aurora no colo



Fonte: *Malévola*, 2014.

Figura 17

Malévola e Aurora conversam

Fonte: *Malévola*, 2014.

Aurora finalmente conhece Malévola e afirma saber quem ela é então Malévola fica surpresa quando Aurora a chama de fada madrinha. No decorrer da história Malévola tenta revogar o feitiço que lançou sobre Aurora, mas não consegue, pois em as palavras específicas são cruciais na decisão sobre o destino da moça “essa maldição durará para sempre, nenhum poder na terra pode mudá-la”. Dessa forma a única maneira para que Aurora possa acordar seria com o beijo de amor, no qual Malévola não acredita existir e se decepciona por não ajudar a Aurora. Um dia antes de completar 16 anos Aurora diz a Malévola que irá morar com ela no reino dos Moors, e no bosque ela conhece o príncipe Filipe que procura informação sobre onde fica o castelo do rei.

Quando Aurora descobre pelas tias/fadas que foi amaldiçoada recorre a Malévola para saber se era verdade. Malévola afirma que sim então a princesa descobre que sua fada madrinha é a fada Malévola que a amaldiçoou e volta para o castelo. O rei ao reencontrar Aurora esbanje uma reação de não se importar com a filha, mas importa-se apenas em tramar a queda de Malévola.

Figura 18

Aurora se encontra com Filipe no bosque.



Fonte: *Malévola*, 2014.

Figura 19

Aurora volta ao castelo e se encontra com o pai, Stefan.



Fonte: *Malévola*, 2014.

Ao final mais uma vez nos deparamos com uma batalha épica entre Stefan e Malévola, muito bem preparado Stefan consegue capturar Malévola e nem mesmo seu servo fiel (Dievon) consegue lutar contra tamanha quantidade de homens bem preparados e armados. Tentando fugir da batalha Aurora encontra as asas de Malévola e então as liberta. As asas se unem a Malévola e faz com que ela escape da emboscada. Ao sair do castelo Stefan acaba ficando preso por uma corrente no embate entre ele e Malévola o rei acaba caindo de uma altura considerável o que causa de sua morte. Nas últimas cenas do filme Aurora unifica a paz entre os dois reinos, enquanto que Malévola desconstrói o muro de espinhos. Então a narradora nos alerta que a “história não é exatamente como contaram a você, eu sei disso, pois

eu é quem fui chamada A Bela Adormecida. No fim meu reino foi unido não por um herói ou vilão como a lenda dizia, mas por alguém que foi heroína e vilã e seu nome era Malévola”.

Figura 20

As asas de Malévola são repostas.



Fonte: *Malévola*, 2014.

Figura 21

A morte do rei Stefan.



Fonte: *Malévola*, 2014.

Podemos perceber características da figura da vilã se assemelhando ao conto dos irmãos Grimm. As temáticas que se apresentam são basicamente as mesmas características de sentimentos vividos pelas antagonistas dos contos anteriormente abordados. No primeiro conto temos o ciúmes da rainha esposa do rei que ao saber que ele a traia e que tivera filhos com a outra, vemos a semelhança também em Malévola que se vinga de Stefan ao saber que ele houvera traído por causa da coroa e por ter se casado com outra e com ela teve uma filha. No enredo do filme de 2014 a história se repete, mas mantendo os mesmos nomes como no filme *A Bela Adormecida* de 1959 somos surpreendidos por novos elementos e personagens que se distinguem dos originais, as cenas introdutórias e a presença do narrador personagem

provocando a sensação de que estamos ouvindo de fato um conto de fadas, somos levados imediatamente a reportar nossas lembranças ao conto original, na versão dos irmãos Grimm ou mesmo a versão na também famosa versão no cinema em 1959.

As metáforas e os símbolos também são elementos da linguagem cinematográfica e desempenham um papel bastante importante dentro da obra. No entanto, é necessário lembrar que não são recursos utilizados somente no cinema, mas, em diversas outras artes, como a literária. Podemos observá-las a todo o momento e principalmente na figura do personagem de Malévola ou Maleficent que significa maléfico ou maligno. A versão cinematográfica explora ainda mais esses símbolos, no cinema eles são vistos de modo concreto enquanto que na literatura são imagens do imaginário.

Os animais que aparecem na trama também carregam valores simbólicos e metafóricos. Podemos dizer que a figura do animal sempre foi usado simbolicamente nas escritas antigas e até mesmo nas atuais independente do seu período histórico estão ali para representar também os sentimentos dos personagens. No filme temos o corvo, um dragão, um cavalo branco, um cavalo preto, dentre outros. O corvo possui diversas conotações, a depender do período histórico, dos povos e suas crenças religiosas. Ao que conhecemos na figura do corvo é que ele sempre aparece próximo ao vilão, ave que, com efeito, vem sendo associada ao mau agouro, ligada ao temor da desgraça. No entanto, essa ave vem assumindo esse papel negativo a pouco tempo de acordo com Chavalier e Gueerbrant (1906), na África do Norte como também em outras culturas como o Japão, entendem que essa ave é um pressagio positivo, muitas vezes é visto como espírito protetor, ou até mesmo um símbolo de solidão, de solidão voluntária daquele que resolveu viver num plano superior. Podemos perceber-se que o corvo em Malévola é um espírito protetor e amigo, além disso, ele representou simbolicamente o estado do sentimento de Malévola no momento em que Stefan cortou suas asas: isolamento voluntário.

Figura 22

O corvo

Fonte: *Malévola*, 2014.**Figura 23**

Criaturas fantásticas

Fonte: *Malévola*, 2014.

Temos também os Guardas Poderosos que aparentemente nos remetem a figuras sombrias pela sua aparência, mas eles dão ar de superioridade e uma figura de respeito, esses personagens fazem parte assim como os seres fantásticos do filme que nos convencem de um mundo fantástico de seres virtuosos (independentes de sua aparência) que desempenham o papel dos guardas reais, ou melhor dizendo, guardiões que se encarregam de manter a ordem e proteger seu povo.

Em relação a metáfora do ferro enfraquecer as fadas, podemos considerar do ponto de vista simbólico que o ferro simboliza a força dura, sombria, impura e diabólica.

Provavelmente as fadas como criaturas magicamente amáveis se tornam o oposto a esse objeto metálico. Em algumas crenças a fada assumia a forma de um pássaro, no entanto, o cristianismo deixou de vê-la nessa perspectiva, e os transcritores fizeram a fada a figura da mulher enamorada, que vinha em busca do eleito de seu coração. Podemos observar que Malévola vai ao encontro de Stefan movida pelo sentimento de proteger o seu povo, no entanto percebemos inicialmente que ela sonha com o amor e a atitude de Stefan ao abrir mão do ferro (única coisa que tinha de valioso) faz com que Malévola o encare como um eleito a ganhar seu coração.

Figura 24

Malévola sonha em encontrar o amor



Fonte: *Malévola*, 2014.

O filme demonstra em sua primeira parte que Malévola é gentil, carinhosa, inocente e apaixonada. Podemos dizer que o beijo de amor, significa simbolicamente algo a mais que um simples tocar de lábios, de acordo com Chavalier e Gueerbrant (1906) em *Cântico dos Cânticos* o beijo significa união, pois o órgão corporal do beijo é a boca, ponto de saída e fonte do sopro, isto é, do mesmo modo é dado o beijo de amor unindo inseparavelmente espírito a espírito. Portanto, o beijo entre os personagens significa que eles se uniram. É por essa razão que aquele cuja alma sai no beijar, adere a um outro espírito, a um espírito do qual ele não se separa mais, por isso que nos contos de fadas logo após o beijo vem o casamento.

No filme se matem alguns personagens que é apresentado no conto, mas como já abordado ao se transpor isto é, quando ocorre essa tradução intersemiótica para o cinema, passam a possuir características não exploradas até antes, possibilitar a comparação das obras é enriquecer o trabalho. Podemos perceber a semelhança entre o conto e o filme nessa releitura os temas: amor, ódio, ciúmes e vingança se repetem aos quais levam a personagem a transpor-

se de moçinha a vilã, passando de protagonista a antagonista do filme após amaldiçoar a princesa Aurora fruto da união de Stefan e da rainha.

No filme aparecem no batizado um trio de fadas (como na versão de 1959) como sinal de paz e afirmam conceder dons a criança, em *Malévola* as três fadas não mais movidas por boa fé de conhecerem a criança ou por serem as madrinhas como no conto, mas elas buscam paz entre os reinos dos Moors e dos humanos, a fim de evitar uma guerra e concede dons como um sinal de boa fé. As intenções não são totalmente puras. Pode-se dizer que *Malévola* é a 4 fada. O simbolismo representado pelo número quatro pode significar a extensão da superfície de seu poder e totalidade desse poder sobre todos os atos de seus súditos, podemos levar em consideração que *Malévola* é a mais poderosa entre as fadas e após de autoproclamar a rainha do reino dos Moors nada poderia acabar com a maldição e a simbologia do número quatro se encaixa a perspectiva da personagem de ser poderosa.

Percebemos uma diferença na figura do Rei, pois já não é posto como aquela figura impecavelmente virtuosa ou como aquele que tem entre suas funções militares (não para o combate) assegurar a prosperidade de seus súditos. Na batalha os homens do rei afirmam que as criaturas sobrenaturais que se levantam para resistir são “as criaturas do mal” que causa grande espanto nos homens. Podemos perceber que o diretor do filme deixa em aberto à reflexão do espectador em relação às atitudes do Rei, que a fim de vencer os Moors pretende roubar todas as riquezas que possui no reino deles, o motivo seria por ambição ou assegurar a prosperidade do povo em troca de criaturas não humanas perecerem?

Podemos perceber que no conto de fadas o Mal é evidente assim como no filme, mesmo que exista uma explicação no decorrer da narrativa ainda há antagonismo de Bem vs Mal, como todo o conflito de contos de fadas. A “vilã” se arrepende e reconhece que movido por raiva e ódio cometeu uma injustiça a uma criança e o arrependimento é a condição para a conversão. Como afirma os filósofos cristãos Santo Agostinho e São Tomás Aquino que afirmam que o preço do pecado é a morte e o arrependimento é a redenção, nessa concepção percebemos que o filme ainda segue o modelo moral padrão da cultura Ocidental.

Podemos afirmar que os cenários vêm ajudando a construir em nossa mente a identificação do personagem antagonista a partir das cores, objetos e ações. No filme o mal se apresenta em atitudes e não está restritamente ligado a seres sobrenaturais, pois no conto apenas seres mágicos tinham poder suficiente de destruir o herói ou heroína. Mesmo que seja invertido o papel do vilão o Mal continua a existir e como sempre ele acaba em morte. No filme podemos ver o mal, por intermédio de cores aos quais associamos ao macabro, ao

estranho e a troca da roupa da personagem demonstra os seus sentimentos, antes as cortes representavam lealdade, amor, e quando traída suas vestes são escuras e caracterizando o coração da personagem como obscuro.

As vilãs, inicialmente, eram apenas a representação do mal, do injusto, do errado, que iam contra os princípios éticos e morais. Porém, percebe-se que na contemporaneidade elas passaram a ser admiradas e se tornaram personagens que o público se identifica, se caracterizam e se aproximam de sentimentos humanos.

É perceptível que se tratando do filme e do conto, ambos possuem características do modelo da narrativa fantástica, pois obedece ao mesmo caráter elementar, e apresenta dois tipos de episódios. Na primeira parte apresenta um estado de equilíbrio ou desequilíbrio que por uma intervenção sobrenatural causa ruptura a normalidade dos personagens e na segunda parte descreve a passagem de um a outro. Podemos relacionar esse modelo também ao que aborda Frye (2004) que as histórias Ocidentais seguem formato de U onde uma anormalidade muda o naturalidade com que vivem os personagens e para que eles voltem ao estado anterior devem superar a dificuldade e então ele tem a ascensão.

A linguagem cinematográfica como já abordada baseia-se no movimento que provoca no espectador uma *irrealidade real* e essa impressão de real cujo realismo aparente está, de fato dinamizado pela visão do realizador, faz com que o espectador crie afetividade por lhe fornecer imagens subjetivas e por isso exerce caráter filosófico. Algumas características concentram-se em elementos que torna isso possível. Podemos considerar que em uma entrevista Woolverton, roteirista de *Malévola* e Angelina Jolie, em entrevista¹ à rádio britânica BBC, no programa *Woman's Hour*, contam que houve uma violência sexual metaforicamente representada quando Stefan arranca as asas de *Malévola*.

Nós estávamos bem conscientes, a escritora e eu, que era uma metáfora de violência sexual. Isso seria a única coisa que faria ela se perder. (...) O que nos perguntamos foi “O que poderia fazer uma mulher se tornar tão escura e perder todo o senso de sua maternidade, feminilidade e suavidade?” Teria que ser algo muito violento e agressivo. (...) A essência do filme é sobre o abuso e como o abusado tem sua escolha: abusar de outras pessoas ou superar e ser uma pessoa amável, aberta para as pessoas. (...) Nós criamos um passado para ela, mostramos o que a levou ao momento em que amaldiçoa Aurora e a partir do ponto de vista de *Malévola*. (JOLIE, 2014).

A essência do mal em *Malévola* se trata de uma agressão sexual forte cometida por seu amado. Podemos dizer que a personagem foi trabalhada de forma características que se

¹ Áudio da entrevista original disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b0460hz8>. Acesso em: 10 maio 2015

aproximam do real isto é, são totalmente diferentes do padrão perfeccionista estipulado pela maioria das protagonistas, a vilã se assemelha aos sentimentos e vivências humanas. Pode ser observado que o conceito de perdão se destaca, pois o erro da maldição lançada pela vilã foi em busca de uma redenção de si mesma ao se apegar a vingança acreditando que assim como ele tirou algo valioso dela, a maldição seria uma constante lembrança do mal que causou impossibilitando-o de ser feliz depois de tudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do texto observamos a heterogeneidade de definição de Mal, o que pode tornar as coisas mais complicadas para aqueles que querem fazer uma pesquisa específica de definição. É certo afirmar que os vários pontos de vista observados nos possibilitou a percepção de como ele vem se transformando ao longo do tempo, bem como perceber-se que o Mal sempre está em oposição ao Bem. O Mal na literatura se caracteriza basicamente sempre por se tratar de algo ligado a extrema maldade, um ser maléfico, dessa forma foi criada várias formas de interpretá-lo, a literatura o fez criando seres sobrenaturais, uma ideia de mostrar o lado obscuro de seres humanos, e percebemos a importância da dualidade bem e mal para o amadurecimento e superação dos medos.

O Conto de Fadas também de origem remota, foi a principal forma de entretenimento para a população do campo e também para os frequentadores da corte francesa. Como representantes temos Giambattista Basile (1634) e Perrault (1628), na França, já os dois irmãos Jacob Grimm (1785) e Wilhelm Grimm (1786), na Alemanha, criou o que conhecemos como contos de fadas. Essas narrativas encantam o público por possuírem magia e passar um ensinamento como uma moral nas fábulas.

O cinema e a literatura apresentam diferenças cruciais por possuírem diferente linguagem, história e até social, no entanto se aproximam por tratar-se de narrativas. Os métodos utilizados pela Literatura Comparada tem possibilitado transpor barreiras preconceituosas de fidelidade a outro. Podemos dizer que como pertence a uma metodologia inter-semiótica as releituras tem transformado narrativas já conhecidas pelo público leitor em “novas” histórias intrigantes trazendo um poder filosófico reflexivo que fascina seus espectadores.

Nas versões do conto de fadas percebemos o papel fundamental na formação da mentalidade infantil, os estudos de Bettelheim (2002) nos possibilitou observar as metáforas existentes no conto de fadas. Basicamente as situações criadas nos contos são problemas que revelam certa “verdade” em relação a vida, pois a tentativa de ficcionalizar as situações e problemas humanos revelam veracidade perante as dificuldades. Independente de haver esses seres perfeitos como as princesas e os e heróis, a criança notará apenas um padrão a ser atingido onde o Bem sempre vence o Mal e ao final acabará tudo bem, como conhecido “felizes para sempre”.

As versões cinematográficas do conto nos mostram uma analogia, onde a adaptação de *A Bela Adormecida* em 1959 a protagonista Aurora como toda princesa é bela, gentil e exemplarmente boa. Percebemos que a ideia na releitura *Malévola* 2014 era não modificar completamente o figurino e o cenário da adaptação, a proposta é manter fidelidade a caracterização dos personagens para que o espectador perceba as semelhanças e diferenças. Estratégia essa, que ajudou a dar convencimento da “verdade” proposto no trailer, uma história vista de uma nova perspectiva.

Percebemos que a possibilidade de ter havido a mudança de protagonismo é que a vilã possui conflitos internos, tenta superar suas dificuldades, assim como fazemos todos os dias. Então ela se aproxima ao perfil de espectadores na contemporaneidade, já é mais fácil admirar e amar alguém que você se identifica, do que com alguém que parece estar bem longe da realidade, como as princesas tão perfeitamente descritas.

O estudo de símbolos nos possibilitou uma nova possibilidade de interpretar o conto de fadas. Vendo sob a perspectiva de que o símbolo não é simplesmente signo mas, é um signo de conversão arbitrárias, a versão cinematográfica explora ainda mais esses símbolos já que são vistos de modo concreto, como o figurino, o estado temporal que demonstram os sentimentos da personagens etc.

A versão tida como a original *A Bela Adormecida* dos irmãos Grimm foi precursora de todas as outras versões que vieram depois, exibindo o mesmo modelo de narrativa Bem vs Mal. A menina dócil, ingênua e frágil já não é mais requisitada, mas sim a personagem determinada e corajosa *Malévola*, uma personagem que será sempre lembrada, aquela que passou de antagonista à protagonista de um conto de fadas, incomum a narrativas desse gênero, e portanto imortalizada a uma história épica onde um personagem foi herói e vilão, denominada a verdadeira *Bela Adormecida*.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Nossa Língua. *Reduções*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/nossa-lingua/reducoes>>. Acesso em: 21 maio 2016.
- AQUINO, Jefferson Alves de. *Leibniz e a teodicéia: o problema do mal e a liberdade humana*. Disponível em: <<http://www.centrodefilosofia.com/uploads//pdfs/philosophica/28/5.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2015.
- BATALLIE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BASTOS, Roberta Nichele. *Cinema de personagens: a construção do personagem no cinema Woody Allen*. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27908/000768074.pdf>> Acesso em: 22 dez. 2014.
- BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. In: Análise Estrutural da Narrativa. TODOROV, T; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ,C.; GENETTE, G. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1976.
- BELLEI, Ricardo J.; BUZINARO Délcio Marques. *O livre-arbítrio e o mal em Santo Agostinho*. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2010_02_04.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- CÂNDIDO, Antonio *et al.* *Personagem de ficção*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1968 Disponível em:< <http://lelivros.online/book/download-a-personagem-de-ficcao-antonio-candido-e-outras-em-epub-mobi-e-pdf/>>.
- CARNEIRO, Marcelo da Silva. *O mal na bíblia: a personificação do mal nos escritos do período helênico aos escritos do cristianismo primitivo*. Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_8/CARNEIRO%20OK!.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2015.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Org. Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CINEMA NA PANELA. *Especial Malévola: As diferentes versões de A Bela Adormecida*. Disponível em: <https://cinemanapanela.wordpress.com/2014/05/27/especial-malevola-as-diferentes-versoes-de-a-bela-adormecida/>. Acesso em: 02 mar. 2016.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: símbolos, mitos e arquétipos* . São Paulo: DCL, 2003.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. *O livre-arbítrio, segundo Santo Agostinho: um bem ou um mal*. Disponível em: <<http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/87.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Disponível em: <<http://www.ebah.pt/content/ABAAABPx0AB/dicionario-filosofia-jose-ferrater-mora?part=132>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DUARTE, Nathalia Tourinho. *Ascensão das vilãs dos contos de fadas na contemporaneidade*. Disponível em: <<http://zonadigital.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/02/Ascens%C3%A3o-das-vil%C3%A3s-dos-contos-de-fadas-na-contemporaneidade.pdf>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. 3 edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 384-416).

LIVE INTERNET. **Walter Crane**. Disponível em: <http://www.liveinternet.ru/community/pour_1_amour_de_1_art/post109105271/>. Acesso em: 23 mar. 2016.

MALÉVOLA (Maleficent). Direção: Robert Stromberg. Produção: Joe Roth. Distribuidora: Walt Disney Pictures, 2014, 97 min, cor.

MALINOSKI, Jocemar; SILVA, Sinicley da. *Felicidade: o bem supremo, no livro I da obra: Ética a nicômaco de Aristóteles*. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/069e4.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2015.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SILVA, Gabriela Farias de. *A representação do mal na literatura: A Laranja Mecânica*. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4206>>. Acesso em: 16 ago. 2015.

SILVA, Cristina Azevedo da, BECKER, Paulo Ricardo. *O sobrenatural moderno nada saga o vampiro-rei, de Andre Vianco*. Disponível em: <<http://jornadasliterarias.upf.br/15jornada/images/stories/trabalhos-12-seminario/06-cristina-azevedo-da-silva-e-paulo-becker.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2015.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2008.

THE Tudors. 1ª Temporada. Criação: Michael Hirst. Canadá; EUA; Irlanda; Reino Unido, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspetiva, 2010.

ANEXOS

Sol, Lua e Tália-1634 (Itália)

GIAMBATTISTA BASILE

TRADUÇÃO DE KARIN VOLOBUEFI

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

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

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

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

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

Um dia o rei se recordou da aventura com a bela adormecida e, aproveitando a ocasião de uma nova caçada naqueles lugares, veio vê-la. E, tendo-a encontrado desperta e com aqueles dois prodígios de beleza, sentiu um enorme contentamento. Contou então a Tália quem ele era e o que tinha acontecido; e criou-se entre eles uma grande amizade e união, e ele ficou muitos

dias em sua companhia. Depois se despediu com a promessa de vir buscá-la e levá-la para seu reino; e, nesse meio tempo, tendo retornado à sua casa, falava a todo momento em Tália e nos filhos. Quando comia, tinha Tália em sua boca, e também Sol e Lua (pois estes eram os nomes das crianças); quando deitava, chamava-a e aos filhos.

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

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

O cozinheiro, que tinha bom coração, ao ver aqueles dois pomos áureos de beleza, teve pena deles e, confiando-os à mulher para que os escondesse, preparou com dois cabritos variadas iguarias. Quando chegou a hora da ceia, a rainha fez servir os manjares; e, enquanto o rei comia com grande gosto, exclamando: “Como isto é bom, pela vida de Lanfusa!”, ou “Como é saboroso este outro, pela alma do meu avô!”, ela o encorajava, dizendo-lhe: “Coma, que está comendo o que é seu”. O rei, por duas ou três vezes, não prestou atenção a estas palavras; mas depois, ouvindo que esta cantilena prosseguia, respondeu: “Sei muito bem que estou comendo o que é meu, porque você não trouxe nada para esta casa”; e, levantando-se encolerizado, dirigiu-se a uma aldeia um pouco distante para tranquilizar-se.

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

Tália começou a desculpar-se, dizendo que a culpa não era sua e que o marido tinha tomado posse de seu território enquanto ela estava adormecida. Mas a rainha não quis ouvir desculpas e, mandando acender no meio do pátio do palácio uma grande fogueira, ordenou que Tália fosse nela lançada. A infeliz, vendo-se perdida, ajoelhou-se diante dela e suplicou que lhe desse ao menos tempo de retirar as vestes que trazia sobre si. E a rainha, não tanto por pena da desventurada, mas para poupar aqueles trajes recobertos de ouro e pérolas, disse-lhe: “Dispense, que lhe dou permissão”. Tália começou a despir-se, e a cada peça que retirava, lançava um grito; até que, tendo já retirado o manto, a saia e o blusão, quando foi tirar a anágua, lançou o último grito, ao mesmo tempo em que a arrastavam para o fogo. Mas nesse instante acorreu o rei, que, vendo o espetáculo, quis saber o que tinha acontecido. E, tendo chamado pelos filhos, ouviu da própria mulher, que o recriminava pela traição, como ela o havia feito comê-los.

O rei se entregou ao desespero. “Então fui eu mesmo - gritava - o lobo das minhas ovelhinhas? Ai de mim, e por que as minhas veias não reconheceram a fonte do seu próprio

sangue? Ah, turca renegada, e que crueldade é essa sua? Pois bem, você recolheu a lenha, e não mandarei essa face de tirano ao Coliseu para penitência!”. Assim dizendo, ordenou que a rainha fosse lançada no mesmo fogo aceso para Tália, e junto com ela o secretário, que tinha sido instrumento deste triste jogo e tecelão da malvada trama; e queria fazer o mesmo ao cozinheiro, que acreditava ter picado seus filhos com o facão. Mas este atirou-se a seus pés e lhe disse: “Deveras, senhor, não haveria outra recompensa pelo serviço que vos prestei que não um forno de brasas; não haveria outro soldo que não um bastão nas costas; não haveria outro entretenimento que não estorcer-me e crispá-lo no fogo; não haveria outra honra que não a de ver misturadas as cinzas de um cozinheiro com as de uma rainha! Mas não é este o agradecimento que eu espero por ter salvo vossos filhos, a despeito daquela que queria matá-los para restituir ao vosso corpo aquilo que era parte desse mesmo corpo”.

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

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

aquele que tem sorte, o bem

mesmo dormindo, obtém.

A Bela Adormecida no Bosque- 1697(França)

CHARLES PERRAULT

Era uma vez um Rei e uma Rainha que estavam tão aborrecidos por não terem filhos, tão aborrecidos que nem se pode dizer. Tinham ido a todas as estações de águas do mundo; votos, peregrinações, devoçõeszinhas miúdas, tudo foi posto em prática, e nada resolvia. Finalmente, entretanto, a Rainha ficou grávida, e deu à luz uma filha: foi feito um bellissimo Batizado; deram como Madrinhas à Princesinha todas as Fadas que foi possível encontrar no País (encontraram sete), a fim de que cada uma delas lhe fizesse um dom, como era costume das Fadas naquele tempo, de modo que a Princesinha teve todas as perfeições imagináveis. Depois das cerimônias do Batismo, todo o cortejo voltou para o Palácio do Rei, onde havia um grande festim para as Fadas. Diante de cada uma delas foram postos talheres magníficos, com um estojo de ouro maciço, onde havia uma colher, um garfo e uma faca de fino ouro, incrustado de diamantes e de rubis. Enquanto cada um ia se colocando em seu lugar à mesa, eis que entra uma velha Fada que não tinha sido convidada porque fazia mais de cinqüenta anos que ela não saía de uma Torre e se pensava que tinha morrido, ou tinha sido encantada. O Rei mandou que lhe dessem

talheres, mas não houve meio de lhe dar um estojo de ouro maciço, como às outras, porque só tinham mandado fazer sete para as sete Fadas. A velha acreditou que a estavam desprezando e resmungou algumas ameaças entre os dentes. Uma das Fadas jovens que se encontrava perto dela ouviu-a falar e, achando que ela podia fazer algum dom nocivo à Princesinha, foi, logo que as pessoas saíram da mesa, esconder-se atrás da tapeçaria, a fim de falar por último e de reparar, tanto quanto possível, o mal que a velha teria feito. Entrementes as Fadas começaram a fazer seus dons à Princesa. A mais jovem lhe deu como dom que ela seria a pessoa mais bela do mundo; a que veio depois, que ela teria o espírito como de um Anjo; a terceira, que teria graça admirável em tudo que fizesse; a quarta, que ela dançaria perfeitamente bem; a quinta, que ela cantaria como um Rouxinol e a sexta, que ela tocaria todos os instrumentos com a maior perfeição. Chegando a vez da Fada velha, ela disse, balançando a cabeça mais ainda por despeito do que por velhice, que a Princesa iria furar o dedo com um fuso e morreria disso. Esse terrível dom fez estremecer todos os presentes e não houve quem não chorasse. Nesse momento, a Fada jovem saiu de trás da tapeçaria e disse bem alto estas palavras: “Ficai tranqüilos, Rei e Rainha, vossa filha não morrerá disso; é verdade que não tenho poder bastante para desfazer inteiramente o que a mais velha fez. A Princesa vai furar a mão com um fuso; mas em vez de morrer, ela apenas

cairá num sono profundo que durará cem anos, ao fim dos quais o filho de um Rei virá acordá-la”. O Rei, para tentar evitar a desgraça anunciada pela velha, mandou publicar um Edito pelo qual ficava proibido a todas as pessoas de fiar com fuso ou ter fusos em casa sob pena de morte. Ao cabo de uns quinze ou dezesseis anos, como o Rei e a Rainha tivessem ido a uma de suas casas de descanso, aconteceu que um dia, correndo pelo Castelo e subindo de quarto em quarto, a Princesa chegou até o alto de uma torre num quartinho de despejo, onde uma boa Velhinha estava sozinha fiando na roca. Essa mulher não tinha ouvido falar das proibições que o Rei havia feito de fiar com fuso. “Que está fazendo aí, boa senhora?” disse a Princesa. — “Estou fiando, minha bela menina”, respondeu-lhe a velha, que não a conhecia. — “Ah! como é bonito”, retomou a Princesa, “como é que a senhora faz? Dê aqui, quero ver se consigo fazer tão bem.” Mal ela pegou o fuso que, como era muito viva, um pouco estouvada mesmo, e aliás o Decreto das Fadas assim ordenava, ela furou a mão e caiu desmaiada. A boa velhinha, em apuros, grita pedindo socorro: chega gente de todos os lados, jogam água no rosto da Princesa, despertam-lhe as roupas, batem-lhe nas mãos, esfregam-lhe as têmporas com

A Bela Adormecida no bosque 85

vinagre da Rainha da Hungria; mas nada a fazia voltar a si. Então o Rei, que subira com o ruído, lembrou-se da predição das Fadas e, achando que era preciso que isso acontecesse, já que as Fadas haviam dito, mandou colocar a Princesa no mais belo aposento do Palácio, sobre um leito de ricos bordados de ouro e prata. Parecia um Anjo, de tão bonita que ela estava, pois o desmaio não lhe havia tirado as cores vivas da pele: as maçãs do rosto estavam encarnadas, e os lábios como coral; apenas estava com os olhos fechados, mas ouvia-se a sua respiração suave, o que mostrava que não estava morta. O Rei ordenou que a deixassem dormir sossegada, até que chegasse a sua hora de despertar. A boa Fada que lhe havia salvado a vida condenando-a a dormir cem anos, estava no Reino de Mataquim, a doze mil léguas dali, quando aconteceu o acidente com a Princesa; mas foi avisada num instante por um Anãozinho, que calçava botas de sete léguas (eram botas com as quais se podia dar passos de sete léguas). A Fada partiu imediatamente e foi vista ao cabo de uma hora numa carruagem toda de fogo, puxada por dragões. O Rei foi dar-lhe a mão para ela descer da carruagem. Ela aprovou tudo que ele havia feito; mas como era muito previdente, pensou que, quando a Princesa viesse a acordar, ficaria muito atrapalhada estando sozinha naquele velho Castelo. Ela fez o seguinte: tocou com sua varinha tudo que estava no Castelo (menos o Rei e a Rainha),

Governantas, Damas de Honra, Camareiras, Fidalgos, Oficiais, Mordomos, Cozinheiros, Auxiliares de cozinha, Mensageiros, Guardas, Suíços, Pajens, Lacaio; tocou também todos os cavalos que estavam nas Estrebarias, os Palafreiros, os grandes mastins no pátio, e a pequena Pufe, cachorrinha da Princesa, que estava perto dela na cama. Logo que os tocou, adormeceram todos, para só acordar junto com sua Senhora, a fim de estarem prontos para servi-la quando precisasse; mesmo os espetos que estavam no fogo cheios de perdizes e de faisões adormeceram, e o fogo também. Tudo isso se fez num momento; as Fadas não eram demoradas em seu trabalho. Então o Rei e a Rainha, depois de terem beijado a filha querida sem que ela acordasse, saíram do castelo e mandaram publicar proibições a quem quer que fosse de se aproximar do local. Tais proibições não eram necessárias, pois um quarto de hora depois cresceu em torno do parque tão grande quantidade de árvores grandes e pequenas, de urzes e espinheiros entrelaçados uns aos outros, que nem bicho nem homem poderia passar por ali: de sorte que não se viam senão as altas Torres do Castelo, mesmo assim só de bem longe. Não se duvidou de que, também nisso, a Fada tivesse feito um trabalho de sua profissão, a fim de que a Princesa, enquanto dormisse, não tivesse nada a temer dos Curiosos.

86 *Charles Perrault*

Passados Cem anos, o Filho do Rei que então reinava, e que era de outra família que não a da Princesa adormecida, tendo ido caçar por aqueles lados, perguntou o que eram aquelas Torres que ele via por cima da grande mata muito espessa; cada qual respondeu segundo tinha ouvido falar. Uns diziam que era um velho Castelo onde apareciam Assombrações; outros, que todos os Feiticeiros da região faziam ali o seu sabá. A opinião mais comum era de que um Bicho Papão morava lá, e para lá levava todas as crianças que conseguia roubar, para comê-las à vontade, e sem que se pudesse segui-lo, sendo ele o único capaz de abrir caminho através do matagal. O Príncipe não sabia mais o que pensar quando um velho Camponês tomou a palavra e disse: "Meu Príncipe, há mais de cinquenta anos, ouvi meu pai dizer que havia naquele Castelo uma Princesa, a mais bela do mundo; que ela devia ficar dormindo ali por cem anos, e que seria despertada pelo filho de um Rei, a quem estava reservada". O jovem Príncipe, diante do que ouviu, sentiu-se todo afogueado. Acreditou sem pestanejar que ele poria fim a tão bela aventura; e, conduzido pelo amor e pela glória, resolveu ir ver no local o que de fato havia. Mal ele avançou mato adentro, todas aquelas grandes árvores, urzes e espinheiros se apartaram por si mesmos para deixá-lo passar: ele caminhou na direção do Castelo que avistava no fim de uma grande avenida na qual entrou, e o que o

deixou um pouco surpreso foi que nenhum de seus homens pôde segui-lo, porque as árvores se juntaram de novo logo que ele passou. Nem por isso deixou de prosseguir em seu caminho: um Príncipe jovem e enamorado é sempre valente. Entrou num grande pátio frontal onde tudo que viu era de molde a gelá-lo de temor: era um silêncio pavoroso, a imagem da morte apresentava-se por toda parte, e só havia corpos estendidos de homens e de animais que pareciam mortos. Reconheceu, entretanto, pelo nariz espinhoso e pela face vermelha dos Suiços que estavam apenas dormindo, e suas taças, que ainda continham umas gotas de vinho, mostravam que tinham adormecido bebendo. Atravessa um grande salão pavimentado de mármore, sobe a escada, entra na sala dos Guardas, que estavam dispostos em fileiras, de carabina ao ombro, e roncando forte. Atravessa vários quartos cheios de Fidalgos e de Damas, todos dormindo, uns de pé, outros sentados; entra num quarto todo dourado e vê numa cama, cujas cortinas estavam abertas de todos os lados, o mais belo espetáculo que jamais tinha visto: uma Princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos, e cujo brilho resplandecia com algo de luminoso e de divino. Aproximou-se a tremer e admirado, e pôs-se de joelhos ao lado dela. Então, como chegara o momento do fim do

A Bela Adormecida no bosque 87

encantamento, a Princesa acordou; e olhando-o com olhos mais ternos do que uma primeira vista parecia permitir: “Sois vós, meu Príncipe?” disse ela, “vós me fizestes esperar muito”. O Príncipe, encantado com essas palavras, e mais ainda pela maneira como foram ditas, não sabia como testemunhar-lhe sua alegria e felicidade; garantiu-lhe que a amava mais do que a si mesmo. Essas falas foram mal-arranjadas, por isso mesmo agradaram mais: pouca eloquência, muito amor. Ele estava mais embaraçado do que ela, o que não deve surpreender; ela havia tido tempo de sonhar o que iria dizer porque, parece (embora a História não diga nada a esse respeito), a boa Fada, durante tão longo sono, lhe havia proporcionado o prazer dos sonhos agradáveis. Afinal havia quatro horas que estavam conversando e ainda não tinham dito nem a metade das coisas que tinham para se dizer.

Entretanto todo o Castelo havia despertado juntamente com a princesa; cada qual pensava em cumprir a sua tarefa, e como nem todos estavam apaixonados, estavam morrendo de fome; a Dama de Honra, apressada como os outros, perdeu a paciência e disse bem alto à Princesa que a refeição estava servida. O Príncipe ajudou a Princesa a levantar-se; ela estava toda vestida e magnificamente; mas ele evitou dizer-lhe que ela estava vestida à moda da

vovó e ainda usava uma gola alta do tempo antigo; nem por isso ela estava menos bela. Passaram para um Salão de espelhos e ali jantaram, servidos por Oficiais da Princesa; os Violinos e os Oboés tocaram velhas árias, mas excelentes, embora não fossem tocadas havia mais de cem anos; e após o jantar, sem perder tempo, o Capelão-mor casou-os na Capela do Castelo, e a Dama de Honra abriu para eles as cortinas do leito nupcial: dormiram pouco, a Princesa não precisava muito disso, e o Príncipe deixou-a logo cedo para voltar à Cidade, onde seu Pai devia estar preocupado com ele. O Príncipe lhe disse que, estando a caçar, perdera-se na floresta, e que tinha dormido na cabana de um Carvoeiro, que lhe havia dado para comer pão preto e queijo. O Rei, seu pai, que era homem simples, acreditou, mas sua Mãe não ficou muito persuadida e, vendo que quase todo dia ele ia caçar, e que sempre tinha um motivo à mão para se desculpar, quando ele tinha já dormido fora umas duas ou três noites, não teve mais dúvida de que ele tinha arranjado algum amorico: pois ele viveu com a Princesa mais de dois anos inteiros e teve com ela dois filhos, o primeiro dos quais, que foi uma menina, se chamou Aurora, e o segundo filho, que se chamou Dia, porque parecia ainda mais belo do que a irmã. A Rainha disse várias vezes ao filho, para fazê-lo explicar, que era preciso procurar ficar contente na vida, mas ele nunca quis confiar-lhe o seu

segredo; ele a temia, embora a amasse, pois ela era de raça Ogra, e o Rei só a tinha desposado por causa da abundância de seus bens; dizia-se até, a boca pequena, na Corte, que ela possuía as tendências dos Ogros e que, ao ver passar crianças, tinha a maior dificuldade do mundo para se conter e não se atirar sobre elas: assim, o Príncipe nunca quis dizer-lhe nada. Mas quando o Rei morreu, o que aconteceu ao cabo de dois anos, e ele se viu senhor, declarou publicamente o seu Casamento e foi, em grande cerimônia, buscar a Rainha, sua mulher, no Castelo dela. Fizeram-lhe uma recepção magnífica na Velha Capital, onde entrou ladeada de seus dois filhos. Algum tempo depois o Rei foi guerrear contra o Imperador Cantalabute, seu vizinho. Deixou a regência do Reino à Rainha sua mãe e lhe recomendou muitíssimo sua mulher e seus filhos; ele devia ficar na guerra todo o Verão e, logo que partiu, a Rainha-Mãe enviou a sua Nora e as crianças a uma casa de campo no bosque, para poder melhor saciar o seu horrível desejo. Depois de alguns dias foi para lá e disse uma tarde a seu Mordomo: “Amanhã quero comer a pequena Aurora no jantar”. — “Ah! Senhora”, disse o Mordomo. — “Eu quero!” disse a Rainha (e o disse num tom de Ogra que quer comer carne fresca), e quero comê-la ao Molho Robert¹. Esse pobre homem, vendo que não devia brincar com uma Ogra, tomou do facão e subiu para o quarto da pequena Aurora; esta tinha na época uns quatro anos e veio, saltitante e risonha, atirar-se ao

seu pescoço pedindo bombons. Ele se pôs a chorar, o facão lhe caiu das mãos, e ele foi ao terreiro cortar o pescoço de um cordeirinho, e fez um molho tão bom que a Senhora garantiu nunca ter comido nada tão bom. Ao mesmo tempo levava embora a pequena Aurora e a entregara à sua mulher para que a escondesse num alojamento que tinha no fundo do terreiro. Oito dias depois a Rainha má disse ao seu Mordomo: “Quero comer no jantar o pequeno Dia”. Ele não replicou, resolvido a enganá-la como da outra vez; foi buscar o pequeno Dia e encontrou-o com um floretezinho na mão e com ele estava lutando com um enorme Macaco; só tinha, no entanto, três anos. Levou-o para a sua mulher e escondeu-o junto com a pequena Aurora, e serviu, no lugar do pequeno Dia, um cabritinho bem tenro, que a Ogra achou admiravelmente bom.

Até então tudo se passara muito bem; mas, uma tarde, aquela malvada Rainha disse ao Mordomo: “Quero comer a Rainha com o mesmo molho das crianças”. Foi então que o coitado do Mordomo perdeu a esperança de

¹ É um molho com cebolas, mostarda, manteiga, pimenta-do-reino, que geralmente acompanha a carne de porco assada.

poder continuar enganando-a. A jovem Rainha tinha vinte anos completos, sem contar os cem anos em que tinha dormido: a pele dela estava um pouco dura, ainda que branca e bonita; e como iria encontrar entre a Criação um animal tão duro assim? Para salvar a própria vida, tomou a resolução de cortar o pescoço da Rainha, e subiu ao quarto dela, com a intenção de fazer isso de uma só vez; fazendo esforço para ficar furioso, entrou no quarto da jovem Rainha de punhal na mão. Não quis, entretanto, surpreendê-la, e disse-lhe, com muito respeito, a ordem que havia recebido da Rainha-Mãe. “Fazei o que é de vosso dever”, disse ela, apresentando-lhe o pescoço; “eu irei rever os meus filhos, os meus pobres filhos que amei tanto”; porque ela acreditava que eles estavam mortos desde quando os haviam levado sem nada lhe dizer. “Não, não, minha Senhora”, respondeu o Mordomo enternecido, “não morreréis e não deixareis de ir rever os vossos filhos queridos, mas será na minha casa, onde os escondi, e enganarei de novo a Rainha, dando-lhe para comer uma corça em vosso lugar”. Logo levou-a ao seu quarto e, deixando-a abraçar os filhos e chorar com eles, foi arranjar uma corça, que a Rainha comeu no jantar, com o mesmo apetite como se fosse a jovem Rainha. Sentia-se bem contente de sua crueldade e preparava-se para dizer ao Rei, quando ele voltasse, que os lobos ferozes tinham devorado a Rainha sua mulher e seus dois filhos.

Uma tarde, enquanto andava como de costume pelos pátios e quintais do Castelo para farejar alguma carne fresca, ela ouviu numa sala baixa o

pequeno Dia a chorar, porque a Rainha sua mãe queria dar-lhe umas chicotadas, por ele ter feito alguma má-criação, e ouviu também a voz da pequena Aurora que pedia perdão pelo irmão. A Ogra reconheceu a voz da Rainha e de seus filhos e, furiosa por ter sido enganada, ordena logo na manhã seguinte, com uma voz horrenda que fazia tremer toda a gente, que se trouxesse para o meio do pátio uma grande cuba, que ela mandou encher de sapos, víboras, cobras e serpentes, para dentro dela lançar a Rainha e seus dois filhos, o Mordomo, a mulher e a criada dele: tinha dado ordem para que fossem trazidos com as mãos amarradas atrás das costas. Eles estavam ali, e os carrascos se preparavam para lançá-los na cuba quando o Rei, que não era esperado tão cedo, entrou pátio adentro em seu cavalo; ele tinha viajado com cavalos de posta², e perguntou espantado o que queria dizer aquele horrível espetáculo; ninguém estava com coragem de dizer-lhe, quando a Ogra, enraivecida por

² Estação de cavalos colocada de distância em distância numa estrada para muda das parelhas de tiro ou para serviço dos viajantes.

90 Charles Perrault

ver o que via, lançou-se ela própria, de cabeça, dentro da cuba, e foi devorada de imediato pelo bichos horríveis que ela mandara colocar lá. O Rei não deixou de ficar aborrecido com isso: era a mãe dele; mas logo se consolou com sua mulher e filhos.

MORAL

*Algum tempo esperar para ter um Esposo
Rico, meigo, galante, gracioso,
Coisa bastante natural;
Mas dormir e esperar cem anos, certamente,
Não se encontra mais essa tal
Mulher que durma assim tranqüilamente.*

*A Fábula parece ainda nos mostrar
Que os laços do Himeneu freqüentemente,
Adiados, até ficam mais atraentes,
E não se perde em esperar;
Mas a mulher com tanto ardor
Aspira ao voto conjugal,
Que não tenho coragem nem fervor
Para pregar-lhe esta moral.*



Ativar o Wi
Acesse as confi



Ativar o Win
Acesse as config
ativar o Window

A Bela Adormecida-1812 (Alemanha)

JACOB GRIMM & WILHELM GRIMM

HÁ MUITOS E MUITOS ANOS viviam um rei e uma rainha. Dia após dia eles diziam um para o outro: “Oh, se pelo menos pudéssemos ter um filho!” Mas nada acontecia. Um dia, quando a rainha estava se banhando, uma rã saiu da água, rastejou para a borda e lhe disse: “Seu desejo será realizado. Antes que se passe um ano, dará à luz uma filha.” A previsão da rã se realizou, e a rainha deu à luz uma menina tão bonita que o rei ficou fora de si de contentamento e preparou um grande banquete. Convidou parentes, amigos e conhecidos, e mandou chamar também as feiticeiras do reino, pois esperava que viessem a ser bondosas e generosas para com sua filha. Havia treze feiticeiras ao todo, mas como o rei só tinha doze pratos de ouro para servir o jantar, uma das mulheres teve de ficar em casa. O banquete foi celebrado com grande esplendor e, quando se aproximava do fim, as feiticeiras concederam suas 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. Todos ficaram apavorados, mas no mesmo instante a décima segunda do grupo de mulheres se levantou. 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.” O rei, que queria fazer o possível e o impossível para preservar a filha da desgraça, ordenou que todos os fusos do reino inteiro fossem reduzidos a cinzas.

Quanto à menina, todos os desejos proferidos pelas feiticeiras se realizaram, pois ela era tão bonita, bondosa, encantadora e ajuizada que não havia um que nela pusesse os olhos e não passasse a amá-la. Exatamente no dia em que a menina completou quinze anos, o rei e a rainha saíram e ela ficou sozinha em casa. Vagou pelo castelo, espionando um cômodo após o outro, e acabou ao pé de uma velha torre. Depois de subir uma estreita escada em caracol dentro da torre, viu-se diante de uma portinha com uma chave velha e enferrujada na fechadura. Quando rodou a chave, a porta girou e revelou um quartinho minúsculo. Nele estava uma velha com seu fuso, muito ocupada em fiar linho. “Boa tarde, vovó”, disse a princesa. “Que está fazendo aqui?” “Estou fiando linho”, respondeu a velha, cumprimentando a menina com a cabeça. “O que é isso bamboleando assim tão esquisito?” a menina perguntou. E pôs a mão no fuso, pois também queria fiar. O feitiço começou a fazer efeito imediatamente, pois espetara o dedo no fuso. Assim que tocou a ponta do fuso, a menina caiu prostrada numa cama que havia ali perto e caiu num sono profundo. Seu torpor espalhou-se por todo o castelo. O rei e a rainha, que acabavam de voltar para casa e estavam entrando no grande salão, adormeceram, e com eles toda a corte.

Os cavalos adormeceram nos estábulos, os cães no quintal, os pombos no telhado e as moscas na parede. Até o fogo que crepitava na lareira morreu e adormeceu. O assado parou de chiar, e o cozinheiro, que estava a ponto de puxar o cabelo do auxiliar de cozinha porque ele fizera uma tolice, deixou-o escapar e adormeceu. O vento também amainou, e nem mais uma folha balançou nas árvores fora do castelo. 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 conseguia, 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.

Passados muitos e muitos anos, um outro príncipe apareceu no reino. Ouviu um velho falar sobre uma cerca viva de urze que, ao que se dizia, escondia um castelo. Nele, segundo o velho, uma princesa fabulosamente bela, chamada Rosa da Urze, estava dormindo havia cem anos, junto com o rei, a rainha e toda a corte. O velho ouvira de seu avô que muitos outros príncipes haviam tentado romper a cerca viva de urze, mas haviam ficado presos pela planta e tido mortes horríveis. O jovem disse: “Eu não tenho medo. Vou encontrar esse castelo para poder ver a bela Rosa da Urze.” O bondoso velho fez o que podia para dissuadir o príncipe, mas ele não lhe deu ouvidos. Aconteceu que o prazo de cem anos acabara de se esgotar, e chegara o dia em que a Rosa da Urze iria acordar. Quando se aproximou da cerca viva de urzes, o príncipe não encontrou nada senão grandes e lindas flores. Elas se afastaram para lhe abrir caminho e o deixaram passar são e salvo; depois se fecharam atrás dele, formando uma cerca. No pátio, os cavalos e os cães de caça malhados estavam deitados no mesmo lugar, profundamente adormecidos, e os pombos permaneciam empoleirados com as cabecinhas metidas debaixo das asas. O príncipe avançou até o castelo e viu que até as moscas dormiam a sono solto nas paredes. O cozinheiro ainda estava na cozinha, com a mão erguida no ar como se estivesse a ponto de agarrar o auxiliar de cozinha, e a criada continuava sentada à mesa, com uma galinha preta que estava prestes a depenar. Indo um pouco adiante, o príncipe chegou ao salão, onde viu a corte inteira dormindo profundamente, com o rei e a rainha deitados bem junto de seus tronos. Seguiu em frente, e tudo estava tão silencioso que podia ouvir sua própria respiração. 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. O rei, a rainha e toda a corte haviam

despertado e olhavam uns para os outros com grande espanto. Os cavalos no pátio se levantaram e se sacudiram. Os cães de caça se ergueram de um salto e abanaram os rabos. Os pombos botaram as cabeças para fora das asas, olharam em volta e revoaram para os campos. As moscas começaram a se arrastar pelas paredes. O fogo na cozinha crepitou, rebentou em chamas e começou a cozinhar a comida de novo. O assado voltou a chiar. O cozinheiro deu uma palmada tão forte no auxiliar de cozinha que ele berrou. A criada terminou de depenar a galinha. O casamento da Rosa da Urze e do príncipe foi celebrado com grande esplendor, e os dois viveram felizes para sempre.