

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

BRUNA CARDOSO BRASIL DE SOUZA

***ESTUDO DAS CATEGORIAS NARRATIVAS,
VARIÇÕES E PERMANÊNCIAS NAS VERSÕES
DE BASILE, PERRAULT, GRIMM E DISNEY DE A
BELA ADORMECIDA***



ARARAQUARA – S.P.
2015

BRUNA CARDOSO BRASIL DE SOUZA

***ESTUDO DAS CATEGORIAS NARRATIVAS,
VARIÇÕES E PERMANÊNCIAS NAS VERSÕES
DE BASILE, PERRAULT, GRIMM E DISNEY DE A
BELA ADORMECIDA***

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof.^a Dr.^a Fabiane Renata Borsato

Sem bolsa.

Souza, Bruna Cardoso Brasil de

Estudo das categorias narrativas, variações e permanências nas
versões de Basile, Perrault, Grimm e Disney de A Bela Adormecida /
Bruna Cardoso Brasil de Souza – 2015

105 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e
Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Fabiane Renata Borsato

1. Contos maravilhosos. 2. Contos de fadas. 3. Cinema.
4. Animação (Cinematografia). I. Título.

BRUNA CARDOSO BRASIL DE SOUZA

***ESTUDO DAS CATEGORIAS NARRATIVAS,
VARIACÕES E PERMANÊNCIAS NAS VERSÕES
DE BASILE, PERRAULT, GRIMM E DISNEY DE A
BELA ADORMECIDA***

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof.^a Dr.^a Fabiane Renata Borsato

Sem bolsa.

Data da defesa: 07/04/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Silvia Beatriz Adoue
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Menezes de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela vida e pela oportunidade de crescimento pessoal através dos estudos e de todas as condições favoráveis que cercaram os meus dias até hoje.

Agradeço à minha família, principalmente aos meus pais Cláudia e Mauro, pelo apoio e por contribuírem de inúmeras maneiras para que eu chegasse aonde cheguei.

Agradeço à minha avó Eunice por todos os cuidados direcionados a mim até hoje. Obrigada por ser minha amiga e por colaborar fortemente para minha formação pessoal.

Agradeço ao meu avô Donald (*in memoriam*) que foi para mim uma referência ao me ensinar a importância e o caráter ilimitado do aprendizado.

Ao meu namorado Rafael pela compreensão, pelo encorajamento e pelo companheirismo durante todos esses anos. Obrigada por nunca me deixar duvidar de que eu era capaz.

Ao meu amigo-irmão Márcio por escutar, compreender e empreender todos os esforços para me confortar e me incentivar. Obrigada pela disposição, pela atenção e pela amizade sincera.

À minha segunda família: Andréia, Gisela, Silvia, Ricardo e vovó Magali.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Fabiane Renata Borsato, por enfrentar junto comigo os desafios apresentados pela pesquisa e pelas inestimáveis contribuições ao meu aprendizado e à minha formação.

Às Prof.^{as} Dr.^{as} Karin Volobuef e Maria Célia de Moraes Leonel pela colaboração em meu exame de qualificação.

Às Prof.^{as} Dr.^{as} Silvia Beatriz Adoue e Ana Lúcia Menezes de Andrade que aceitaram prontamente participar da banca examinadora deste trabalho e enriquecê-lo com seus conhecimentos.

Agradeço também a todos os amigos, professores e colegas de trabalho que de forma direta ou indireta contribuíram para minha formação pessoal.

“Os cientistas dizem que somos feitos de átomos, mas um passarinho me contou que somos feitos de histórias.”

Eduardo Galeano (2012)

RESUMO

Os contos populares têm por natureza a capacidade de se propagarem no tempo e no espaço. Desde as épocas mais remotas as civilizações mais distantes compartilhavam as mesmas histórias com algumas modificações que geralmente diziam respeito ao contexto em que viviam. Com base no princípio de que esses contos tendem a se perpetuar na história, estudaremos quatro versões do conto que hoje é conhecido como *A bela adormecida*, são elas: *Sol, Lua e Tália*, de Giambattista Basile; *A bela adormecida no bosque*, de Charles Perrault; *A bela adormecida*, dos irmãos Grimm; e, por fim, sua adaptação cinematográfica, *A bela adormecida*, de Walt Disney. Para tal, propõe-se um panorama histórico do gênero conto (especialmente do conto maravilhoso) e também do cinema de animação, pois acredita-se que o contexto histórico foi determinante para a concepção das obras. São feitos também apontamentos teóricos sobre as duas linguagens, ressaltando os aspectos que contribuirão para a análise das narrativas literárias e fílmica. Pretende-se, portanto, evidenciar as mudanças ocorridas no decorrer das diversas publicações em relação às instâncias narrativas, ao enredo e também quanto à tradução das obras literárias para a narrativa cinematográfica.

Palavras – chave: Contos populares. Contos de fadas. Cinema. Animação. Bela Adormecida.

RESUMEN

Los cuentos populares se difunden en el tiempo y en el espacio. Desde los tiempos más remotos, las civilizaciones más distantes comparten las mismas historias con algunas modificaciones que generalmente dicen respecto al contexto en que vivían. Fundamentado en el principio de que estos cuentos tienden a perpetuarse en la historia, estudiaremos cuatro versiones actualmente conocidas como *La Bella Durmiente*, siendo ellas: *Sol, Luna y Talia*, de Giambattista Basile; *La bella durmiente en el bosque*, de Charles Perrault; *La Bella Durmiente*, de los hermanos Grimm; y, finalmente, la adaptación al cine, *La Bella Durmiente*, de Walt Disney. Para este fin, proponemos un panorama histórico sobre el género cuento (en especial el cuento maravilloso) y también sobre el cine de animación, una vez que el contexto histórico fue fundamental para la concepción de las obras. También haremos apuntes teóricos sobre los dos lenguajes, destacándose los aspectos que contribuirán para el análisis de las narrativas. Con eso, pretendemos demostrar los cambios relativos a las instancias narrativas literarias y fílmica, al enredo y también a aquellos ocurridos en la traducción de las obras literarias para la narrativa cinematográfica.

Palabras-claves: Cuentos populares. Cuentos de hadas. Cine. Animación. Bella Durmiente.

LISTA DE FOTOS

Foto 1	Pintura rupestre	58
Foto 2	Homem Vitruviano, Leonardo Da Vinci	58
Foto 3	Taumatroscópio	60
Foto 4	Zootroboscópio	60
Foto 5	Praxinoscópio	61
Foto 6	Humorous phases of funny faces, James Stuart Blackton	62
Foto 7	Fantasmagorie, Emile Cohl	63
Foto 8	Gertie the dinosaur, Winsor McCay	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONTO E CONTO MARAVILHOSO	11
2 SOL, LUA E TÁLIA	25
3 A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE	37
4 A BELA ADORMECIDA, DE JACOB E WILHELM GRIMM	50
5 A ANIMAÇÃO E A ADAPTAÇÃO DE A BELA ADORMECIDA	57
6 A BELA ADORMECIDA, DE WALT DISNEY	70
CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	85
ANEXOS	89
ANEXO A – SOL, LUA E TÁLIA	90
ANEXO B – A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE	94
ANEXO C – A BELA ADORMECIDA	102

INTRODUÇÃO

A reação fundamental de um leitor, qualquer que seja seu grau de compreensão, é a impressão: registro que nessa sensibilidade opera, mais ou menos passivamente, diante do texto.

É através do gosto que discriminamos as impressões. O gosto é imposto pelo grupo social e pelo tempo em que vivemos. Naturalmente há uma certa tendência pessoal. Quando além de possuir o gosto, possuímos a capacidade de análise estamos já num nível mais alto de compreensão literária, elevado a alto grau se temos capacidade de investigação. (CANDIDO, 1963) ¹.

É incrível como histórias tão singelas como os contos populares tiveram a capacidade de se imortalizar através dos séculos. E mais, como nunca deixaram de sensibilizar crianças e adultos de diferentes culturas. Coletadas por importantes poetas e escritores, direta ou indiretamente do imaginário popular, ainda hoje parecem inesgotáveis suas possibilidades de adaptação. A grande quantidade de romances, filmes, seriados para televisão baseados nesses contos demonstra como essas histórias continuam afetando o público até hoje e o caráter universal de seus temas. Além de demonstrar a infinita gama de reinterpretações às quais os contos podem ser submetidos.

Para uma melhor compreensão das mudanças ocorridas nas histórias, levando-se em consideração a figura de seus coletores/idealizadores e o contexto histórico-cultural em que os contos foram publicados, utilizamos para análise quatro versões da história hoje mais conhecida como *A bela adormecida*, são elas: *Sol, Lua e Tália*, coletada por Giambattista Basile, na Itália, e publicada em 1634/1636; *A bela adormecida no bosque*, publicada por Charles Perrault na coletânea *Contos da mãe gansa*, em 1697, na França; *A bela adormecida* dos irmãos Grimm, publicada em 1812/1815; e, finalmente, a adaptação cinematográfica feita por Walt Disney, intitulada *A bela adormecida*, e lançada em 1959.

Com obras concebidas em momentos diferentes, pretende-se expor de que maneira os enredos foram suavizados até se transformarem em histórias infantis. Pretende-se destacar as modificações sofridas por determinadas categorias narrativas, ou seja, como, em cada história, configuram-se as instâncias do narrador, dos personagens, do espaço e do tempo, pois acredita-se que essas narrativas reflitam não só características das comunidades das quais

¹ Material do curso Análise Crítica do Romance ministrado por Antonio Candido para os alunos de letras da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP), cedido pela Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato.

foram retiradas, mas também o contexto em que foram publicadas, bem como elementos da própria formação dos autores.

Primeiramente, propõe-se um estudo histórico e teórico sobre o gênero conto. É feita uma exposição de perspectiva histórica a fim de demonstrar, se não a origem dos contos maravilhosos, já que esta não pode ser determinada com precisão, mas o caminho percorrido por eles desde o mais remoto registro, passando por diferentes culturas até chegarem aos nossos dias.

São feitos também apontamentos teóricos sobre o gênero conto tendo em vista a dificuldade que se encontra até hoje em se firmar uma teoria específica que privilegie suas especificidades e o diferencie dos demais gêneros narrativos. A partir disso são analisadas as três narrativas literárias escolhidas como *corpus* priorizando questões como: autor (ou coletor), contexto de produção da obra, análise do enredo e das instâncias narrativas.

Em um segundo momento, a fim de dar suporte à análise do filme de Walt Disney, é feita uma descrição dos processos de descoberta e busca do desenvolvimento da arte de animação. São citados os principais idealizadores, bem como suas colaborações nas áreas técnica e artística. Será demonstrado, então, como Walt Disney contribuiu para o desenvolvimento da arte de animação propondo artifícios técnicos e estéticos muitos dos quais não puderam ser superados até hoje.

A seguir, com base em todos os aspectos discutidos, será analisado o filme *A bela adormecida*, lançado pelos estúdios Disney em 1959, tanto em seus elementos narrativos, como em relação à linguagem do cinema de animação. Pretende-se, assim, estabelecer os pontos em que as quatro versões se assemelham e diferem para, por fim, verificar como se deu a amenização e a infantilização da linguagem tendo em vista os diferentes contextos sociais e as questões moralizantes que suscitavam.

1 CONTO E CONTO MARAVILHOSO

Este trabalho se inicia pela complexa tarefa de expor, na medida do possível, as definições de Conto e, principalmente, Conto Maravilhoso. E entende-se “complexa” esta empreitada tendo em vista a dificuldade que os teóricos encontram até hoje em firmarem um acordo em relação a uma definição de conto e também sobre a categorização deste em uma esfera separada de outras espécies narrativas como a novela e o romance. Enquanto algumas correntes defendem que o conto deve ser estudado separadamente e possuir sua própria teoria, outras o englobam em uma teoria geral da narrativa, ignorando muitas vezes suas particularidades e sua natureza distinta.

Portanto será feita a seguir uma apresentação destas particularidades, com apoio em teorias que trataram o conto enquanto gênero narrativo diferenciado e independente. Será exposta também uma breve trajetória histórica sobre quais teriam sido as origens, bem como os primeiros contistas.

O pensamento de muitos estudiosos resume-se perfeitamente na frase de Mário de Andrade (2012, p. 8): “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”, ou seja, muitos optarão pela não delimitação, já que esta se mostra tarefa árdua, segundo o mesmo autor, um “inábil problema de estética literária” (ANDRADE, 2012, p. 8) que, apesar de causar tamanha polêmica, em nada afeta a expressão estética dessa forma, tenha ela o nome que tiver, pois, citando Cortázar (2006, p. 148), “[...] nenhuma resenha teórica pode substituir a obra em si [...]”.

Quando se trata de classificar o conto, aparentemente a primeira característica levada em consideração (talvez pela facilidade de sua identificação) é a extensão da obra, sendo o conto algo menor que a novela e esta, por sua vez, menor que o romance. Diz-se que o conto seria aquela narrativa feita para ser lida de uma assentada. Esta definição já foi levada tão a sério que em um determinado momento na França todo texto literário que ultrapassasse vinte páginas obrigatoriamente deixava de ser classificado como conto para encaixar-se no gênero *nouvelle* (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Segundo Edgar Allan Poe (apud GOTLIB, 1985, p. 32), o tamanho do texto está diretamente relacionado ao efeito que se pretende provocar. O conto seria a espécie literária dedicada a provocar no leitor um estado de exaltação que só seria alcançado se o texto fosse de curta extensão, transitório. Para esse mesmo autor, os fatores externos que agem sobre o leitor durante as pausas feitas na leitura de um romance alteram a impressão causada sobre a totalidade da obra. A impressão sobre o conto, portanto, não deve sofrer influências externas, ele deve ser absorvido e sentido em sua totalidade. Já

Mário de Andrade nos alerta sobre uma preferência geral pelo romance, dado o esforço que fazemos para ler uma série de contos. “A leitura de vários contos seguidos, nos obriga a todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens às vezes abandonados com saudade” (ANDRADE, 2012, p. 9). Ou seja, segundo o escritor, o romance proporcionaria ao leitor uma vivência mais extensa do enredo e, por isso mesmo, sua leitura seria menos trabalhosa que a leitura de vários contos seguidos. O fato é que até hoje os teóricos encontram certa dificuldade em firmar uma teoria definitiva e delimitadora da forma, entretanto, pode-se afirmar que a maioria deles concorda que são duas as características indispensáveis para que o conto provoque o efeito desejado: a brevidade e a intensidade. Além desses, outro traço importante do conto seria, segundo Massaud Moisés (2006), a unidade dramática, ou seja, devido mesmo à sua brevidade, é necessário que toda ação se concentre em torno de um só conflito.

O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente. (MOISÉS, 2006, p. 40).

É certo que não há uma forma exata e delimitada ou uma receita para se escrever contos. Cortázar (2006, p. 150), enquanto contista e teórico, defende que não deve haver preocupação com as leis de escritura do conto antes de escrevê-lo, pois essas leis não existem. Defende também que é possível que existam diferentes pontos de vista sobre a definição do gênero e certas constantes em sua estrutura, como, por exemplo, a noção de “limite físico” (CORTÁZAR, 2006, p. 151), como no citado caso francês em que o conto teria, no máximo, vinte páginas. Esse limite seria essencial para tratar intensamente certos temas que, para provocarem certos efeitos no leitor, só poderiam ser trabalhados desta forma. E os temas dos contos, como sabemos, são vários: temos contos de terror, de suspense, de costumes, etc. Trataremos, mais adiante, de delimitar este estudo à vertente que aqui nos interessa: os contos maravilhosos, integrantes de uma outra subcategoria na abrangente teoria narrativa.

Mas antes de avançarmos, cabe ainda dizer que, além das questões que diferem o conto do romance e da novela (a extensão e a intensidade), podemos aplicar a ele toda a teoria referente às categorias narrativas, pois, ainda que de modo breve, essa forma costuma desenvolver um determinado enredo que contém certos personagens em dados espaço e

tempo. A categoria do narrador, por exemplo, merece especial atenção quando tratamos de contos populares ou de fadas, pois, como considera Walter Benjamim (1994, p. 215), “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas”. Isso porque, quando se fala sobre o narrador específico desse tipo de conto, deve-se ter em mente sua trajetória histórica, ou seja, tendo sido um dia orais, significa que esses contos tiveram narradores reais, isto é, contadores. Isso implica o fato de termos nas versões escritas (principalmente nas mais antigas) alguns resquícios de oralidade. Essas questões serão abordadas oportunamente quando procedermos à análise dos contos, mas devido à natureza deste trabalho, ou seja, ao seu caráter de análise literária, nos atemos sempre ao conto escrito e às categorias como se apresentam após esse registro, sem concentrarmos esforços em determinar a influência que aqueles antigos contadores tiveram sobre a instância do narrador que se instalou nas versões escritas. Ademais, nos contos escolhidos como *corpus* para este trabalho, assim como nos parece ser na extensa maioria dos contos populares, temos um narrador heterodiegético, segundo a nomenclatura de Gérard Genette (1995, p. 244), ou seja, aquele que está ausente da história que conta, não participando dela enquanto personagem e agindo como observador; e o foco narrativo é onisciente, pois tem acesso e fornece ao leitor informações sobre a consciência das personagens. As personagens, por sua vez, serão analisadas separadamente e comparadas nas diferentes versões do conto que utilizaremos, mas pode-se dizer que é característica das personagens de contos de modo geral serem reduzidas a um número mínimo, isto é, só aparecem aquelas que são necessárias para a ação, que é breve; além de serem estáticas ou planas (MOISÉS, 2006, p. 51), devido também à extensão da narrativa, que não permite um maior aprofundamento psicológico. Porém, isso não significa que sejam superficiais, mas que a intenção da personagem do conto seja de ser universal, ou seja, criar “situações de conflito em que todos os leitores de espelhem” (MOISÉS, 2006, p. 46).

Quanto ao tempo da narrativa, sabemos que é atributo do conto de fadas que a história se passe em um tempo distante e não determinado, o que favorece o caráter de universalidade e atemporalidade do gênero. Também veremos que muitos conceitos genettianos serão úteis à análise do tempo da narração desses contos, pois são utilizados recursos como a narrativa sumária de eventos que ocorrem, por exemplo, no início da vida da protagonista; elipses consideráveis de partes da história, como quando a protagonista do conto francês dorme por cem anos, entre outros. Os espaços apresentam-se limitados e obedecem à regra geral de economia do conto, isto é, o fato de a ação concentrar-se em apenas um conflito faz com que todos os outros elementos narrativos sejam utilizados com moderação. Sobre essa

condensação, Cortázar (2006) compara o conto à fotografia e o romance ao cinema, dizendo que tanto do contista como do fotógrafo é exigida a capacidade de imprimir em um espaço limitado elementos que levem a uma significação completa, enquanto o cinema e o romance dispõem de uma extensão maior para tratarem seus temas.

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Todos esses aspectos narrativos serão analisados individualmente em cada um dos contos escolhidos para este trabalho. Logo, poderemos avaliar a constância ou a alteração de cada categoria e em que medida o sentido geral de cada obra é determinado por elas.

Voltando à questão da categorização do conto enquanto gênero narrativo independente, e às diversas teorias que tentaram determiná-lo enquanto tal, não podemos deixar de citar Vladimir Propp (2002), por exemplo, que não se preocupou com a questão da extensão, mas concentrou seus estudos no sentido de observar e categorizar determinadas funções contadas, segundo ele, em todos os contos. Os estudos de Propp abrangem os contos maravilhosos russos e determinam que, morfológicamente,

Começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rapto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo (o czar manda seu filho buscar o pássaro de fogo), e cujo desenvolvimento é o seguinte: partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição. Frequentemente essa composição torna-se mais complexa. Quando o herói se aproxima de casa, seus irmãos lançam-no em um precipício. Mas ele consegue retornar, passa por uma provação cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e se casa, em seu reino ou no do sogro. Esse é um relato esquemático e sucinto do eixo de composição que serve de base a numerosos e variados enredos. Os contos que refletem esse esquema denominam-se maravilhosos, e são eles que constituem o objeto de nosso estudo. (PROPP, 2002, p. 4).

Propp deteve-se também nos estudos sobre a origem do conto e constatou que, em sua história, esta forma literária atravessou duas fases: a pré-história, quando conto, relato sagrado, mito e rito se confundiam, tendo todos influência religiosa. Nessa fase, o conto era utilizado pelos mais velhos para transmitirem suas experiências para os mais jovens e

geralmente abrangiam dois temas: o da iniciação e o das representações da morte (GOTLIB, p. 24). À segunda fase do conto, Propp dá o nome de história, quando a forma se liberta das amarras religiosas, quando “[...] o relato sagrado torna-se profano. Os narradores, antes sacerdotes ou pessoas mais velhas, passam a ser pessoas quaisquer” (GOTLIB, 1985, p. 24-25).

De fato, torna-se tarefa difícil determinar em que momento histórico surgiu essa forma literária. Entretanto, é possível afirmar que o conto é tão antigo quanto a capacidade humana de narrar, isto é, de compartilhar experiências. O que na antiguidade era feito por anciãos e sacerdotes em ritos ou rodas noturnas nas aldeias, hoje nós também fazemos ao dividirmos nossas experiências diárias com familiares e amigos. O conto já tematizou tanto a vida (no caso de *As mil e uma noites* em que Sherazade usa histórias para adiar a morte e prolongar a vida), como a morte (Propp, em *As Raízes dos Contos Maravilhosos* (2002, p. 59), constata que o encontro do herói russo com a Babá Yagá na floresta seria um rito de passagem para o mundo dos mortos). Gérard Genette (1995, p. 242) faz ainda uma outra associação nesse sentido dizendo que, em *Édipo-Rei*, o destino trágico do herói desencadeia-se a partir do que o oráculo diz a seus pais, o que não deixa de ser um ato narrativo por parte daquele. Ou seja, a morte é atraída para a vida dessas personagens a partir da enunciação do seu destino. Para Genette, é possível que, se não houvesse a narração dos acontecimentos futuros, não haveria exílio e, conseqüentemente, Édipo não teria matado o pai e casado com a mãe inconsciente da gravidade de seus atos como o fez. A narrativa é, portanto, importante para a construção do drama edípiano. Por fim, o conto também já foi utilizado como meio de transferência cultural entre gerações, com função pedagógica e até mesmo com caráter de alerta sobre os perigos do mundo (como é o caso dos contos franceses de Charles Perrault).

Nelly Novaes Coelho, em *O conto de fadas* (1991), mostra-nos um panorama dos estudos que versam sobre a origem dos contos maravilhosos. São destacadas três fontes principais do gênero: as orientais, as célticas e as europeias, sendo estas últimas, as mais recentes, objeto deste trabalho.

Porém, antes de abordarmos o cenário histórico, devemos expor a separação que alguns autores fazem entre o conto maravilhoso e o conto de fadas. O estruturalista Tzvetan Todorov (2008) não faz esse tipo de distinção, mas define o maravilhoso enquanto limite do gênero fantástico. Em seu estudo utiliza uma teoria de oposições e delimita o fantástico como fronteiro ao maravilhoso e ao estranho. Fala também que a simples presença do sobrenatural não seria suficiente para definir uma obra como pertencente ao acervo maravilhoso, a forma

diferenciada de criação artística é que a distinguiria de outras. Considera o conto de fadas uma variedade deste último.

[...] os acontecimentos sobrenaturais aí [no conto de fadas] não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. Os contos de Hoffmann ilustram perfeitamente esta diferença: “Quebra-nozes e o Rei dos camundongos”, “A Criança estrangeira”, “A Noiva do rei” pertencem, por características de escritura, ao conto de fadas. (TODOROV, 2008, p. 60)

Para Coelho (1991, p. 11), o conto maravilhoso e o conto de fadas diferem quanto à origem e, principalmente, quanto à problemática abordada, apesar de, hoje em dia, todas essas histórias serem indiscriminadamente reunidas no que chamamos literatura infantil. Ambos possuem o elemento maravilhoso, entretanto, segundo a autora, o conto de fadas (com ou sem a presença de fadas) versa sobre um problema existencial, enquanto o conto maravilhoso alude à problemática social.

A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado. [...] No segundo grupo, temos contos maravilhosos. [...] trata-se sempre do desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material, etc. Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras da busca. (COELHO, 1991, p. 13-14).

Michèle Simonsen (1987, p. 7) faz outro tipo de classificação, subdividindo os contos de origem popular em três subgrupos: os contos propriamente ditos, os contos de animais e os contos humorísticos. Ao primeiro grupo pertenceriam os contos maravilhosos, muitas vezes chamados contos de fadas, que “comportam elementos sobrenaturais, originalmente não-cristãos (encantadores, metamorfoses, objetos mágicos, etc.)”; os contos realistas ou novelas, que a autora diferencia dos primeiros apenas pela falta do elemento sobrenatural, mas destaca que ainda assim eles estão distantes do realismo, pois possuem “coincidências, disfarces, golpes teatrais, desfechos improváveis”; e, por fim, os contos religiosos e as histórias de ogros estúpidos. Como contos de animais, a autora classifica as histórias em que um animal exerce papel principal, seja de herói ou adversário, e destaca a dificuldade de teorização dessa categoria tendo em vista o importante papel desempenhado pelos animais nos contos

maravilhosos. Por fim, são classificados como humorísticos os contos que ridicularizam alguma situação ou classe de pessoas, como ricos, fracos, doentes, ou valores como o amor, a honestidade.

Historicamente, Coelho destaca como o mais antigo precursor dos contos de fadas um manuscrito egípcio encontrado no fim do século XIX com idade determinada de 3.200 anos, ou seja, concebido por volta de 1.300 a.C.. Nessa obra foi encontrada a história *Os dois irmãos*, trama centrada na traição que dois irmãos sofrem de suas esposas causando-lhes desgraças que mais tarde serão reparadas por meio de artifícios mágicos. A história traz motivos que, mais tarde, aparecerão em inúmeros outros enredos e merece destaque o caráter negativo atribuído à mulher que terá presença significativa em tantos outros contos.

Em seguida, com origem na Índia, no século VI, temos *Calila e Dimna*, coletânea escrita inicialmente em sânscrito e com versões em persa, sírio, hebraico, latim, árabe e línguas vulgares como o castelhano e o *francien*.

Considerada por uns como verdadeiro tratado de política (pois seu tema central é a luta pelo poder) e, por outros, como um exemplário de “boa conduta”, a coletânea *Calila e Dimna* é, acima de tudo, o grande modelo de uma visão de mundo mágica, na qual o real e o imaginário fundem-se tão essencialmente que se torna difícil distinguir os respectivos limites. (COELHO, 1991, p. 18).

Trata-se de contos de estrutura labiríntica e intrincada, ou seja, com uma história central na qual encaixam-se diversas outras. Coelho destaca ainda que esse conjunto de contos é formado essencialmente por fábulas, pois carrega mais episódios de antropomorfização que de metamorfose. O motivo central da narrativa é o pedido de um rei da Índia ao príncipe dos filósofos: que este lhe conte uma história exemplar. Temos aqui o poder material, representado pelo rei, e o poder espiritual, representado pelo filósofo, isto é, novamente a arte de narrar suplanta todas as outras formas de poder, pois aquele que narra detém a capacidade de manter a cultura viva através das gerações e, em um plano maior, a capacidade de manter a própria vida, pois o que seria desta última sem a capacidade de transmissão cultural?

No século IX, também na Índia, temos o surgimento de *Sendebâr* ou *O livro dos enganos das mulheres*, coletânea de estrutura semelhante à de *Calila e Dimna* atribuída ao filósofo hindu Sendabad. “Traduzida do árabe, no século XIII, por ordem do infante Fradique, irmão de Afonso, o Sábio, a versão castelhana de *Sendebâr* consta de 26 narrativas, que se desenvolvem em torno do eixo paixão-ódio-sabedoria [...]” (COELHO, 1991, p. 22). Essa coletânea também traz a negatização da imagem feminina, pois trata de um príncipe que,

acusado injustamente de violência por sua madrasta, tem de esperar durante sete dias em silêncio absoluto para, no último dia antes de sua execução, abrir os lábios e conseguir justificar-se, salvando-se e condenando a mulher de seu pai. Coelho (1991, p. 23) destaca que essa narrativa teve maior divulgação durante o período de cristianização, pois auxiliava na condenação da imagem da “mulher-demônio”. De *Sendebear* muitos contos maravilhosos alcançaram grande estima até os nossos dias, sendo um deles *As aventuras de Simbad, o marujo*, incluído posteriormente na mais famosa coletânea oriental, da qual falaremos a seguir.

Cronologicamente e como último exemplo de fonte oriental, temos a já citada *As mil e uma noites*, amplamente divulgada após a tradução francesa do início do século XVIII.

Era também o momento em que as fadas entravam na moda. Em meio a esse clima aberto para a fantasia, *As mil e uma noites* tornaram-se de imediato nova fonte de diversão e encantamento. Suas narrativas audaciosas falavam de um Oriente fabuloso e exótico, já desaparecido no tempo e que a Literatura preservava. (COELHO, 1991, p. 23).

Nesta narrativa, temos a sublimação da ideia de que o narrar histórias está diretamente ligado à manutenção da vida, pois Sherazade conquista o direito de viver contando histórias para o rei Shariar, aguçando-lhe a curiosidade e fazendo com que ele não cumprisse a promessa de matá-la após a noite de núpcias por vingança à mulher que o havia traído. Aqui a palavra adquire o *status* de ato vital. Note-se a dualidade entre a mulher má (esposa do rei) e a mulher boa e pura (Sherazade).

Sobre as fontes célticas, é importante ressaltar que o povo celta é tido como o responsável pela criação das primeiras figuras femininas que vieram a dar origem às conhecidas fadas.

Os celtas foram espírito-naturalistas, isto é, deificavam e veneravam todas as manifestações da Natureza: a fertilidade do solo e o crescimento das plantas, as árvores, os bosques e os frutos. Suas divindades agrárias eram femininas, por ser a agricultura, entre eles, tarefa das mulheres. (COELHO, 1991, p. 39).

Sendo um povo mais voltado para a cultura e a espiritualidade, praticamente avesso à guerra, a menos quando necessário, os celtas difundiram suas crenças entre os povos com os quais se associaram durante a história e acredita-se que muitos episódios reais tenham sido mesclados à fantasia nesse processo.

Não há dúvida de que a passagem do real para o imaginário, isto é, da existência histórica dos celtas para o surgimento dos romances e narrativas maravilhosas dos bretões, célula primeira dos contos de fadas, fez-se através da espiritualidade marcante ou da tendência para a fantasia e para o mistério característica do espírito céltico. (COELHO, 1991, p. 43)

Um exemplo dessa fusão entre real e imaginário é *Beowulf*, poema épico do século VII de origem saxã.

[...] [*Beowulf*] é considerado, ao lado das sagas escandinavas, um dos mais belos e importantes textos épicos da Europa anglo-saxã e nórdica. Embora seu argumento seja de feição mítica ou maravilhosa, sua matéria-prima é histórica.

O argumento registra duas grandes façanhas do herói Beowulf: a primeira, vencendo, numa luta de morte, o gigante antropófago Grendel (e, tendo sido ferido também, é curado por uma misteriosa mulher que o encontra inconsciente); a segunda, cinquenta anos depois, lutando com um dragão ignívomo, a quem mata, mas pelo qual é ferido de morte. (COELHO, 1991, p. 43, 44).

Jorge de Sena (apud COELHO, 1991, p. 44) ressalta que o texto traz uma consciência cristã, juntamente com outras tradições como a pagã, a tribal, e que tal consciência justifica-se pela própria fusão dos povos e que é responsável pela amenização de passagens violentas vindas dos primitivos bárbaros germânicos. O motivo central de *Beowulf* teria raízes históricas na Dinamarca, no século VI, e relata, de forma maravilhosa, as aventuras do herói que dá nome à obra, sobrinho do rei Hygelac, figura conhecida na Idade Média. Nesta obra, os personagens têm caráter quase divino e sua força parece vir das profundezas misteriosas do mundo mágico.

Também de origem celta, temos *Os Mabinogion*, quatro poemas narrativos datados por volta do século IX que igualmente fundem real e imaginário. “Neles nascem as fadas e, ao mesmo tempo, dá-se a passagem das aventuras “arturianas” da História para a lenda.” (COELHO, 1991, p. 45). *Os Mabinogion* relatam de forma fantástica as aventuras do rei Artur e seus cavaleiros e são precursores dos lais bretões que mais tarde originaram as novelas arturianas. Os lais são formas de romance medieval, curtos e rimados que foram amplamente divulgados na França a partir do século XII. Nessa época, instalou-se na França uma atmosfera mais culta incentivada pela rainha Alienor D’Aquitânia, “[...] apaixonada das artes [...] protetora de poetas e artistas, atraindo à sua volta uma sociedade refinada e culta” (COELHO, 1991, p. 47). Portanto, é importante ressaltar o papel desempenhado por esse país

na difusão dessa matéria, feita, sobretudo, pela filha de Alienor, Marie de France, que “passou à história como a primeira poetisa francesa” (COELHO, 1991, p. 48).

Marie de France foi responsável pela tradução dos lais bretões para o francês, narrativas maravilhosas que ficaram conhecidas como *Lais de Marie de France*.

Neles se expressa uma visão nova da *mulher*, do *amor* e de um *mundo misterioso*, onde os objetos têm vida, onde reinam as fadas e os magos; onde os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos e onde existem os “filtros de amor”. (COELHO, 1991, p. 49).

A nova visão do amor vem, principalmente, de uma espiritualidade adquirida da cultura celta, ocasionando uma fusão entre a concepção mágica (as fadas) e a concepção cristã (Virgem Maria) da mulher.

Marie de France também foi responsável pela divulgação do romance cortês juntamente com seu contemporâneo, o escritor Chrétien de Troyes. Além de traduzir, Chrétien recriou os romances bretões, adicionando episódios e elaborando sua linguagem. Em suas traduções utilizava a língua vulgar *francien* ou “romance” e atingiu tanta popularidade que a língua em que eram escritas as obras passou a denominar o próprio gênero, ficando “[...] todas as narrativas de amor e maravilhoso [...] conhecidas como romance” (COELHO, 1991, p. 54).

Traduzida, toda a matéria exposta até o momento serviu de base para o que Coelho classifica como fontes europeias dos contos maravilhosos e de fadas, pois, após a Idade Média, diversos autores europeus ocuparam-se com a compilação contos retirados da oralidade em coletâneas que alcançaram grande sucesso em todo o mundo. Apesar de sua origem popular, os textos foram tratados e publicados de forma bastante erudita, configurando verdadeiras obras de arte.

Gianfrancesco Straparola da Caravaggio (1480-1557) e Giambattista Basile (1566-1632) são os principais introdutores do gênero, ambos na Península Itálica, com suas obras *Piacevoli notti* (*Noites prazerosas* ou *Noites agradáveis*) e *Lo cunto de li cunti* (*O conto dos contos*), respectivamente. O primeiro destaca-se por sua erudição e contém “[...] histórias de origem oriental medieval e de fundo folclórico peninsular, em que predomina o elemento fantástico ou o maravilhoso.” (COELHO, 1991, p. 61). Essa coletânea traz uma variante do conto hoje conhecido como *A Bela e a Fera*, tendo como motivo central a metamorfose de um jovem em animal, já conhecida desde *Cupido e Psique*, de Apuleio. A segunda, *O conto dos contos*, tem como subtítulo “Pentameron”, aludindo ao *Decameron*, de Boccaccio, obra que lhe serviu de modelo.

No início do século XVII, a Itália volta-se com grande interesse para o folclore, tradições populares, contos e canções, pois vive o momento em que os inúmeros dialetos lutam para se imporem como língua. Nessa linha de preocupações, o erudito e aristocrata Basile descobre, entre os camponeses de Nápoles, as narrativas lingüísticas do dialeto regional. [...]

A narrativa-moldura (isto é, o eixo narrativo em torno do qual as demais estórias vão surgindo) é a estória de Zoza, a princesa melancólica a quem nada fazia rir nem sorrir (motivo este muito comum em narrativas maravilhosas arcaicas). (COELHO, 1991, p. 62, 63).

Os temas encontrados em *O conto dos contos* aparecem posteriormente em diversas narrativas por todo o mundo.

Além dos dois autores italianos, destaca-se também, no final do século XVII, o francês Charles Perrault. Perrault viveu em um momento pré-revolucionário de queda dos valores clássicos e elevação dos valores modernos e ganhou destaque nos salões literários da época com a coleta e publicação dos contos maravilhosos, sendo que sua obra mais célebre, *Os contos da Mamãe Gansa*, serviu de inspiração para muitas obras posteriores. Inserido em uma sociedade que valorizava primordialmente a cultura clássica, o autor envolveu-se em uma disputa que ficou conhecida como Querela entre Antigos e Modernos, na qual defendeu a literatura moderna. Trataremos com mais detalhes a obra francesa adiante, pois um de seus contos é objeto deste trabalho.

Essas narrativas foram retomadas somente no início do século XIX por estudos na área de filologia, pois foi percebida nessas antigas histórias uma maneira de traçar a origem e os processos de transformação pelos quais passaram diversas línguas. Nessa fase, temos coletâneas como as dos irmãos Grimm, com narrativas de estrutura semelhantes às aquelas medievais, porém com passagens adaptadas e amenizadas, ou, nas palavras de Coelho (1991, p. 76), “filtradas pela razão romântica”.

Segundo André Jolles (1976, p. 181), o conto somente foi elevado à categoria de forma literária após a obra de Wilhelm e Jacob Grimm ser denominada pelos irmãos de *Kinder- und Hausmärchen*, ou seja, *Contos para crianças e famílias*. Entretanto, como já exposto, a origem da forma é muito anterior aos coletores alemães.

Jolles fala-nos ainda sobre a diferenciação entre forma simples e forma artística defendida por Jacob Grimm, que se referia à poesia natural e poesia artística respectivamente. Para o escritor alemão, a principal distinção estaria na forma de concepção da obra. A forma simples seria produto da criação espontânea e representaria o coletivo, enquanto a forma artística partiria de uma elaboração e refletiria o individual. Grimm considerava a poesia

natural antiga superior à poesia nova e inadmissível qualquer interferência na poesia antiga. Essas ideias foram debatidas em correspondências trocadas com Achin Von Arnim, defensor da poesia nova e da interferência do escritor atual na poesia antiga como forma de continuidade artística. Considerava que a poesia antiga serviria de base para o progresso, ou seja, para novas obras. Grimm, que já havia procedido à coleta e publicação dos contos populares em seus *Kinder- und Hausmärchen*, defendia arduamente a “pureza” da poesia natural, ao que Arnim rebateu dizendo que não acreditava que suas transposições da cultura oral para a escrita tivessem sido totalmente neutras sem sequer uma interferência sua. Grimm manifestou-se, então, sobre a questão da fidelidade.

Eis-nos chegados à fidelidade. Uma fidelidade matemática é absolutamente impossível e não existe nem mesmo na história mais verdadeira e mais rigorosa; mas isso carece de importância, pois sentimos que a fidelidade é coisa verdadeira e não ilusão; ela opõe-se, portanto, à infidelidade. Não podes escrever uma narrativa perfeitamente fiel e conforme, assim como não podes quebrar um ovo sem que uma parte da clara adira à casca; [...] Para mim, a verdadeira fidelidade, nessa imagem, seria não quebrar a gema do ovo. [...] nada de fundamental foi acrescentado ou mudado. (ARNIM; GRIMM, 1811, p. 255 apud JOLLES, 1976, p. 187 e 188).

Defende, portanto, a existência de um fundo, a essência que, esta sim, deveria se manter sempre viva através dos tempos. E é exatamente este o conceito que norteia os pesquisadores dos contos populares, pois contos de diferentes partes do mundo, pertencentes às culturas mais diversas, acabam unidos por um motivo, um tema central, aquele fundo destacado por Jacob Grimm.

O afastamento tempo-espacial do conto favorece o seu distanciamento da realidade para formar com esta uma verdadeira oposição. O leitor acaba travando um pacto emocional com esse tipo de história e desejando que personagens nem tão corretos, segundo uma ética moralista, triunfem no final, pois os vê como vítimas de injustiça.

A ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental, em nossa opinião, para a forma do conto; ela é a disposição mental específica do conto. Perrault viu muito bem, como tantos outros, que se trata de uma disposição moral, mas não no sentido de uma ética filosófica. (JOLLES, 1976, p. 199)

É o caso, entre outros, de *O Pequeno Polegar* de Charles Perrault, que engana o ogro, fazendo com que ele mate as próprias filhas, rouba-o e ainda assim deixa o leitor plenamente satisfeito com seu êxito final, pois nos compadecemos do abandono pelos pais sofrido pelo protagonista

e seus irmãos no início da história. O universo que não corresponde a essa expectativa é chamado por Jolles de trágico, pois é “quando o que deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser” (JOLLES, 1976, p. 200) e afirma ainda que “a forma do Conto é [...] a forma em que o trágico é, ao mesmo tempo, proposto e abolido” (JOLLES, 1976, p. 201), tudo para provocar no leitor o sentimento de que a justiça foi feita.

O autor salienta também que

nesta forma, o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural. [...] Que os andrajos de Cinderela se convertam em roupas opulentas ou que os sete cabritos saiam do ventre do lobo nada tem de maravilhoso; é isso que se espera que aconteça e que se exige dessa forma; o que seria maravilhoso, no contexto dessa forma e, portanto, despido de sentido, seria que tais coisas não acontecessem; o conto e seu universo peculiar perderiam então a validade. (JOLLES, 1976, p. 202).

Sol, Lua e Tália (BASILE, 2014), um dos contos escolhidos como objeto desse estudo, faz-nos refletir sobre a naturalidade do elemento maravilhoso. Enquanto em versões publicadas posteriormente o adormecer da protagonista é vinculado a uma maldição, Tália nasce predestinada a isso no conto de Basile. Entretanto, o conto italiano é singular na medida em que a heroína é salva pelos próprios filhos quando um dos bebês, ao buscar o seio da mãe para mamar, acaba sugando o dedo, retirando a farpa e fazendo com que ela acorde. Notamos, portanto, que o motivo do adormecer, em Basile, está intimamente ligado a essa farpa, ou seja, um elemento real, natural, que contrasta com a essência maravilhosa da maldição lançada sobre a protagonista em versões posteriores.

Todos os contos populares refletem de alguma forma a realidade do momento em que foram concebidos. Os contos franceses, por exemplo, apresentam conselhos sobre os perigos do mundo, mostram a miséria e as dificuldades que existiam no período pré-revolucionário vivido pela França, o qual já mencionamos.

Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. A condição humana mudou tanto, desde então, que mal podemos imaginar como era, para pessoas com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. É por isso que precisamos reler *Mamãe Ganso*. (DARNTON, 1986, p. 47).

O conto francês, de modo geral, utiliza a ironia para desenvolver o motivo central. Já o conto alemão teve um método profissional de coleta e escritura, o que gerou uma obra bastante diferente das anteriores, apesar de conservado o “fundo” que Jacob Grimm defendeu.

Os irmãos Grimm eram bibliotecários que foram contatados por Clemens Brentano para reunir contos populares a serem publicados em uma coletânea. Portanto, é provável que Jacob e Wilhelm conhecessem muitas histórias já publicadas anteriormente. A partir daí, passaram a registrar os contos de fontes orais, porém não camponesas, mas da narrativa de mulheres pertencentes a famílias próximas. Recolheram e lapidaram as histórias a fim de adaptá-las para as crianças e a família, publicando eles próprios a coletânea após não obterem resposta de Brentano sobre o projeto inicial.

Propriamente “científicos” como hoje se entende os Grimm não foram, ou seja, eles o foram apenas em parte. O estudo dos manuscritos deles confirmam aquilo que a simples leitura dos *Kinder- und Hausmärchen* já revela ao olho treinado: que nas páginas ditadas pelas velhotas os Grimm (em especial Wilhelm) contribuíram muito com lavra própria, não só traduzindo grande parte das fábulas a partir dos dialetos alemães, mas também juntando uma variante com outra, narrando de forma diferente onde o ditado era demasiado grosseiro, retocando expressões e imagens, dando unidade de estilo às vozes discordantes. (CALVINO, 2006, p. 13-14).

E, por fim, foi com a produção cinematográfica da Disney que essas narrativas adquiriram a expressão máxima de infantilidade e tornaram-se ingênuas a ponto de perderem, em muitos aspectos, a profundidade que as antigas histórias possuíam, mantendo o motivo central que as identifica.

Todos esses aspectos serão estudados mais detalhadamente adiante, em capítulos que versarão sobre cada narrativa escolhida para este trabalho.

2 SOL, LUA E TÁLIA

Estudaremos neste capítulo o conto italiano *Sol, Lua e Tália* (BASILE, 2014) que é, dentre as narrativas escolhidas como *corpus* para este trabalho, a mais antiga versão da história que hoje conhecemos como *A Bela Adormecida*.

As informações sobre a vida do autor são desconhecidas, mas os estudiosos de sua obra determinam como local e data de seu nascimento a região de Nápoles e o ano de 1566. Fato curioso, visto que Italo Calvino (2006, p. 29), em sua coletânea de contos maravilhosos (na qual procurou reunir contos de todas as regiões da Itália), constatou que, de todas as regiões italianas, Nápoles, juntamente com Campânia, formavam “lacunas”, ou seja, não dispunham de coletâneas significativas de contos populares, mesmo sendo nativos daquela região Basile e, séculos antes, Boccaccio.

Sol, Lua e Tália é uma das narrativas escolhidas por Giambattista Basile para compor sua coletânea *Lo cunto de li cunti*, também conhecida como *Pentamerone*, que contém muitas outras histórias que chegaram até os nossos dias, como variantes de *A gata borralheira* e *O gato de botas* (COELHO, 1991, p. 64). Coelho (p. 62) ressalta que Basile foi motivado a coletar os contos populares no momento de redescoberta do folclore e das tradições populares vivido pela Itália, em que os inúmeros dialetos buscavam impor-se como língua. *Lo cunto de li cunti* foi publicado originalmente em dialeto napolitano.

Em 1634-1636 vem a lume uma narrativa-moldura póstuma, da autoria de Giambattista Basile, intitulada *Cunto de li Cunti*; [...] A única diferença [em relação ao *Decameron*] é que o quadro não nos dá a impressão de um acontecimento efetivo, mas entra mais no gênero do conto de Grimm e todas as narrativas enquadradas fazem igualmente parte desse gênero. Tudo se passa como se Basile, que parodia Boccaccio em sua narrativa-moldura e, ao mesmo tempo, esforça-se por anotar o maior número possível de expressões populares e descrever o máximo de costumes populares do seu tempo, opusesse deliberadamente essa espécie de narrativa à novela toscana, caída em desuso [...] (JOLLES, 1976, p. 189-190).

Portanto, Basile tomou Boccaccio como modelo formal para os seus contos maravilhosos. A obra mais conhecida de Boccaccio é *Decameron*, conjunto de cem novelas interligadas por uma narrativa-moldura que apresenta dez jovens confinados em uma igreja por causa da peste negra. Os jovens passam a contar histórias uns para os outros, fato que gera novas narrativas que se encaixam na primeira. Jolles (1976) declara ainda que essas narrativas “estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas” (p. 189). Auerbach (2013) explica que a

narrativa moldura teve sua origem no oriente e que na Idade Média possuía um caráter doutrinador. Destaca que a modalidade perdeu a força por volta do século XIII sendo resgatada por Boccaccio que a retomou como “pretexto para narração de novelas” (p. 22). Auerbach considera fundamental para o sentido de *Decameron* que se apreenda o caráter social e paisagístico de sua moldura. Social, pois compreende que a única força que mantém os jovens unidos e calmos no contexto da peste é a educação nobre que receberam, ou seja, a “força da forma social” (p. 25). Paisagístico, visto que a paisagem amena condiz com o estado de espírito das personagens.

Em *Lo cunto de li cunti*, temos como narrativa-base a história de Zoza, uma princesa a quem nada nem ninguém fazia sorrir, nela encaixando-se as outras narrativas. Como dito anteriormente, Basile adotou a forma utilizada por Boccaccio, entretanto as duas obras diferem quanto ao gênero, enquanto *Lo cunto de li cunti* é uma obra de contos maravilhosos, o *Decameron* é considerada uma obra de cunho realista (COELHO, 1991, p. 62).

É preciso considerar também que a produção da coletânea italiana de Basile deu-se em meio às manifestações barrocas, estilo artístico nascido em Roma caracterizado pelo esplendor, pelos fortes contrastes, pela dramaticidade. Alfredo Bosi (2006, p. 33), citando o crítico de arte Leo Balet, define a arquitetura barroca como possuidora de “curvas e dobras caprichosas, saliências e reentrâncias que abrandam toda a rigidez”. Alejo Carpentier destaca que o estilo barroco não aceita vazios, o que justifica sua extrema ornamentação. O mesmo se dá em relação à literatura e veremos como, de fato, o conto *Sol, Lua e Tália* (BASILE, 2014) apresenta características próprias a esse estilo, refletindo o momento e as condições artísticas em que foi coletado por Basile e transposto da cultura oral para a escrita.

De modo geral, o conto *Sol, Lua e Tália* destaca-se por seu caráter exótico e possui diversas figuras de linguagem. São utilizadas metáforas, quando, por exemplo, a passagem do abuso sexual é amenizada pelo narrador que diz que o rei “colheu dela os frutos do amor” (p. 1); elipses temporais, no caso da infância da protagonista; ambiguidades, quando a rainha encoraja o rei para que coma os próprios filhos dizendo que ele estava comendo o que era dele; hipérboles, quando o pai de Tália “chorou um barril de lágrimas” (p. 1) ao perceber que a filha havia cumprido o seu destino.

Calvino ressalta as etapas comuns aos contos italianos:

[...] a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação, ao afastamento da casa, às provas para tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano. E neste sumário desenho, tudo: a drástica divisão dos vivos em reis e pobres, mas

sua paridade substancial; a perseguição do inocente e seu resgate como termos de uma dialética interna a cada vida; o amor encontrado antes de ser conhecido e logo depois sofrimento enquanto bem perdido; a sorte comum de sofrer encantamentos, isto é, ser determinado por forças complexas e desconhecidas, e o esforço para libertar-se e autodeterminar-se como um dever elementar, junto ao de libertar os outros, ou melhor, não poder libertar-se sozinho, o libertar-se libertando; a fidelidade a uma promessa e a pureza de coração como virtudes basilares que conduzem à salvação e ao triunfo; a beleza como sinal de graça, mas que pode estar oculta sob aparências de humilde feiura como um corpo de rã; e sobretudo a substância unitária do todo: homens animais plantas coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe. (CALVINO, 2006, p.13).

Ou seja, algumas das fases que Propp (2002) chamou de funções. Entretanto, Calvino contrapõe os contos italianos aos alemães, pois argumenta que os primeiros não se atêm às passagens cruéis. Segundo o autor, essa variedade “corre rumo à solução reparadora. Solução que compreende a rápida, e aqui sempre impiedosa, justiça sumária do malvado (ou, mais frequentemente, da malvada) [...]” (CALVINO, 2006, p. 34).

Sol, Lua e Tália diferencia-se de outras variantes que contêm o tema do adormecer encantado, primeiramente, pela disposição dos motivos no decorrer da história. Enquanto em variantes mais recentes do conto, o adormecer e o despertar da protagonista ocorrem no final da história que é selada pelo casamento e pelo conhecido final feliz, no conto italiano, esses fatos dividem a história em duas partes sendo que, na verdade, o clímax da história acontece na segunda que, posteriormente, foi suprimida. Para uma melhor compreensão resumiremos o conto brevemente.

Tália, a protagonista, ao nascer, teve o destino previsto por sábios chamados ao reino pelo pai. Esses disseram ao grande senhor que sua filha corria um grande risco devido a uma farpa de linho. O pai então fez de tudo para evitar que qualquer mal atingisse a filha. Entretanto, certo dia, Tália finalmente cumpriu seu destino e, ao espetar uma farpa no dedo, caiu morta no chão. O pai, sentindo-se desgraçado, acomodou a filha em uma poltrona no interior do palácio e deixou o reino para esquecer o mal que lhe tinha acontecido. Um dia, um rei que estava caçando próximo àquela casa deixou escapar um falcão que voou para dentro do palácio. O rei, depois de chamar à porta sem ser atendido, resolveu entrar na casa por uma janela. Ao encontrar Tália adormecida, ficou encantado por sua beleza e “colheu dela os frutos do amor” (BASILE, 2014, p. 1). Em seguida, deixou o palácio e voltou para o seu reino onde por muito tempo não se lembrou do ocorrido. Tália, depois de nove meses, deu à luz duas crianças que, ao tentarem sugar o seio da mãe, acabaram sugando seu dedo, retirando a farpa que a mantinha adormecida. O rei, recordando-se do que havia se passado no bosque,

volta e encontra Tália desperta com as duas crianças. Encantado, ele explica à moça o que havia acontecido, fica alguns dias em sua companhia e, ao voltar para seu reino, não consegue deixar de pensar e falar em Tália, Sol e Lua (estes são os nomes das crianças). A esposa do rei, que já desconfiava do marido, fica enfurecida com sua atitude. Chama o secretário, ameaça para que este lhe conte o que está acontecendo e, após saber a verdade, ordena que ele traga Sol e Lua para o reino. Ao ter as crianças sob seu poder, a rainha manda que o cozinheiro as mate e prepare para serem servidas de alimento ao próprio pai. O cozinheiro, penalizado, salva as crianças e serve dois cabritos em seu lugar. Não satisfeita, algum tempo depois, a rainha manda que o secretário traga Tália ao reino para terminar sua vingança. Ao ficar frente a frente com a moça, a esposa do rei a acusa, ao que Tália, sem sucesso, tenta se explicar dizendo que tudo ocorreu enquanto ela dormia e que, portanto, não tinha culpa. A rainha não quis ouvir e mandou que acendessem no pátio do castelo uma grande fogueira à qual Tália deveria ser lançada. A moça pediu então que a rainha permitisse que ela tirasse as suas vestes, ao que a rainha concedeu e a cada peça de roupa retirada Tália lançava um grito. Quando estava prestes a tirar a última peça, o rei chega e pergunta o que está acontecendo. A rainha o acusa de traição e conta que o havia feito comer os próprios filhos. Encolerizado, o rei ordena que sejam atirados à fogueira a rainha, o secretário e o cozinheiro. Porém, este último lhe conta que salvou as crianças e, ao final, é recompensado pelo rei que se casa com Tália “[...] a qual gozou de uma longa vida com o marido e os filhos [...]” (BASILE, 2014, p. 3).

O conto italiano surpreende o leitor atual por toda a sequência desenvolvida após o despertar da protagonista e pelo grande destaque dado à mulher do rei nessa segunda parte da ação. Temos situações como o adultério cometido pelo rei, visto que o leitor somente é informado da existência da esposa no meio da história. O próprio fato de tratar-se de um rei (e não de um príncipe como nas variantes mais recentes) confere a essa personagem um significado diferente. O título faz com que concebamos a imagem de um homem maduro, experiente e, conseqüentemente, mais responsável por seus atos que o jovem apaixonado presente nas versões posteriores. O rei é casado e, além de cometer um ato de traição, viola a protagonista, pois ainda que o narrador use palavras amenas, sabemos que Tália estava adormecida e que, portanto, não tinha condições de se defender.

Outra situação que devemos salientar é o ato de antropofagia planejado pela rainha, que não se consuma, mas tem destaque na narração.

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” [...]. (BASILE, 2014, p. 2).

Note-se a ambiguidade na fala da rainha que diz ao rei que ele está comendo o que é dele. Enquanto ela se refere aos seus filhos, ele entende que ela fala sobre suas posses. A referência antropofágica tem também uma conotação sexual e ocorre em outros momentos, como quando o rei volta do bosque onde encontrou Tália com os dois filhos e o narrador ressalta que “quando comia, tinha Tália em sua boca, e também Sol e Lua [...]” (BASILE, 2014, p. 2), e quando, um pouco antes do clímax, Tália é apresentada à rainha e esta a acusa: “Você é aquele tecido delicado, aquela boa relva com que meu marido se delicia?” (BASILE, 2014, p. 3).

Todas essas passagens demonstram que há, no conto italiano, uma total ausência dos valores cristãos adquiridos em suas versões posteriores. Adultério, abuso sexual, antropofagia, bem como toda a crueldade nas ações da rainha, são temas que foram subtraídos, pois de nenhuma forma poderiam fazer parte de uma literatura voltada para crianças (principalmente com a nova concepção que a infância adquiriu após o século XIX), mas que caracterizam o estilo barroco dos contos maravilhosos italianos que mesclam realidade e fantasia sem prolongar a descrição das passagens cruéis, mas utilizando-as para construir a moral interna do conto, segundo a qual os bons vencem e os maus são punidos na mesma proporção.

O impulso para o maravilhoso permanece predominante mesmo se confrontado com a intenção moralista. A moral da fábula está sempre implícita, na vitória das virtudes simples das personagens boas e no castigo das perversidades igualmente simples e absolutas dos malvados; quase nunca se insiste nisso de forma sentenciosa ou pedagógica. (CALVINO, 2006, p. 36).

Outro ponto importante a ser ressaltado é que, segundo Italo Calvino (2006, p. 35), “[...] as paixões mais concretas e sofridas [...] são aquelas em que primeiro se possui a pessoa amada para vir a conquistá-la só depois”. Ou seja, aquilo que a sociedade atual julgaria como imoralidade é um aspecto cultural refletido no conto. O rei possui Tália durante o sono, abandona-a e, após lembrar-se de sua “aventura”, volta para vê-la, entretanto, ao encontrá-la

com os dois filhos, emociona-se e cria-se entre eles “uma grande amizade e união” (BASILE, 2014, p. 2).

Sobre as personagens e suas qualidades, é importante a consideração de Propp:

A nomenclatura e os atributos dos personagens são grandezas variáveis do conto. Entendemos por atributos o conjunto das qualidades externas dos personagens: idade, sexo, situação, aspecto exterior com suas particularidades, etc. Estes atributos proporcionam ao conto colorido, beleza e encanto. [...] A vida real cria sempre figuras novas, brilhantes e coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. (PROPP, 2001, p. 49).

O teórico russo agrupou as personagens do conto maravilhoso segundo suas funções dentro da trama. Segundo ele, haveria sete tipos básicos de personagens (herói, mandante, antagonista, doador, auxiliar, princesa/seu pai e o falso herói), além daqueles chamados especiais, pois teriam a função de fazer a ligação entre as partes (os queixosos, os delatores, os caluniadores) (PROPP, 2001, p.44). Apesar de sabermos que o estruturalista limitou seu *corpus* aos contos russos, não se pode negar a importância de seu estudo e, principalmente, da esquematização dos elementos do conto para os trabalhos feitos na área posteriormente. Além disso, para a análise empreendida a partir de agora, consideraremos a natureza das personagens do gênero conto de modo geral, independentemente do tema. Devido à brevidade do texto, as personagens tendem a ser planas, pois não há espaço para o aprofundamento do caráter ou da personalidade.

O pai de Tália é descrito como um “grande senhor” que, após ver a filha adormecida, tornou-se um “desventurado pai” que chorou “um barril de lágrimas”, acomodou a filha em uma “poltrona de veludo debaixo de um dossel de brocado, no interior do próprio palácio, que ficava em um bosque”, fechou a porta e abandonou a casa para esquecer o “infortúnio sofrido” (BASILE, 2014, p. 1). Esse pai age de forma totalmente diversa daquilo que hoje se espera de um familiar próximo em uma situação de crise. Mais tarde, no conto, somos informados de que algumas fadas providenciaram que Tália tivesse tudo que precisasse, mas a princípio isso não é mencionado e a impressão que temos é a de que a protagonista foi abandonada à própria sorte. Esse é um dos aspectos do conto que mais sofreram alteração com o passar do tempo, pois, com o desenvolvimento das sociedades modernas e a modificação das relações humanas e familiares, tornou-se inaceitável que a protagonista fosse

abandonada no meio de um bosque pela sua família. Quando se trata de literatura infantil, tal fato discorda da ideia de segurança que o seio familiar deve representar.

A protagonista é apresentada como uma mulher cujo destino é governado basicamente pela sorte. Primeiramente, seu futuro é determinado pelos sábios consultados pelo seu pai e não há nenhum tipo de maldição lançada sobre ela por outra pessoa como acontece em outras variantes, simplesmente é esse o seu destino. Após dar à luz a Sol e Lua, os bebês são guiados por fadas até os seios da mãe, mas acabam sugando seu dedo por engano e despertando-a do sono encantado. Mais adiante, os filhos e ela própria têm a sorte de encontrarem em seu caminho o piedoso cozinheiro que se arrisca para salvar a vida da família. Em apenas um momento podemos dizer que Tália age em prol da própria vida: ao retirar suas vestes, consegue adiar o dano a ser causado pela rainha (motivo que também aparece no conto *Barba Azul*), mas, ainda assim, depende da chegada do rei que flagra o espetáculo armado pela sua esposa. O conto termina com os dizeres: “aquele que tem sorte, o bem / mesmo dormindo, obtém” (BASILE, 2014), ou seja, ainda que os contos de fadas, de modo geral, tenham por prerrogativa a punição dos maus e a recompensa aos bons, neste caso específico, podemos dizer que Tália não é nenhum exemplo de bondade. Sua inação faz crer que não faz nenhum mal, mas que, de maneira geral, pouco faz ou pouco age e apenas obtém o êxito final porque esse era o seu destino. É importante dizer ainda que a qualidade da protagonista que mais tarde tornou-se tão importante a ponto de vir a fazer parte do título da história, ou seja, sua beleza, não tem grande destaque no conto de Basile. Além de a moça possuir um nome próprio, tal atributo físico é citado apenas duas vezes e em situações específicas: quando o rei a encontra pela primeira vez e se sente atraído por sua beleza e, tempos depois, quando ele se lembra de sua aventura e resolve voltar para vê-la. Portanto, fica evidente que é uma qualidade admirada por esse personagem específico e não algo transcendente como passou a ser divulgado nos séculos seguintes.

Na segunda parte do conto (após o despertar), a rainha domina a ação e retém todas as atenções. Podemos dizer que essa personagem forma um contraponto com a protagonista, visto que a submissão desta se opõe à maneira de agir da vilã. A ela é dada a voz direta pela primeira vez no texto ao ameaçar o secretário para que este lhe conte as aventuras do marido:

[...] 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. (BASILE, 2014, p. 2).

Isso demonstra a importância dessa personagem para a construção da trama. Além do mais, a rainha é descrita por meio de metáforas como “aquele coração de Medeia” (em referência à personagem de Eurípedes que, após ser traída, abandonada e perseguida, mata os próprios filhos que teve com Jasão a fim de vingar-se), “carranca de Nero” e ainda quando o rei a chama de “turca renegada” (BASILE, 2014, p. 2), expressões que acentuam seu caráter perverso. Outro ponto importante a ser destacado sobre essa personagem é a sua associação à infertilidade. Quando insistentemente incentivado pela rainha a comer os próprios filhos, o rei se enraivece e grita à mulher: “Sei muito bem que estou comendo o que é meu, porque você não trouxe nada para esta casa” (BASILE, 2014, p. 2), referindo-se, além dos bens materiais, a uma provável ausência de filhos na relação. Essa pode ser apontada como causa provável do desprezo do marido e, conseqüentemente, da amargura da mulher, sentimentos que levaram ao ódio e à vingança. Essa figura feminina perversa, tão comum nos contos de fadas, aparece posteriormente sob a forma de sogras ogradas, bruxas, madrastras, etc., e remontam à história de *Eros e Psique*, de Apuleio, na qual, pela primeira vez, temos a ira de Afrodite, a sogra que não aceita o relacionamento de Eros, seu filho, e Psique, a moça a quem ela pretendia matar por invejar sua beleza (WARNER, 1999, p. 256).

Os dois filhos que Tália tem com o rei, Sol e Lua, além dos nomes simbólicos que sugerem que, juntos, são completos como o dia, são sempre descritos por metáforas que indicam a grandeza de sua beleza e sua preciosidade, como, por exemplo, “duas joias resplandecentes”, “dois prodígios de beleza” e “dois pomos áureos de beleza” (BASILE, 2014, p. 1-2), figuras semânticas que complementam o estilo do texto.

Não podemos deixar de citar a figura do secretário, cúmplice de toda a maldade planejada pela rainha, descrito no final como “instrumento deste triste jogo e tecelão da malvada trama” (BASILE, 2014, p. 2). O texto traz uma constatação importante sobre esse personagem quando o narrador explica que, após ser ameaçado pela rainha, o secretário, que não tem lugar de destaque na narrativa, sofre com uma confusão de sentimentos: “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.” (BASILE, 2014, p. 2). Ou seja, o leitor tem diante de si um narrador que relata com naturalidade o adultério e o abuso sexual praticados pelo rei e, ao mesmo tempo, ressalta que o secretário é levado pelo interesse e que, portanto, deixa de lado valores como a honra e a justiça. Podemos estar diante de um resíduo cultural de uma época em que um rei (ou um senhor de posses) não tinha suas ações questionadas, enquanto do funcionário era exigido um comportamento exemplar e, principalmente, lealdade em relação ao seu senhor.

Temos ainda o cozinheiro, o homem simples e piedoso que desempenha um papel determinante para o êxito final da protagonista, de seus filhos e até mesmo do rei. Segundo a denominação de Propp (2001), ele seria o auxiliar, ou seja, aquela personagem que age na reparação do dano causado ao herói e que encontraremos também, por exemplo, sob a forma do caçador em *Branca de Neve*.

A aparição das fadas, em *Sol, Lua e Tália*, limita-se a uma breve referência ao fato de que foram elas que alimentaram e cuidaram de Tália durante o tempo em que ela ficou adormecida, o que acentua a impressão do leitor sobre a interdependência entre realismo e maravilhoso no conto, pois um sono inexplicável e fadas bondosas se deparam com adultério, abuso sexual, tentativas de assassinato e a iminência de um ato de canibalismo.

Dentre as categorias narrativas, o papel do narrador é essencial para que se crie a atmosfera insólita presente no conto italiano, pois ele age como um observador onisciente, apresentando os pensamentos das personagens e informações muito particulares sobre elas. Podemos citar como exemplo a passagem em que ele afirma que Tália “jamais havia visto ou conhecia um fuso”, ou quando o segundo rei encontra o palácio da protagonista e, “acreditando que a casa fosse habitada”, bateu à porta, porém, ao não obter resposta “quis subir pessoalmente à casa e ver o que acontecia lá dentro”, ficando “pasmado ao não encontrar viva alma”. Afirma também que, ao encontrar Tália, o rei ficou “excitado por aquela beleza” e que, ao deixá-la, “por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto”. Declara que Tália, após acordar ao lado das duas crianças a que deu à luz durante o sono, “enterneceu-se profundamente por elas”, mas que “não conseguia entender o que lhe tinha acontecido”. O rei, ao recordar-se de sua “aventura”, volta para vê-la e, ao encontrá-la com seus dois filhos, “sentiu um enorme contentamento” (BASILE, 2014, p. 1-2), e assim por diante. Em toda a extensão do texto temos declarações que refletem os sentimentos e pensamentos mais íntimos das personagens e que somente devido à natureza do narrador é que podemos ter acesso.

Notamos também que, em algumas passagens, é utilizada a narrativa sumária, ou seja, “[...] a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras” (GENETTE, 1995, p. 95), enquanto em outros momentos o narrador se estende em detalhes, mostrando a maior ou menor importância de determinados acontecimentos. Por exemplo, toda a vida de Tália até a desventura do sono é narrada em apenas um parágrafo:

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. (BASILE, 2014, p. 1).

Entretanto, quando a vilã é descoberta e o cozinheiro, para se defender, revela que salvou Sol e Lua acolhendo-os em sua casa, a fala dele é longa, repleta de reflexões e serve de preparação para a revelação da verdade:

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 crisar-me 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. (BASILE, 2014, p. 3).

Nesta fala do cozinheiro podemos notar que ele associa ações de sua profissão aos prováveis castigos que mereceria caso tivesse realmente sido cúmplice nas maldades da rainha: um forno em brasa, um bastão nas costas e crisar-se no fogo. Entretanto também entende a morte, como aqui descrita, como um nivelador social, pois, ao ter suas cinzas misturadas às da rainha, estaria finalmente igualando-se a um membro da realeza, rebaixado à sua condição social inferior.

Em certa passagem há um movimento descritivo que se assemelha a uma composição de planos cinematográficos. Passamos de um plano fechado, na poltrona em que Tália é assentada pelo pai, para um panorâmico, que compreende o bosque: “[...] 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 [...]” (BASILE, 2014, p. 1). Esse trecho pode ser associado ao recurso cinematográfico conhecido por *travelling*, pois temos a sensação de que está sendo operado um movimento de câmera do interior para o exterior do palácio. Já em outros momentos, o narrador descreve o que vê enquanto observador de uma cena estática, por exemplo, quando Tália dá à luz seus dois filhos:

Depois de nove meses, Tália deu à luz um par de crianças, um menino e uma menina, duas joias resplandcentes 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 joias ao lado, ofereceu-lhes o seio e enterneceu-se profundamente por elas. (BASILE, 2014)

Destaque também para esse narrador que se posiciona frente às personagens, julgando-as e emitindo sua opinião quando, por exemplo, enaltece a beleza dos filhos de Tália com metáforas como “duas joias resplandecentes” ou caracteriza a esposa do rei dizendo que ela tinha uma “carranca de Nero” (BASILE, 2014). De modo geral, nos três contos estudados nesse trabalho, o narrador corresponde à definição de Norman Friedman (2002) de narrador (Friedman utiliza o termo autor) oniciente intruso. “A marca característica, então, de Autor Oniciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão.” (p. 173). Podemos relacionar esse traço ao vínculo desse narrador com o antigo contador de histórias, pois, ao narrar os contos oralmente, é natural que o locutor emita comentários sobre os fatos narrados.

Seguindo o princípio da brevidade do conto, a categoria espaço surge limitada, sem detalhes de caracterização. Basicamente, as ações ocorrem inicialmente na casa de Tália e depois no palácio do rei que a encontra adormecida. Contudo, nota-se maior locomoção espacial na primeira parte do conto, principalmente de movimentos de ascensão e descensão das personagens em relação à casa de Tália. No segundo parágrafo, Tália avista do alto de uma janela uma velha que fiava, pede então que a velha suba até ela. Após espetar o dedo e cair morta, a velha se assusta e foge pela escada abaixo. O rei encontra Tália adormecida porque, durante uma caçada, um falcão foge e voa para uma das janelas do palácio. Depois de bater e não ser atendido, o rei ordena que lhe tragam uma escada, sobe e entra na casa por uma janela. Portanto, Tália está sempre em um plano acima dos demais personagens que têm que subir até ela, o que representa sua posição social. Outra movimentação importante é a já citada cena do abandono de Tália pelo pai que a coloca 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 [...]” (BASILE, 2014, p. 1). A narração cria, nesse trecho, um efeito interessante no que diz respeito ao espaço, pois, enquanto o pai acomoda Tália, escondendo-a de qualquer possível ameaça, fecha a porta isolando-a do mundo e vai embora para sempre, o rei faz o movimento contrário: chega ao palácio, sobe até a janela, entra na casa da protagonista, em seguida na câmara em que ela se encontrava, descobre e carrega a moça para um leito onde a deixa estendida após o abuso. Ou seja, a

protagonista passa de uma situação de aparente segurança para outra de total desamparo. Enquanto o pai a deixou sentada em uma poltrona, posição digna de uma princesa, o rei parece não se preocupar com isso, deixando-a ainda mais vulnerável após sua partida.

O tempo, como é característica dos contos populares, não é determinado. Tudo ocorre em um tempo distante, o que provoca a sensação de que poderia ter acontecido em qualquer momento e com quaisquer pessoas, generalizando-se e universalizando-se as situações vividas pelas personagens. O conto é iniciado pela corrente expressão “era uma vez” que marca o afastamento entre o tempo da história e o tempo da enunciação, o que garante o efeito de atemporalidade, e que, somado à arquetipização das personagens, produz o caráter universal dessas histórias. O fato de termos um rei não determinado que vive em um reino e em um tempo também não determinados é muito diferente de contarmos uma história sobre Luis XV, por exemplo. Personagens históricas trazem consigo uma bagagem que limitaria a imaginação do leitor/ouvinte, o que contraria o princípio do conto popular.

Quando o Conto adquire os traços da História [...] perde uma parte de sua força. A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível. O mesmo ocorre com as personagens, que também devem ter essa segurança indeterminada contra a qual se desfaz a realidade imoral. (JOLLES, 1976, p. 202).

A única demarcação exata de tempo que temos em *Sol, Lua e Tália* (BASILE, 2014) é a passagem dos nove meses de gravidez da protagonista, e, ao contrário de outras variantes, o conto italiano não precisa o tempo que Tália passou adormecida no bosque após espetar o dedo no fuso.

A moral implícita no conto declara, basicamente, que a sorte é determinante para o sucesso na vida. Tália não é amaldiçoada, apenas tem má sorte em seu destino, e também não faz nada para obter o êxito final, a sorte decreta que as coisas ocorram dessa forma.

Exceto pela breve aparição das fadas e pelo sono inexplicável da protagonista, o conto *Sol, Lua e Tália* mostra-se repleto de passagens que, apesar de cruéis, são perfeitamente realizáveis. Dentre as variantes escolhidas como *corpus* desta pesquisa, esta tem por característica o vínculo estabelecido entre real e maravilhoso.

3 A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE

A *Bela Adormecida no bosque* foi o nome escolhido por Charles Perrault para batizar sua variante do conto que tem como motivo o adormecer da protagonista. Aqui, diferentemente da história tratada no capítulo anterior, o atributo físico da protagonista aparece no título, demonstrando a importância que a caracterização da personagem passou a ter a partir de então.

Charles Perrault nasceu em Paris, em 1628. Segundo Mariza B. T. Mendes (2000), era filho de membros da alta burguesia, iniciou os estudos em um colégio católico, mas, após um desentendimento com um professor, abandonou a escola e seguiu os estudos de forma autodidata. Nessa fase, leu as obras completas de Cícero, Virgílio e, posteriormente, tornou-se um intelectual, poeta e escritor que, como todo burguês, aguardava pela oportunidade de uma colocação na corte, o que ocorreu apenas em 1654, após a morte do pai, quando seu irmão, Pierre, reuniu os bens da família, comprou o cargo de coletor de finanças e empregou nosso autor como assessor. Perrault desenvolveu uma importante carreira política durante o reinado de Luís XIV chegando ao cargo de primeiro assessor do ministro.

Antes de prosseguirmos com o relato da vida do autor, é importante que façamos uma breve consideração sobre o período vivido pela França no momento de coleta dos contos populares por Perrault, já que eles foram significativamente influenciados pelo contexto histórico, social, econômico e cultural. Os séculos XVII e XVIII foram marcados por profundas e definitivas mudanças naquele país, pois vivenciaram a ressurreição do povo contra os abusos cometidos pelas altas classes, a afirmação da burguesia enquanto categoria forte e revolucionária, o Iluminismo, e, por fim, a Revolução Francesa. Saint-Just (1989) classifica todo processo revolucionário como acidentes das leis, ou seja, leis ineficientes e injustas são facilmente enfraquecidas e “um povo oprimido pelos impostos pouco teme as revoluções e os bárbaros” (p.18). E eram exatamente essas as circunstâncias vividas pelo povo camponês naquele momento: uma situação de extrema miséria que só se intensificava com os abusos e impostos cada vez maiores que recaíam sobre as classes mais baixas e sustentavam as mais altas.

Foi neste mesmo período, mais especificamente entre 1648 e 1653, que ocorreu a Fronda, guerra civil que tinha como propósito questionar a situação vivida pelos camponeses. Entretanto esta classe que inicialmente era apoiada pela burguesia foi traída pelos interesses dessa última.

Para não perder o prestígio, a nobreza e o clero tinham lançado a política de venda de cargos oficiais à burguesia, o que aumentou os encargos do povo que, afinal, pagava as contas dessas negociações. Assustada com a possibilidade de vitória dos revoltosos da Fronda, a burguesia, que a princípio incentivara o povo contra o autoritarismo da corte, acabou assumindo o partido dos aristocratas e permitindo o massacre dos camponeses, que marcou o fim dessa revolução frustrada. É nesse momento que a família de Perrault compra o cargo de Pierre, tomando seu lugar no espaço conquistado pela burguesia. (MENDES, 2000, p. 68).

Portanto, Charles Perrault e sua família se aproveitaram de circunstâncias favoráveis e as reverteram em bem próprio. O advento da compra do cargo para o irmão e a consequente colocação como assessor dele garantiram a Perrault estabilidade financeira, o que permitiu que o poeta se dedicasse mais ativamente à literatura.

O autor francês coletou e publicou em 1697 sua obra de maior destaque, uma coletânea de contos intitulada inicialmente *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, os *Contos da Mamãe Gansa*. A obra chama a atenção pela simplicidade da linguagem empregada. São várias as hipóteses levantadas sobre a motivação de Perrault ao coletar e publicar essas histórias. Alguns estudiosos de sua obra acreditam no apoio do autor ao nascente movimento a favor da liberdade feminina, como Nelly Novaes Coelho (1991) que indica, como sinal deste envolvimento de Perrault, os quatro contos incluídos em sua obra-prima cuja personagem principal é uma mulher (*A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *As Fadas* e *Cinderela*), sendo que, em outros dois (*Barba Azul* e *Riquete do Topete*), a mulher desempenha um papel fundamental. Entretanto, outros teóricos descartam essa possibilidade e encaram os *Contos da Mamãe Gansa* como a forma que o autor encontrou para permanecer nos salões literários da época que eram liderados pelas “preciosas”, mulheres cultas que viviam cercadas por intelectuais e difundiam sua produção literária nos salões, os chamados romances preciosos. Uma dessas mulheres, Mme. D’Aulnoy, fez de uma fada a protagonista de inúmeros contos ocasionando a “moda das fadas” na corte francesa, à qual a obra de Perrault encaixou-se perfeitamente. Sabe-se também que Charles Perrault era um ávido defensor da literatura moderna (entenda-se aqui como contrária à clássica grega e latina que era muito valorizada até então) e nesse contexto envolveu-se na Querela entre Antigos e Modernos, disputa intelectual entre dois grupos: um que defendia a permanência dos valores clássicos e outro que advogava a favor de novos padrões, dentre eles o abandono do uso do latim e a adoção do francês em obras literárias. Perrault liderou esse último grupo, enquanto Boileau ficou à frente dos antigos. “Essa querela, segundo Soriano, não é uma simples disputa de erudição, como pode parecer, mas uma profunda oposição entre

duas culturas: o politeísmo greco-latino e o monoteísmo judaico-cristão.” (MENDES, 2000, p.71). E, de fato, constataremos como o conto *A Bela Adormecida no bosque* possui uma carga maior de valores cristãos em relação a *Sol, Lua e Tália*. Renata Cordeiro (2004, p. 16-17) ressalta ainda que “[...] o seu estilo simples, ingênuo, a sua doçura, o fato de serem escritos em prosa correspondiam à imagem que os Modernos tinham da língua francesa, e se opunham ao academicismo, ao pedantismo, à rispidez, à rudeza, que imputavam aos Antigos, em particular a Boileau”.

Há ainda uma questão polêmica sobre os *Contos da Mamãe Gansa* que, por muitos anos, ocupou pesquisadores da área: a autoria dos contos. Após a Fronda, a arte passou a ser usada para “fortalecer e legitimar a monarquia absoluta e o sistema social que a sustentava” (MENDES, 2000, p. 69), o que Chartier (1945) definiu como uma politização da literatura ou uma literização da política, ou seja, a arte usada para promoção do sistema político. Mesmo Perrault, enquanto funcionário do governo, participou ativamente desse sistema como membro da Petite Académie, que nada mais era do que um órgão responsável por divulgar as qualidades e conquistas do rei. Portanto, Perrault era o responsável por “garantir a sustentação ideológica do absolutismo com o culto à pessoa do rei” (MENDES, 2000, p. 69). Nessa época, o direito de impressão passou a ser concedido diretamente pelo rei mediante pedido prévio. O fato que gera a dúvida sobre a autoria dos contos é que o direito de impressão foi concedido em nome de Pierre Darmancour, filho de Perrault, além disso, a versão original continha uma dedicatória do filho do autor à sobrinha do rei que trazia as seguintes palavras: “Não parecerá estranho que uma criança sinta prazer em compor os contos desta coletânea, mas poderá surpreender a ousadia de vo-los oferecer” (PERRAULT apud MENDES, 2000, p. 77). Tais circunstâncias somadas às dúvidas sobre quais eram exatamente os motivos que levaram um acadêmico francês a dedicar-se a esses contos singelos foram suficientes para que estudiosos começassem a especular a questão. Marc Soriano (apud MENDES, 2000, p. 82) acredita em um “trabalho a quatro mãos” no qual pai e filho trabalharam juntos sobre uma obra que obteve sucesso graças ao esforço de ambos unidos em um projeto comum. Esta tese é plausível visto que, após a morte precoce do filho, Perrault abandonou imediatamente a coleta e organização dos contos populares, pois talvez o trabalho não fizesse mais sentido sem o laço familiar.

Os *Contos da Mamãe Gansa* são uma coletânea composta por oito histórias populares em prosa que, em algumas edições, vêm acompanhadas por mais duas histórias em verso. Acredita-se que a principal fonte de Perrault tenha sido seu próprio seio familiar. Tendo

ficado viúvo precocemente, o autor responsabilizou-se pela educação dos filhos quando provavelmente teve um contato intenso com esses contos.

Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu *Contes de ma mère l'oye*, de 1697. (DARNTON, 1986, p. 24).

Portanto, Perrault adaptou as histórias dando a elas espirituosidade, tratando as situações vividas pelas personagens com ironia, mas, principalmente, dando ao texto um toque artístico. Prova disso são as moralidades em verso incluídas ao final de cada conto cuja autoria nunca foi questionada (ao contrário dos próprios contos), pois sempre foram atribuídas ao poeta Charles Perrault. Segundo Renata Cordeiro (2005, p. 17), além de cortar tudo o que os contos tinham de vulgar, Perrault “transformou a narrativa e a adaptou à sociedade da época, acrescentando, por exemplo, espelhos e assoalho no quarto das irmãs de Cinderela, e situando a ação de *O Pequeno Polegar* no tempo da grande crise de fome de 1693”. Entretanto, quanto às contribuições do autor ao texto, devemos sempre ter em mente a conclusão à qual chegou Jacob Grimm após o embate sobre a poesia natural e a poesia artística (às quais Jolles chama de forma simples e forma artística, respectivamente), ou seja, que, apesar de serem moldadas pelos coletores, essas histórias mantêm sempre aquele fundo, um tema central que define sua essência.

Robert Darnton destaca que os camponeses inseriam elementos do seu cotidiano nas histórias na medida em que as recontavam, sem, contudo, alterar a estrutura principal.

Como todos os contadores de histórias, os narradores camponeses adaptavam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio; mas mantinham inatos os principais elementos, usando repetições, rimas e outros dispositivos mnemônicos. Embora o elemento do “desempenho”, que é central no estudo do folclore contemporâneo, não transpareça nos antigos textos, os folcloristas argumentam que os registros da Terceira República fornecem evidências suficientes para que possam reconstituir, em linhas gerais, uma tradição oral existente há dois séculos. (DARNTON, 1986, p. 30-31).

Aqui o autor refere-se ao fato de não termos acesso a elementos da oralidade utilizados durante a contação de histórias que certamente contribuía muito para sua significação, como, por exemplo, gestos, movimentos e efeitos de sonoplastia produzidos pelo contador. E quanto à apropriação feita pelo conto de situações do cotidiano camponês, é certo que os

contos franceses apresentam um caráter de alerta, uma mensagem sobre a miséria e os perigos do mundo. Em *O Pequeno Polegar*, o protagonista decide aceitar o abrigo na casa de um ogro e somente devido à sua inteligência evita que o vilão o mate e a seus irmãos. É provável que tal circunstância tenha relação com a realidade de milhares de camponeses que, ao não suportarem a miséria enfrentada nas aldeias, saíam em busca de melhores condições pelas estradas e, segundo o conto, deveriam tomar muito cuidado com qualquer pessoa que lhes oferecesse abrigo. O próprio fato de os pais de Pequeno Polegar quererem se livrar dos filhos que não podiam alimentar reproduz no texto um mundo real onde a pobreza não discriminava adultos e crianças fazendo com que famílias inteiras sofressem com a fome, sendo que a morte passava a fazer parte do cotidiano.

Em *A Bela Adormecida no Bosque* temos a junção entre real e maravilhoso unidos à poesia de Charles Perrault que confere ao conto uma atmosfera muito particular conforme veremos. Em relação ao conto *Sol, Lua e Tália*, a primeira mudança significativa já se destaca no primeiro parágrafo, pois temos “um rei e uma rainha que estavam tão aborrecidos por não terem filhos, mas tão aborrecidos, que seria impossível dizê-lo” (PERRAULT, 2004, p. 43). Ou seja, nessa variante temos um casal constituído conforme a moral cristã que deseja profundamente um filho que complete a estrutura familiar e cumpra a função social de herdeiro do trono. Após utilizarem vários artifícios, os reis têm uma filha, promovem uma bela festa de batizado e convidam para madrinhas todas as sete fadas encontradas no reino. Estas tinham a missão de conceder dons que aproximassem a jovem princesa da perfeição, ou pelo menos, do conjunto de qualidades esperado de uma jovem proveniente de uma família real. Assim, determinam que a protagonista seria “a mais bela pessoa do mundo”, teria “o espírito de um anjo”, “o dom da graça admirável em tudo que fizesse”, dançaria “perfeitamente bem”, cantaria “como um rouxinol” e tocaria “todos os tipos de instrumentos com a máxima perfeição” (PERRAULT, 2004, p. 44). A princesa é presenteada com atributos físicos, comportamentais e artísticos que nos remetem à visão da sociedade da época sobre o papel da mulher no ambiente familiar.

Ainda na festa de batizado, surge uma “fada velha que não havia sido convidada porque fazia mais de cinquenta anos que se trancara numa torre e todos a julgavam morta ou encantada” (PERRAULT, 2004, p. 44), e o despeito por não ter sido convidada a faz lançar uma maldição sobre a princesa: que espetasse o dedo em um fuso e disso morresse. Entretanto, uma das boas fadas madrinhas ainda não havia concedido um dom à princesa, e, ainda que sem poderes para reverter o mal que sua antecessora havia desejado, determina que a princesa não morreria, mas dormiria por cem anos e seria despertada pelo filho de um rei.

Apesar de todas as tentativas do pai de evitar que qualquer mal acontecesse à princesa, ao final de “quinze ou dezesseis anos” (PERRAULT, 2004, p. 45), ela cumpre seu destino e, depois de espetar a mão em um fuso, cai em sono profundo.

Ao contrário do que ocorre em *Sol, Lua e Tália*, o narrador do conto francês se detém nos acontecimentos iniciais do enredo. Entre o início do texto e o adormecer da protagonista contamos treze parágrafos nos quais são apresentados detalhes como a busca dos reis por uma solução que os fizesse ter um filho como viagens às estações de águas, promessas, peregrinações; a caracterização dos talheres concedidos às fadas durante a festa como “magníficos”, armazenados em um “estojo de ouro maciço, cravejado de diamantes e rubis” (PERRAULT, 2004, p. 43) sendo os próprios talheres de puro ouro; a descrição individual de cada dom concedido por cada fada à princesa; e, por fim, a própria cena da protagonista ao encontrar a velha fiando, que inclui um diálogo entre as personagens, além da pormenorização na descrição do sótão em que se encontravam. Portanto, podemos notar como se comporta esse narrador já no início da história, ou seja, seu caráter expansivo e descritivo.

Já no início do conto podemos notar também a demarcação do tempo em dois momentos: o sono duraria cem anos e a maldição se cumpriu quando a protagonista tinha quinze ou dezesseis anos. Esta última determinação serviu de base para os estudos psicanalíticos de Bruno Bettelheim (1980) que interpretou o sono da princesa como o período de amadurecimento sexual da mulher, assim como a proibição do uso de rocas de fiar pelo rei como uma tentativa do pai de evitar essa passagem da filha para a vida adulta.

Quanto aos espaços, temos nesse conto uma movimentação e uma caracterização consideráveis em relação à variante italiana. O narrador cita as viagens dos reis às estações de águas em busca de uma solução para a aparente infertilidade; há o deslocamento das personagens do batizado para a festa, pois é dito que “a comitiva voltou ao palácio” (PERRAULT, 2004, p. 43); há uma mesa à qual todos os convidados tomam lugar durante o banquete; uma das fadas, prevendo a maldade daquela que não havia sido convidada, esconde-se atrás de uma tapeçaria a fim de reverter qualquer possível dano; e, por fim, o encontro da protagonista com o fuso que é assim descrito:

Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha ido a uma das suas casas de campo, aconteceu de a jovem princesa percorrer todos os recônditos do castelo, subindo de cômodo em cômodo, até chegar a uma torre, em cujo topo encontrou um sótão miserável, onde uma velha fiava sozinha na roca. (PERRAULT, 2004, p. 45).

Assim como determina a teoria sobre o gênero conto, notamos que os espaços não são descritos em detalhes e que o narrador não se detém na apresentação dos mesmos, devido à brevidade do texto. Entretanto, observa-se uma quantidade considerável deles.

Por fim, quando a protagonista se depara com a roca de fiar, o narrador dá o primeiro indício do que entendemos como o seu principal traço: diz que ela espetou o dedo por ser “um pouco estabanada” (PERRAULT, 2004, p. 45). Trata-se de um narrador intruso, conforme a classificação de Friedman citada no capítulo anterior, e irônico. Isso se confirmará na descrição de diversas situações vividas pelas personagens. A intromissão do narrador, no caso do conto francês, é reafirmada pelas moralidades em verso ao final do texto, pois reiteram a essência da história que deve ser apreendida pelo leitor.

Logo após o episódio do desmaio, o rei acomoda a filha no mais belo aposento do castelo e a fada que a livrou da morte providencia que tudo (menos os pais) adormeça junto com a princesa, ou seja, todos os empregados, animais, guardas, etc., com a finalidade de que a jovem não se assustasse ao acordar sozinha após cem anos. Nessa passagem, temos uma considerável mudança em relação à variante italiana, pois percebemos uma grande preocupação por parte dos pais e da fada com a segurança da princesa. A fada inclusive faz com que uma densa cerca de árvores e espinhos cresça em volta do castelo para que ninguém a incomode durante o sono, ao contrário de Tália que foi abandonada à sua própria sorte. Notamos, portanto, um reflexo dos diferentes valores que permeiam ambas as histórias a partir de um mesmo acontecimento: o afastamento (dos pais), função que Propp determinou como desencadeadora dos problemas enfrentados pelo herói.

O afastamento sempre traz consequências desastrosas, representando com perfeição, para a ideologia familista burguesa, a importância da presença dos pais e da família para proteger as mulheres e as crianças. Estimulado ideologicamente pelo Estado absolutista, e depois pelo liberalismo burguês, difundiu-se, segundo Regina Zilberman, (1982, p. 16) “um conceito de estrutura familiar privada, desvinculada de compromissos mais estreitos com o grupo social e dedicada à preservação dos filhos e do afeto interno, bem como de sua intimidade”. Os contos reforçavam a ideologia. (MENDES, 2000, p. 112).

Em seguida há uma elipse temporal de cem anos, os quais, segundo a predição da fada, a protagonista passou dormindo. Ao fim desse tempo, surge nos arredores do castelo um príncipe, filho do rei que então reinava, que o narrador faz questão de explicar que não era da família da princesa adormecida. Temos, portanto, outra consideração social sobre o casal e uma ideia clara sobre o sistema monárquico. Essa passagem demonstra a importância

conferida à manutenção do poder, pois o primeiro casal real teve, após muitas dificuldades, apenas uma filha que se encontrava encantada e não podia ter gerado descendentes que herdassem o trono. Entretanto, o príncipe destinado a ser seu salvador é justamente o filho do rei que se encontrava no poder anos depois. Com a união do jovem casal, o trono volta para as mãos de Bela Adormecida de onde, supostamente, nunca deveria ter saído.

Quando descritas as ações do herói, a ironia do narrador se acentua. Massaud Moisés (2004) aponta as diversas implicações do termo ironia em literatura que vão muito além da simples figura de linguagem, e dos diferentes estudos feitos sobre ele desde Platão na *República*. Aqui o utilizaremos enquanto recurso de subversão, através do qual o narrador circula entre o textual e o extratextual, ou seja, conta com referências externas e o conhecimento de mundo do leitor para que este interprete aquilo que não foi dito em palavras. Muecke (1995) define que “a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas”. Por subversão entendemos uma perturbação da ordem esperada dos fatos narrados.

Entendemos que a ironia, neste caso, é utilizada como recurso para geração de comicidade. Sabemos que os contos de Perrault tinham um público certo: os frequentadores dos salões literários, logo, a atmosfera espirituosa se prestava perfeitamente bem a essa função de entretenimento que as histórias adquiriram nesse momento. Vladímir Propp afirma que o riso é suscitado quando se transgridem determinadas normas firmadas socialmente por um grupo, ou, como dissemos antes, quando a ordem é perturbada.

Há normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade, não só as grandes como o povo no todo, mas também as coletividades menores ou pequenas – os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe – possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso. (PROPP, 1992, p. 60)

No caso, o cômico é desencadeado quando as ações do herói não correspondem ao ideal do leitor. Ao saber que atrás da cerca de espinhos dormia uma bela princesa destinada ao filho de um rei, o jovem “se inflamou; tinha a firme convicção de que poria fim àquela belíssima aventura, e impulsionado pelo amor e pela glória, resolveu, de imediato, ver o que lá se passava” (PERRAULT, 2004, p. 49). Entretanto, quando o jovem se aproxima da

barreira que protege o castelo, a vegetação se abre para ele significando ao mesmo tempo que era o homem certo para aquela tarefa, mas também retirando a glória de sua aventura, pois, na verdade, ele não teve que enfrentar nenhum obstáculo. E quando, por fim, ele chega até o quarto em que Bela está adormecida e se aproxima dela, a moça simplesmente acorda. Não há beijo salvador e o príncipe não é o responsável real pelo fim do encanto, simplesmente passaram-se cem anos e assim já estava determinado que acontecesse. Na narração desse percurso do jovem príncipe até a protagonista, o narrador se detém na descrição dos espaços e das personagens que se encontram dormindo pelo caminho (criados e guardas do castelo) mesclando situações esdrúxulas à exaltação das riquezas e belezas presentes no ambiente. Por exemplo, diz que quando o príncipe passou pelos guardas eles estavam “roncando a valer” (PERRAULT, 2004, p. 50), mas que quando encontrou a princesa viu que ela possuía um “brilho resplandecente [...] algo de luminoso e divino” (PERRAULT, 2004, p. 50).

Imediatamente os jovens travaram intensa conversa, sendo interrompidos por uma dama de honra que impacientemente avisou que o jantar estava servido:

[...] todo o palácio havia despertado com a princesa; todos haviam sonhado que cumpriam as suas tarefas, e como nem todos estavam apaixonados, acordaram mortos de fome; uma das damas de honra, atarantada como os demais, perdeu a paciência, e disse bem alto à princesa que a carne estava servida. O príncipe ajudou a princesa a se levantar, ela estava toda vestida, e magnificamente, mas ele teve o cuidado de dizer-lhe que embora estivesse trajada “como a minha avó”, com um colarinho de renda, nem por isso estava menos bela. (PERRAULT, 2004, p. 59).

Há diversas considerações a serem feitas sobre esse parágrafo. Primeiramente, temos a ênfase dada à refeição. Robert Darnton (1986, p. 52) cita a importância conferida especificamente à carne nos contos populares franceses. Sendo os camponeses um povo vegetariano por falta de opções, a oportunidade de ingerir um pedaço de carne era algo digno de celebração, um verdadeiro luxo. Notamos que quem sente fome não é a princesa, mas os criados. Propp (1992) ressalta ainda em que circunstâncias o cômico é relacionado à comida: “O ato de comer nada tem de cômico em si, mas passa a ser cômico nas mesmas circunstâncias em que passam a sê-lo os outros objetos da comicidade, [...]. Muito frequentemente a comida caracteriza os comensais.” (p. 49). O autor russo define que o cômico nasce no momento em que identificamos o ridículo, mas ressalta que a descoberta deve ser inesperada. É o que temos na passagem acima, pois no momento em que se espera o romantismo do primeiro contato entre os jovens, eles são subitamente interrompidos pelos criados “mortos de fome”.

Por fim, o comentário do príncipe sobre a roupa fora de moda da princesa, que certamente vestia um modelo usado cem anos antes, confere ao conto um tom espirituoso, digno de ser contado nos salões franceses da época de Perrault. Propp (p. 63) também analisou a comicidade associada à moda, e indicou que tanto o vestuário ultramoderno, como o ultrapassado podem provocar o riso. Tal atmosfera é arrematada quando o narrador ainda completa que, após o jantar, os jovens se casaram na capela do castelo e que naquela noite “dormiram pouco, a princesa não precisava muito de descanso” (PERRAULT, 2004, p. 59). Uma passagem cômica e de relevante apelo sexual.

Aqui, como na variante italiana, o conto não se encerra nesse momento do enredo. Temos também a segunda parte em que a rainha (que agora é mãe do príncipe e não mais esposa do rei como no conto de Basile) trama planos malignos contra a protagonista e os filhos que ela teve com o príncipe. Contudo, há uma significativa amenização do contexto: a vilã é mãe do príncipe, portanto, não há mais a sequência de traições e vinganças; o príncipe mantém oculta sua relação com a protagonista porque sua mãe é da raça dos ogros e há rumores de que ela goste de comer crianças. Portanto, há um abrandamento do ato antropofágico, pois não só o pai não corre mais o risco de comer os próprios filhos, como o fato de a avó desejar fazê-lo é justificado retirando-lhe a humanidade: ela só possuía essa vontade por ser ogra e essa era sua natureza. Somente depois de tornar-se rei, o jovem toma coragem e traz a mulher e os dois filhos (Aurora e Dia) que tinha com ela para o reino. É quando a vilã traça o plano que saciará sua “horrível vontade” (PERRAULT, 2004, p. 60). Ainda assim, as ações são tratadas de forma jocosa, pois, ao ordenar que o cozinheiro mate e prepare Aurora para o jantar, determina que o faça “ao molho Roberto” (PERRAULT, 2004, p. 60), exigindo o mesmo quando chega a vez do pequeno Dia e da própria nora. Aliás, quando chega a vez da protagonista, o narrador salienta o desespero do cozinheiro “pois não sabia como enganá-la. A jovem rainha já passava dos vinte anos, sem contar os cem que dormira: tinha pele um pouco dura, apesar de linda e branca; e como encontrar um animal tão duro assim?” (PERRAULT, 2004, p. 61), e, mais uma vez, torna cômica uma situação trágica ao ressaltar que o cozinheiro, ao invés de preocupar-se com o fato de que estava prestes a matar a rainha e com todas as implicações que isso poderia trazer-lhe, ocupava-se seriamente com a situação em que se encontrava a pele e a carne da protagonista centenária.

Aqui também a protagonista e seus filhos são salvos pelo piedoso cozinheiro, mas, logo são descobertos pela rainha que, para vingar-se, ordena que tragam para o meio do pátio do castelo um caldeirão repleto de animais peçonhentos ao qual deveria ser lançada a família de seu filho, bem como a do cozinheiro como punição pela traição deste. Por fim, o rei chega

a tempo de salvar a todos e, vendo-se descoberta, a própria vilã se atira no caldeirão sendo devorada em poucos instantes pelos animais que ela própria havia mandado reunir lá dentro. E o narrador conclui que “o rei ficou triste: ela era sua mãe; mas logo se consolou com sua bela esposa e seus filhos.” (PERRAULT, 2004, p. 62).

O conto francês possui uma grande quantidade de discurso direto, o que pode ser associado à manutenção dos resquícios de oralidade. O narrador surge nesse conto com uma imagem pré-determinada: a da Mamãe Gansa, ou seja, de uma mãe, ama ou velha senhora que nos vem à cabeça quando falamos em contos de fadas. Certamente Perrault buscou enfatizar a raiz popular de sua coletânea batizando-a com tal título. A narração ocorre de maneira linear como é característica dos contos populares, bem como das narrativas mais primitivas, o que demonstra sua simplicidade. Além das características já ressaltadas, cabe dizer que o narrador de *A Bela Adormecida no bosque* é, segundo a denominação de Gérard Genette (1995), heterodiegético, pois não é personagem da história, e onisciente, como é comum à grande maioria dos contos populares, apresentando ao leitor informações constantes sobre os sentimentos e pensamentos das personagens.

O tempo da história é indeterminado em relação ao tempo da enunciação, garantindo seu caráter universal. Entretanto, há, em *A Bela Adormecida no bosque*, várias demarcações temporais dos acontecimentos do enredo, sendo elas o cumprimento da maldição quando a princesa tem quinze ou dezesseis anos; o sono que dura cem anos; após o casamento, o príncipe mantém sua relação em sigilo por dois anos; e, por fim, o espaço de oito dias entre as ordens da vilã para que o cozinheiro mate as duas crianças.

Contrariando a economia dos espaços da qual fala a teoria sobre o gênero, aqui temos uma variação considerável, como já comentado sobre o início do conto. Os espaços não são descritos em detalhes, mas as personagens percorrem vários deles, como as estações de águas visitadas pelos reis, o palácio onde vive a Bela Adormecida (incluindo todos os recônditos percorridos por ela até encontrar a roca de fiar), o aposento dourado onde a protagonista é acomodada que possui uma “cama com bordados de ouro e prata”, o reino de Mataquino onde estava a fada ao ser avisada do cumprimento da maldição, o grande pátio atravessado pelo príncipe ao chegar ao palácio, bem como a sala dos guardas e os vários cômodos pelos quais ele caminha, a sala de espelhos na qual o casal ceou, a capela do castelo onde foi celebrado o casamento, o castelo do príncipe e a cidade principal do seu reino onde a protagonista e seus filhos foram recepcionados, o reino vizinho do imperador Cantalabuto onde o herói foi guerrear deixando a esposa e os filhos aos cuidados de sua mãe, a casa de campo na floresta para a qual a vilã leva a nora e os netos a fim de cumprir o plano de devorá-los, a casa do

cozinheiro, situada atrás do galinheiro, onde são escondidas a princesa e as crianças e, por fim, o pátio do castelo no qual é preparado o caldeirão ao qual a vilã se atira ao ser descoberta. Como podemos notar, há uma intensa mudança de cenário, principalmente tendo-se em mente que se trata de uma narrativa breve em extensão. A variação dos espaços traz para o conto uma dinâmica das ações que movimentam a história, tornando a narração agradável aos ouvintes/leitores, além cumprirem o papel de importantes representantes sociais. Observe-se a localização da casa do cozinheiro que fica atrás do galinheiro, denotando a baixa condição dele em relação a todos os espaços reais mencionados.

Por fim, não podemos nos esquecer das moralidades em verso contidas ao final de cada história da coletânea. Compostas pelo poeta Charles Perrault, elas vêm complementar o enredo com mensagens de caráter pedagógico de acordo com o pensamento da época. Segundo Mariza B. T. Mendes (2000, p. 119), os versos acoplados à narrativa demonstram que contar uma história e acrescentar uma lição de moral a ela são coisas distintas, pois ainda que a moral seja suprimida o texto narrativo não perde seu sentido. Diz ainda que tal complemento demonstra um desejo do autor de atualizar as histórias e trazê-las para o contexto social da época. No caso de *A Bela Adormecida no Bosque*, os versos são os seguintes:

Esperar por um tempo um bom e rico esposo,
Galante, encantador, garboso,
É coisa bastante vulgar,
Porém, esperar por um século, e dormente,
Moça igual não se pode achar,
Que durma tão tranquilamente.

Em seguida os versos que Perrault chamou de “outra moralidade”:

A fábula deseja apenas nos mostrar,
Que o hímen amiúde os nós tão delicados,
Não deixam de ser bons, ainda que adiados,
Que espere quem se quer casar;
Mas as mulheres, sempre a arder,
Aspiram à fé conjugal,
Que eu não tenho coragem, nem poder
De lhes pregar esta moral. (PERRAULT, 2004, p. 63).

Ainda que saibamos que Perrault era simpático ao grupo das preciosas, não se pode afirmar que o autor fosse a favor da liberdade feminina, nem que acreditasse em sua

autossuficiência. Nas duas moralidades, o autor situa as mulheres como genuinamente desejosas de um bom casamento, como se esse fosse o único objetivo de todas sem distinção.

Na primeira, espanta-se com o fato de a protagonista do conto ter esperado por um esposo em um sono tão tranquilo durante cem anos, já que o fato de esperar um casamento “é coisa bastante vulgar”, ou seja, comum entre as mulheres. Já a segunda possui uma notável conotação sexual dizendo que as mulheres aguardam ardentemente pelos laços matrimoniais e, conseqüentemente, pelo ato sexual. Mendes (2000, p. 120) interpreta o uso da primeira pessoa no penúltimo verso como uma clara crítica pessoal de Perrault aos costumes e comportamentos de sua época. Essa ansiedade (ardência) da mulher pela união conjugal e pelo ato sexual é apresentada no enredo quando o príncipe não encontra dificuldades para vencer a barreira que separa a protagonista do mundo. A densa floresta simplesmente abre-se para ele, representando que a moça faria o mesmo em seguida.

Segundo Mariza B. T. Mendes (2000, p 117), muitos elementos dos contos que se popularizaram nos anos seguintes à publicação dos *Contos da Mamãe Gansa*, como “o bosque encantado da Bela Adormecida, o capuz vermelho da menina devorada pelo lobo, a barba azul do marido cruel, as botas do gato, a fonte da fada, o sapatinho de cristal da Cinderela”, etc., foram na verdade criação do poeta francês, sua contribuição para essas histórias e não existiam nas versões camponesas dos contos. Não se sabe ao certo o grau de consciência de Perrault sobre o fato de que ele estava inaugurando um novo gênero, a literatura infantil, mas é inegável sua contribuição literária tendo em vista que todos esses elementos chegaram, no século XIX, aos irmãos Grimm que deram às narrativas uma nova expressão, como veremos no capítulo seguinte.

4 A BELA ADORMECIDA, DE JACOB E WILHELM GRIMM

Em 1812 e 1815 os Irmãos Grimm publicaram os primeiros volumes de sua coletânea de contos à qual deram o nome de *Contos de fadas para o lar e as crianças (Kinder- und Hausmärchen)*. Dentre todos os autores estudados até o momento, os alemães possuíam uma motivação diferente, pois sua preocupação era com a conservação do folclore popular como forma de preservação da própria cultura. Motivados pelo contexto romântico em que viveram, os Irmãos preocuparam-se em registrar os contos populares a fim de evitar que eles se perdessem no tempo. Inauguraram, então, a coleta científica dos contos populares (SIMONSEN, 1987, p. 19), ou seja, o registro com o devido rigor e fidelidade que defendiam.

Apesar de anunciarem a diferença entre a poesia artística-erudita e a popular-natural (JOLLES, 1976), sendo esta última fruto da criação espontânea e impassível de modificação, é certo que os Irmãos apuraram as histórias antes de publicá-las e, assim, iniciaram o que hoje entendemos por literatura infantil.

À coletânea demos-lhe maior importância a fidelidade e veracidade. Nada acrescentamos; não adornamos nenhum fato e nem o vestimos com a roupagem da lenda; transmitimos apenas a essência deles, tal qual a recebemos. É evidente que o estilo e as minudências são nossas, mas conservamos todos os pormenores deixando assim à coletânea a multiplicidade de forma. (GRIMM, 1961, p. 10)

Conservaram, sem dúvida, aquilo que seria o motivo central das histórias, recriado em um discurso próprio.

Enquanto viveram, os Irmãos empenharam-se em ampliar a coletânea que atingiu, em 1857, o número de 210 contos (VOLOBUEF, 2013, p. 15). Muitas dessas histórias foram tão pouco divulgadas que hoje são conhecidas apenas de estudiosos do tema, mas outras ganharam grande projeção e permanecem no imaginário global até a atualidade. André Jolles (1976) nos dá uma pequena dimensão da importância dos contos alemães dos Irmãos Grimm quando diz que foi essa coletânea que “reuniu toda essa diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas posteriores do século XIX” (p. 181), ou seja, ao falar da história do gênero conto, identifica a forma utilizada pelos Grimm com o próprio gênero dizendo que ela norteia as produções posteriores. Dentre muitos contos conhecidos, está na coletânea alemã *A Bela Adormecida* (GRIMM, 2014), objeto desse estudo.

Primeiramente, em comparação com os contos analisados anteriormente, notamos que a parte da história em que a protagonista acorda e enfrenta uma série de novos problemas é suprimida. Compreensível, tendo em vista que é nesse momento que se concentra a maior parte da violência e da crueldade da história e que a intenção dos alemães era direcionar sua coletânea para o lar e as crianças, conforme diz o título. No prefácio à edição de 1819, reafirmam:

Procuramos a pureza na veracidade das histórias que não encerram coisas injustas, ao mesmo tempo que eliminamos na presente edição expressões ou palavras não adequadas à compreensão da infância. Se, porém, surgirem palavras ou expressões que possam deixar os pais embaraçados ou se as reputarem impróprias, levando-os à prudência de não deixarem este livro na mão de seus filhos, talvez tenha havido presunção de nossa parte. Poderão os pais fazer, facilmente, substituições por termos ou expressões mais adequadas, segundo seu parecer, o que cremos desnecessário, porquanto nestas páginas tudo é são. (GRIMM, 1961, p. 7)

Ou seja, se havia uma preocupação vocabular em não usar termos que pudessem constranger os pais durante a contação de histórias, certamente havia também uma preocupação quanto ao conteúdo. E, nesse sentido, eventos como o abuso sexual contido em Basile, o canibalismo presente tanto no conto italiano como no de Perrault, e outros, foram retirados da versão alemã que é envolta por uma atmosfera de pureza e simplicidade.

Jacob e Wilhelm Grimm empreenderam um amplo estudo sobre os contos europeus e, diante do seu corpus de pesquisa, concluíram que os contos derivavam dos antigos mitos germânicos.

Em seus estudos e investigações, os Grimm procuraram mostrar tal parentesco. Um de seus exemplos é o motivo da bela adormecida cercada de espinhos: para eles, trata-se de uma derivação do mito germânico de Siegfried e Brünhilde (POSER, 1980, p. 36-37), registrado em diversos manuscritos, como *A canção dos Nibelungos*, as duas *Eddas*, a *Canção de Sigurd* e, principalmente, a *Saga dos Volsungos*.

Na versão da *Saga dos Volsungos* (em que se inspirou Richard Wagner para compor suas óperas), Sigurd (Siegfried) é o destemido herói que, sem maiores dificuldades, consegue penetrar em uma muralha de chamas, que por muitos anos havia se mantido intransponível aos que tentavam atravessá-la. Ali ele resgata a Valquíria Brünhilde, que o deus Odin havia deixado adormecida como castigo por ter desobedecido a suas ordens (SAGAS ISLANDESAS, 2009, p. 80-81). A partir de então eles estão ligados por um amor sem fim. Mas, enquanto Bela Adormecida e seu príncipe encontram um final feliz, Sigurd e Brünhilde têm à frente um desfecho trágico, típico dos relatos da mitologia germânica. (VOLOBUEF, 2011, p. 15)

A cerca de espinhos é um importante motivo do conto em questão, visto que está presente em todas as versões analisadas neste trabalho. Como veremos, somente na produção de Disney ela adquire uma função diferente, pois, ao invés de proteger a protagonista e dar passagem para o príncipe que pretende salvá-la, é um artifício da vilã para tentar impedir que o herói chegue até sua amada. Na animação, esse elemento representa, na verdade, um perigo para a vida da princesa e um perigo para a união do casal.

Devemos notar ainda que, no antigo mito germânico citado, o destino das personagens é trágico. O mesmo não ocorre em *A Bela Adormecida* e podemos atribuir essa diferença a dois fatores. Em primeiro lugar, é da natureza do conto maravilhoso que as personagens obtenham êxito no final. A não ser quando adquiriram traços didáticos (como é o caso de *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault em que a história se encerra com a menina sendo devorada pelo lobo e uma moral em versos que alerta que isso poderia acontecer com qualquer jovem garota que se deixasse levar pela lábria de um “lobo” - ou homem), normalmente esses contos terminam com um final feliz, dando a entender que, independentemente dos percalços do caminho, sempre é possível vencer os obstáculos e, ao final, sair vitorioso. O segundo fator, intimamente relacionado ao primeiro, diz respeito ao direcionamento dessas histórias ao público infantil. Com esse novo destinatário, os contos não sustentariam um final trágico.

A narração de *A Bela Adormecida* se concentra em três momentos: do desejo dos reis por uma criança até o nascimento e batismo da protagonista, o dia em que esta cumpre seu destino ao espetar o dedo em um fuso e adormece e o momento em que o príncipe a salva e eles se casam vivendo “felizes até o fim” (GRIMM, 2014, p. 3). A infância da princesa e os cem anos que passa dormindo sofrem eclipse e não são narrados, visto que têm menos importância para o desenvolvimento da história.

O narrador é heterodiegético e seu ponto de vista é onisciente. Se comparado aos narradores dos contos anteriores, este se mostra muito mais delicado, respeitoso e, até mesmo, idealizador em relação aos fatos narrados, pois descreve personagens e suas ações de maneira bastante elegante e mostra ter uma visão maravilhosa daquilo que observa. Essas características revelam o traço romântico do texto. Por exemplo, diz que, ao acordar, Bela olhou “amavelmente” (GRIMM, 2014, p. 3) para o príncipe. Ou seja, nessa breve passagem notamos como o encontro entre os jovens sofreu uma brusca amenização em relação às versões de Basile e Perrault, visto que no conto italiano temos o episódio do abuso sexual e no francês temos toda uma descrição sobre as impressões dos jovens, o comentário feito pelo príncipe sobre a roupa ultrapassada da princesa, a empregada chamando o casal aos gritos para o jantar.

No conto alemão, temos um rei e uma rainha que desejam ter um filho. Uma particularidade é que a rainha é comunicada de que seu desejo se tornará realidade por um sapo que sai da água enquanto ela está se banhando. Tal elemento mágico concede ao episódio da concepção de Bela Adormecida algo de maravilhoso, extraordinário. Algum tempo depois a profecia se cumpriu e, muito contentes, os reis promoveram uma festa de batismo para a qual foram convidadas doze das treze fadas do reino, pois só havia doze pratos de ouro para servi-las. Note-se a importância conferida a esses objetos e ao serviço de mesa em detrimento da comida em si que sequer é citada, fato que remete o leitor ao ambiente nobre em que a história é situada. Ao final da festa, as fadas concederam dons à princesa como forma de presenteá-la. Assim como na versão francesa, a protagonista é dotada de atributos que dizem respeito ao papel da mulher na sociedade da época, pois o narrador diz que, ao crescer, além de bela, a princesa era “educada, gentil e sensata” (GRIMM, 2014, p. 1).

A seguir, na história, a fada que não havia sido convidada invade o castelo e lança a maldição sobre a princesa: aos quinze anos ela espetaria o dedo em um fuso e cairia morta. Importante observar que é dito que como não havia pratos suficientes, uma das fadas “teria de ficar em casa” (GRIMM, 2014, p. 1), ou seja, além de serem responsáveis por abençoar a princesa com dotes mágicos, elas têm de se submeter aos desígnios da realeza e espera-se que elas o façam de maneira submissa, o que não ocorre visto que a fada excluída logo busca vingança. Em seguida, uma das fadas que ainda não havia feito seu desejo, ameniza a ação da anterior e diz que a princesa não morrerá, mas dormirá por cem anos. Aqui, como na versão de Perrault, o rei tenta evitar o pior mandando queimar todos os fusos do reino. Entretanto, um dia, estando sozinha em casa, Bela percorre o castelo e encontra uma velha fiando no alto de uma torre. Logo a maldição se cumpre e ela cai adormecida. Aqui temos uma considerável mudança, pois no momento em que a protagonista adormece o mesmo ocorre com todo o castelo: seus pais, os empregados, os animais e até os elementos da natureza como o fogo e o vento repousam junto com a menina. Alfredo Bosi (2006, p. 93) assinala a expressividade da natureza romântica, comparando-a à natureza árcaica. Segundo o autor, esta última é decorativa, já aquela “significa e revela”. De fato, em *A Bela Adormecida*, a natureza é equiparada aos demais personagens e participa de uma ação coletiva, ou seja, mesmo elementos inanimados como o fogo e o vento repousam e despertam junto com a protagonista.

Certamente, o fato de Bela não ser abandonada pelos pais ao adormecer diz respeito a uma mudança de concepção sobre questões como a infância e a família. Enquanto no século XVII Tália foi abandonada pelo pai no meio da floresta e no XVIII a Bela de Perrault foi acompanhada apenas pela corte sendo que seus pais abandonaram o castelo após o seu

adormecer, aqui a família e tudo que se relacionava à princesa adormece junto com ela. Não há mais o abandono e a vulnerabilidade de outrora. Isso é reforçado ainda pela cerca de espinhos que cresce em volta do castelo e impede que qualquer invasor se aproxime, a não ser o príncipe salvador de Bela que, ao se aproximar, vê os espinhos se transformarem em flores e lhe darem passagem. O príncipe percorre os ambientes do castelo bravamente e quando encontra a protagonista a beija, ou seja, temos o salvamento por um real ato de afeto que arremata o caráter romântico do conto. Em seguida todos no castelo acordam e celebram o casamento dos jovens.

Sobre as personagens, destaca-se a supressão da vilã contida nas versões anteriores: a esposa traída de Basile e a mãe ogra de Perrault. Neste conto há um único dano causado pela fada que não havia sido convidada para o batismo da princesa. Esta tem uma breve aparição e a narração não se concentra em sua ação. Ademais temos o herói que é retratado de forma muito digna, mas também breve. Corajoso, vai em busca da princesa que o velho diz haver atrás da cerca de espinhos e, ao encontrá-la, a desperta com um beijo casto. Notemos a mudança havida nesse personagem: em Basile temos um rei que abusa sexualmente de Tália e a deixa grávida só voltando a vê-la muito tempo depois; em Perrault o príncipe vive com a moça em sigilo e somente assume sua relação após muitos anos. Houve, portanto, uma sublimação da figura do herói, através da qual ele tornou-se um exemplo de honra e grandeza.

Notamos que o narrador não se detém na descrição dos espaços, mas que uma grande quantidade deles é citada especialmente nos episódios nos quais se descreve o adormecer e o despertar da corte. Diz-se que dormiram os reis no salão, os cavalos no estábulo, os cachorros no pátio, as pombas no telhado, as moscas na parede, o fogo no fogão e que na frente do castelo nem uma folhinha se movia (GRIMM, 2014, p. 2). Tais referências ocorrem três vezes: quando as personagens adormecem, quando príncipe adentra o castelo e quando todos despertam; e conferem uma certa dinâmica à narração, pois o leitor visualiza o contexto geral da situação no castelo naquele momento, além de demarcar o espaço de cada classe social, pois, como vemos, cada qual adormece no local a que pertence. Outro momento em que temos essa mobilidade é quando a protagonista percorre o castelo até encontrar a velha fiando. Ela percorre câmaras, aposentos e uma escada em espiral até chegar ao quarto no alto da torre. Notamos também que esse movimento da protagonista só é possível devido à ausência dos pais. Estando sozinha e livre da proteção – ou da autoridade – dos progenitores, a menina pode, pela primeira vez, explorar todo o castelo. Não é gratuita, portanto, a interpretação psicanalítica que associa o espetar do dedo e o adormecer à maturação sexual. Como vemos, o

ato de experimentar novas situações está diretamente ligado ao afrouxamento do laço paternal.

É importante fazer algumas considerações sobre a figura da senhora que fia solitária (sem saber que os fusos haviam sido proibidos no reino), presente em todas as versões literárias estudadas nesse trabalho. Sabemos que o ato de fiar está intimamente ligado ao ato de narrar e que este último se relaciona à própria vida (como no já discutido caso de *As mil e uma noites*). Apenas para citar alguns exemplos, o motivo está presente na figura das Moiras da mitologia grega, três deusas responsáveis por tecerem a vida e a morte dos seres humanos, em Ariadne que entrega um novelo a Teseu e salva sua vida ao guiar sua saída do labirinto de Minotauro. *Bela Adormecida* pertence a esse ciclo de histórias em que o destino dos seres é associado ao fio que é tecido formando sua sina. Quem narra tece palavras até que elas formem um todo de sentido. Veremos em um dos capítulos seguintes que na versão fílmica de Disney essa figura tão simbólica foi suprimida e a roca encontrada pela protagonista na torre perdeu sua operadora. Nos contos de Basile e Perrault, o ato de narrar é exaltado ainda mais uma vez quando o herói toma conhecimento da existência de Bela Adormecida através de um velho que conta a história que ouviu de seu avô. Portanto notamos que a função é sempre dada a uma pessoa de mais idade, pois narrar exige experiência e a sobrevivência da narrativa depende dessa corrente, seja entre familiares, entre viajantes, etc. que transmitem a história oralmente.

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Podemos observar ainda que, em Grimm, Bela chama a fiandeira de “velha mãezinha” (GRIMM, 2014, p. 1) e diz que o fuso pula “alegremente” (GRIMM, 2014, p. 2), o que confere à cena do dano um caráter acolhedor e atraente. Esse aspecto será bastante explorado na animação de Disney, em que a vilã hipnotiza a heroína para forçá-la a espetar o dedo. Ou seja, sugere-se que tocar o fuso é irresistível e que o dano é inevitável, acentuando, mais uma vez, a interpretação dessa passagem como o irremediável amadurecimento sexual da protagonista.

A história concentra-se em um tempo indeterminado, bem como em um local geograficamente indeterminado. Entretanto sabemos que ela se inicia menos de um ano antes do nascimento da protagonista, pois esse é o prazo dado pelo sapo à rainha para que ela concebesse uma criança. A seguir, quinze anos se passam até o cumprimento da maldição e a princesa dorme por cem anos, ambos os períodos ocultados na narração. Não sabemos quanto tempo se passa entre o salvamento da princesa e o casamento, mas temos a nítida impressão de que todos os eventos finais ocorrem no espaço de um mesmo dia, em contraposição aos contos anteriores nos quais entre o despertar da protagonista e o final feliz temos uma série de acontecimentos: a busca por vingança pela esposa traída, em Basile, e os planos da sogra ogra para devorar os netos e a nora, em Perrault.

Apesar de não termos acesso a estatísticas que comprovem o que vamos mencionar, de modo geral, a versão dos Irmãos Grimm parece ser aquela que se perpetuou no imaginário mundial, sendo a que mais se assemelha à versão cinematográfica produzida por Disney. Com sua simplicidade e naturalidade, de certo cumpriu o objetivo principal dos Irmãos que era o de ser uma leitura para o lar e para as crianças. Isso não significa que os contos tenham sido infantilizados, no sentido depreciativo da palavra, pois continuaram suscitando a imaginação dos leitores e promovendo uma complexa rede de interpretações. Veremos como, ao contrário, Disney fixou formas, criou estereótipos e adaptou personagens estabelecendo uma perspectiva que ao mesmo tempo em que se perpetuou no tempo e no espaço, facilitou demasiadamente o trabalho do espectador.

5 A ANIMAÇÃO E A ADAPTAÇÃO DE A *BELA ADORMECIDA*

Agora trataremos da arte que viabilizou a divulgação do conto *A Bela Adormecida* e de outros contos maravilhosos como nunca antes havia ocorrido, bem como do artista e empresário que, com sua visão para os negócios, transformou a animação em uma arte industrial, inovando e revolucionando seus procedimentos.

É claro que o conto popular, por sua natureza, principalmente tendo em vista sua origem como narrativa oral, sempre alcançou todas as classes sociais e tocou o imaginário de crianças e adultos de todas as épocas. Os contos de fadas nunca exigiram nenhum esforço para se perpetuarem na história. Entretanto, os filmes de Walt Disney deram feições ímpares a essas histórias, fato que tem diferentes aspectos a serem ressaltados.

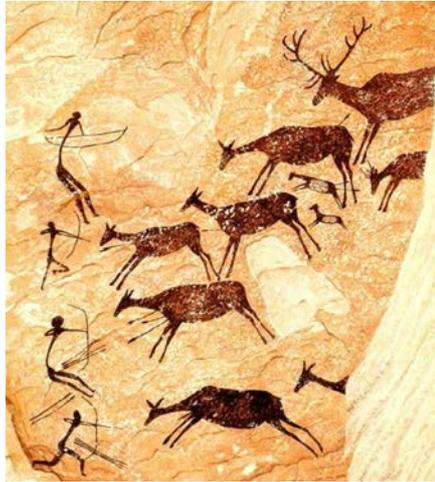
Primeiramente, é preciso dizer que grande parte da riqueza dos contos maravilhosos está justamente no papel que o ouvinte/leitor desempenha ao receber as histórias, ou seja, em sua contribuição enquanto criador de um mundo maravilhoso a partir da liberdade imaginativa que os contos proporcionam. Ao fixar as formas, Disney tirou de maneira considerável essa liberdade do espectador, pois já não é mais necessário imaginar o rosto ou o reino da princesa, todas as informações são fornecidas através da imagem. Principalmente no que diz respeito à animação *A Bela Adormecida*, de 1959, notamos uma perda severa em relação, por exemplo, à carga de personalidade das personagens, aspecto que havia sido uma conquista importante das personagens do cinema de animação como veremos mais adiante. Por outro lado, é inegável a contribuição desse artista para a arte de animação como um todo. Anos antes outra adaptação de um conto popular, *A Branca de Neve*, foi um marco para essa modalidade de cinema.

Acredita-se que, para a compreensão do exato momento em que o filme *A Bela Adormecida* foi produzido pelos Estúdios Disney, bem como do estágio em que a arte de animação se encontrava naquela época, é importante que façamos um breve histórico dos caminhos percorridos pelos seus idealizadores em busca do aperfeiçoamento da técnica. Discutiremos também a questão levantada por Alberto Lucena Barbosa Júnior (2011) sobre a relação tumultuada que viveram a arte e a técnica durante o desenvolvimento do cinema de animação.

Barbosa Júnior destaca que o desejo do homem de animar, ou seja, de dar vida, vem das épocas mais remotas e se expressou sempre nos mais diversos âmbitos artísticos. Indica a própria arte rupestre como sinal de que já havia a vontade de representar o movimento pelo

desenho como quando, por exemplo, há clara referência a uma cena de ação em que homens e animais correm ou se enfrentam.

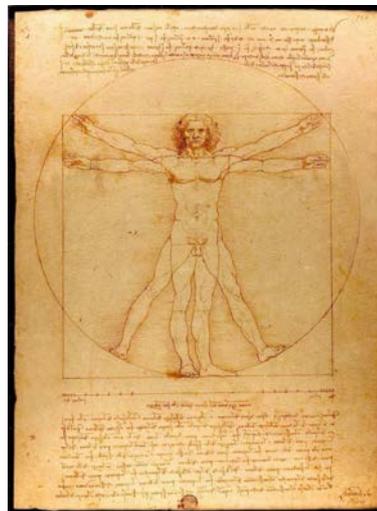
Foto 1 – Pintura Rupestre



Fonte: Portal Alexandria (2014).

Outro exemplo clássico da representação do movimento é o *Homem Vitruviano*, obra de Leonardo da Vinci, que representa um estudo das proporções do corpo humano, bem como da amplitude dos seus movimentos. Tais conceitos exigiram um estudo profundo em dado momento da história da animação, pois o movimento tanto de homens como de animais teve que ser minuciosamente observado para que os cartunistas conseguissem alcançar um efeito de realidade no desenho animado.

Foto 2 – Homem Vitruviano



Fonte: Da Vinci (2014).

Barbosa Júnior considera ainda que o quadro *Nu descendo uma escada*, de Marcel Duchamp, é portador de “uma dinâmica plástica do movimento numa sequência de posições de uma personagem em um único quadro” (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 29), ou seja, uma representação do movimento por meio de uma arte estática como a pintura.

Portanto, fica evidente que sempre houve no homem o desejo de animar, ou seja, de dar vida, que é o próprio significado da palavra. O verbo animar tem raiz latina, *animare*, entretanto só foi utilizado “para descrever imagens em movimento no século XX” (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 28). Somente após o renascimento e o advento das ciências modernas essa arte pôde se desenvolver, já que exigia um determinado avanço tecnológico para que pudesse se concretizar.

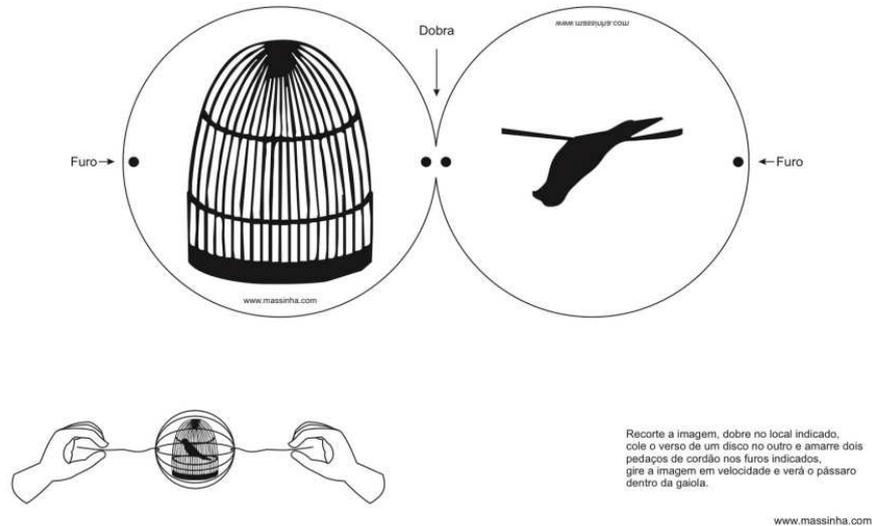
O primeiro experimento relacionado à projeção de desenhos data de 1645, em Roma, quando Athanasius Kircher publica um artigo no qual expõe o aparelho que havia inventado: a lanterna mágica. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 30) Munido de uma fonte de luz, um espelho e imagens pintadas sobre vidro, Kircher projeta imagens pela primeira vez. Entretanto, somente em 1736, Pieter Von Musschebroek tem a ideia de utilizar imagens em sequência, promovendo a primeira exibição animada.

No século XVIII, a lanterna mágica ganhou popularidade e foi amplamente utilizada como entretenimento. Entretanto, é preciso ressaltar que, nessa época (e nas décadas subsequentes), o que se destacava era a tecnologia e o encanto do público era devido às novidades técnicas recentemente descobertas. A animação ainda não havia atingido o patamar artístico, pois essa não era a preocupação primordial.

Muitos outros nomes contribuíram para a divulgação e o melhoramento das apresentações através da lanterna mágica, porém, somente no século XIX, com apoio de tecnologia então existente, e a partir de questionamentos científicos manifestados naquele momento, foi possível que a técnica voltasse a se desenvolver. Barbosa Júnior cita a percepção de Peter Mark Roget, em 1824, de que o olho humano é capaz de combinar imagens vistas em sequência, o que levou, em 1825, à invenção do Taumatoscópio, espécie de brinquedo em que duas imagens são desenhadas uma em cada lado de um círculo que, ao ser girado rapidamente, faz com que tenhamos a impressão de que as imagens são combinadas.

Foto 3 - Taumatroscópio

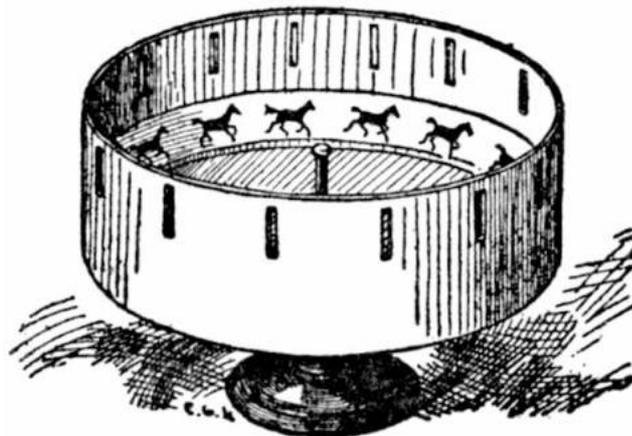
Taumatroscópio



Fonte: Site Massinha (2014).

A partir dessa percepção, muitos outros aparelhos puderam ser inventados, mas merecem destaque o Zootroboscópio (ou roda da vida), inventado em 1834 por William Horner, e o famoso Kineograph, mais conhecido como *flipbook*, ou livro mágico, em 1868.

Foto 4 – Zootroboscópio ou roda da vida.

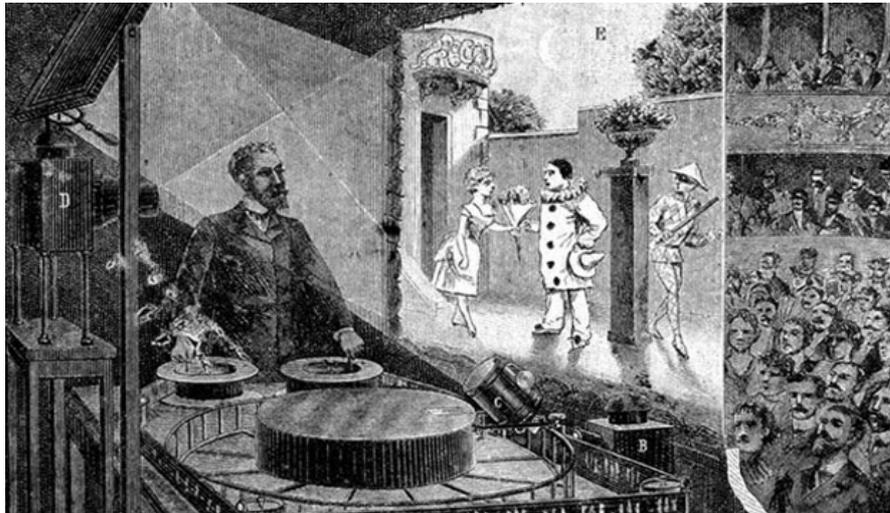


THE ZOOTROPE.

Fonte: Horner (1834).

Em 1877, temos outra revolução quando Emile Reynaud inventa o Praxinoscópio, aparelho complexo que, por meio de espelhos, fontes de luz e engrenagens, projeta imagens sequenciais sobre um fundo que faz o papel de cenário. Em 1892, ele abre o Teatro Óptico onde projeta filmes de cerca de quinze minutos que se destacam por serem “coloridos, apresentavam enredo, trilha sonora sincronizada e personagens desenhados de maneira que seus movimentos estivessem rigorosamente adaptados ao cenário” (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 36). Reynaud contribuiu em larga escala para a transformação da animação em espetáculo. É importante dizer ainda que, somente em 1895, o cinema foi inventado pelos irmãos Lumière e destacar, portanto, o pioneirismo do cinema de animação em relação ao desenvolvimento da técnica cinematográfica.

Foto 5 – Praxinoscópio



Fonte: Blog A História do Cinema (2011).

Até o final do século XIX, portanto, o que tivemos foi uma corrida em busca do desenvolvimento de aparelhos que viabilizassem o cinema de animação. Ou seja, até esse momento os envolvidos estavam preocupados apenas com a técnica e a arte ficava em segundo plano, configurando-se, talvez, apenas nos desenhos projetados. Barbosa Júnior desenvolve sua tese sobre a relação entre esses dois conceitos (arte e técnica), buscando explicar qual o papel e o devido lugar de cada um. Destaca a dificuldade em fazê-lo em relação às expressões artísticas que utilizam a tecnologia como instrumento, já que, nesse caso, há o risco de os utilizadores dos meios fazerem deles o foco, deixando a arte em segundo plano. Segundo o autor, o mesmo ocorre com a fotografia, pois não basta usar o maquinário, deve-se saber captar o exato enquadramento que expresse algo de humano, de

artístico. Sobre isso, o autor ainda difere arte e técnica como sendo a primeira característica do ser humano.

Entendemos a arte essencialmente como o domínio do indivíduo, do humano, ao passo que a técnica diz respeito às transformações externas. Através da técnica nos impomos sobre a natureza, controlamos suas forças, opondo-as por meio de um processo organizado. [...] Já por meio da arte atuamos em nosso próprio equilíbrio interno, pois precisamos recriar o mundo como uma forma de compensação aos rigores da experiência no ambiente real – uma capacidade típica do homem (ausente nos outros animais), que permite a elaboração de símbolos; [...].

Essa capacidade de representação simbólica nos tornou, assim, caracteristicamente humanos. Com a ajuda dos símbolos da arte podemos manifestar impulsos e valores significantes que, de outra maneira, não teriam como ser comunicados (a emoção, o carinho, o desejo, a simpatia, o amor...) e nos diferenciam dos outros animais. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 17).

Somente no começo do século XX, os animadores, munidos de certa tecnologia e não tendo que se dedicar somente a esse aspecto, puderam voltar sua atenção para a expressão artística. Em 1906, James Stuart Blackton lança o seu *Humorous phases of funny faces*, considerado o primeiro desenho animado por utilizar sua técnica básica: a animação *frame a frame*. Blackton utilizava também uma técnica chamada *lightning sketches*, em que o animador participa da ação desenhando ao vivo.

Foto 6 – Humorous phases of funny faces



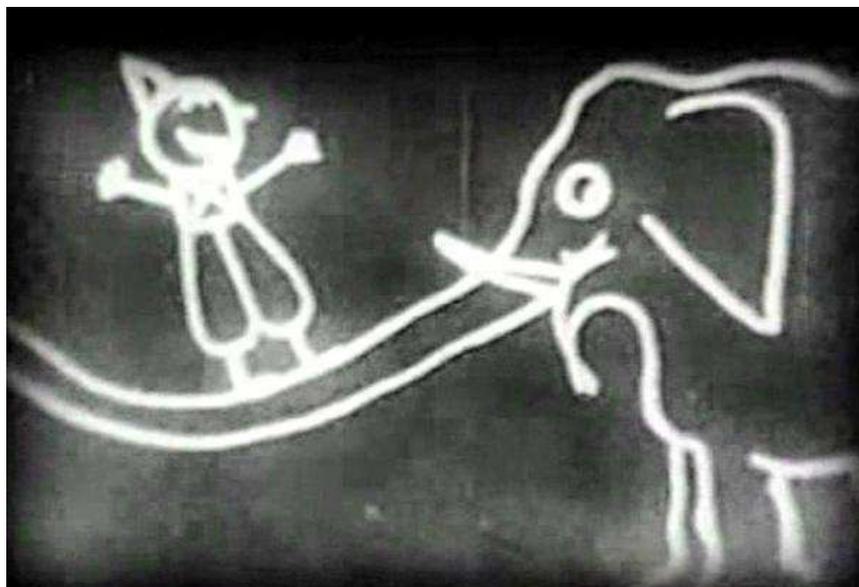
Fonte: Site Frame per Second (2006).

Outra técnica também muito utilizada nesse momento (inclusive no cinema de ação ao vivo), era a parada e substituição da filmagem, também amplamente conhecida como *stop motion*, através da qual os animadores conseguiam criar a ilusão de movimento filmando objetos em vários fotogramas, sendo que, entre um fotograma e outro, alterava-se um pouco a posição deles. Realmente tinha-se a ilusão de que eles estavam se movendo. Um exemplo clássico e que ilustra perfeitamente a utilização dessa técnica é outro filme de Blackton

chamado *The haunted hotel* (1907) que despertou a curiosidade dos espectadores que ansiavam descobrir como os objetos se moviam sozinhos na tela. A partir daqui teremos a importante contribuição de verdadeiros artistas para o cinema de animação. Destacaremos duas figuras essenciais: Winsor McCay e Emile Cohl. Ambos eram experientes ilustradores que chegaram ao mundo da animação gozando de prestígio considerável. Inovaram pouco em técnica, mas contribuíram enormemente em termos de arte. Segundo Barbosa Júnior, nesse momento o animador deixa para trás o papel de mágico ilusionista e assume o papel de artista.

Emile Cohl possuía uma rica formação política e fazia parte de um grupo chamado *Os Incoerentes*, adeptos de uma estética, como já diz o nome, incoerente. Para Barbosa Júnior, eles foram os precursores do dadaísmo e do surrealismo. Cohl levou os preceitos de *Os Incoerentes* para seus desenhos animados, criando importantes recursos que são utilizados até hoje como, por exemplo, o achatamento e o esticamento das personagens, a metamorfose de animais em objetos e vice-versa. Criou ainda o efeito de *zoom*, quando este sequer existia nas câmeras do cinema de ação ao vivo. Tais artifícios podem ser observados em *Fantasmagorie*, curta-metragem de animação lançado por Cohl em 1908.

Foto 7 - Fantasmagorie



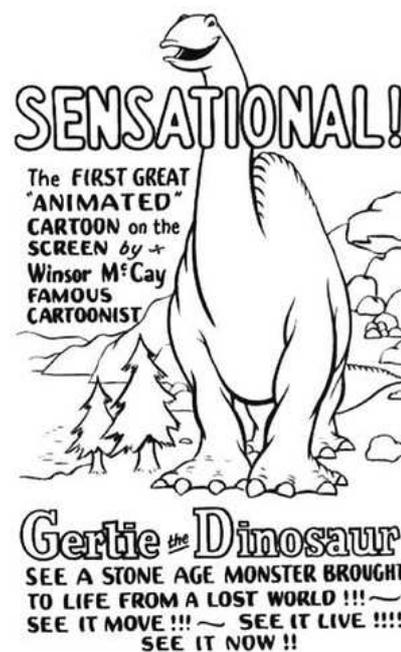
Fonte: Site My Storyboard (2012).

Enquanto Cohl simplificou o traço para agilizar o processo de produção dos milhares de desenhos necessários para se criar alguns minutos de animação, Winsor McCay transpôs “para a tela seu sofisticado estilo gráfico, há muito estabelecido nas histórias em quadrinho que ele desenhava, sem comprometer a qualidade de seu complexo *design*” (BARBOSA

JÚNIOR, 2011, p. 54). Além disso, uma importante contribuição de McCay foi a inserção de personalidade nas personagens. Em *How a Mosquito Operates* (1912) notamos que o animador investiu no caráter do mosquito que ganhou características tipicamente humanas. Entretanto, foi com *Gertie the Dinosaur* (1914) que McCay consagrou um novo estilo de personagem de animação.

Aqui estavam, definitivamente, estabelecidas as bases do personagem de animação, com o delineamento de sua personalidade por meio de um trabalho de concepção visual integrado a movimentos típicos que lhe dão estilo e criam as condições para sua individualização. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 59).

Foto 8 – Gertie the dinosaur



Fonte: Site Peres-Rubio, art in education (2014).

Portanto, a partir daqui notamos o papel de destaque que a criação artística ganhou no mundo da animação. O único – e importante – obstáculo a ser enfrentado pelos animadores continuava sendo a exaustiva produção de desenhos à qual eram submetidos, visto que, para a execução de poucos minutos de animação, eram necessárias milhares de ilustrações feitas à mão.

Surge então a necessidade de, como diz Barbosa Júnior, industrializar o cinema de animação, criar meios para que sua produção se tornasse menos extenuante, pois, nesse

período, o cinema de ação ao vivo já havia conquistado o mercado e o público. Surge então a figura de John Randolph Bray que utilizou preceitos de produtividade e inovou ao imprimir os cenários de forma que somente as personagens precisavam ser desenhadas. Nesse mesmo período, mais especificamente em 1914, foi inventado o acetato, material transparente sobre o qual eram desenhadas somente as personagens, o que as tornou completamente independentes do cenário, além de proporcionar, por exemplo, uma primeira ilusão de profundidade, uma vez que diferentes elementos do cenário podiam ser desenhados em diferentes folhas de acetato que, colocadas em sequência geravam o efeito de distância entre eles.

Outra importante inovação técnica do mesmo período foi a invenção da rotoscopia pelos irmãos Fleischer, os criadores de Koko, o palhaço, Betty Boop e Popeye.

A rotoscopia era um engenhoso artifício para se obter movimentos realistas no desenho. Uma sequência de imagens reais pré-filmadas era projetada frame a frame (como um projetor de slides) numa chapa de vidro, permitindo que se decalcasse para o papel ou acetato a parte da imagem que se desejasse. Abriam-se novas oportunidades para efeitos especiais, amplitude de movimentos [...]. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 70-71).

Ou seja, configurava-se uma busca de meios que agilizassem o processo, bem como formas de tornar os movimentos do desenho animado cada vez mais apurados.

Nesse contexto, surge, na década de 1920, o famoso personagem gato Felix, criado por Otto Messmer. Segundo Barbosa Júnior, é provável que o sucesso do seu formato arredondado e preenchido de preto tenha inspirado muitos outros desenhos posteriores, inclusive o maior símbolo do império Disney: Mickey Mouse. Para o autor, o formato arredondado do personagem, além de ser considerado mais atraente e auxiliar na suavização dos movimentos, agilizava o processo de desenho e pintura. Os cenários eram compostos de linhas simples, tudo para tornar a produção mais rápida, porém, sem descuidar nem por um momento da profundidade psicológica do personagem. Félix representava perfeitamente aspectos do ser humano, fato que contribuiu muito para o seu sucesso.

[...] o gato se prestava maravilhosamente a metafóricas comparações com o comportamento humano. É um animal admirado e temido; é indiferente e sensual; independente e familiar; perfeito para encarnar as múltiplas facetas da personalidade humana. Daí a riqueza da personalidade de Félix, em contraponto ao conhecido maniqueísmo das criaturas de Disney, que muito em breve tomariam de assalto o mundo da animação. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 78).

O reinado do gato Félix somente terminará após o surgimento dos estúdios Disney.

Discutiremos mais adiante as adaptações que Walt Disney promoveu dos contos de fadas, mais especificamente da história *A bela adormecida*, objeto deste trabalho. Por ora vale destacar que, se no campo do conteúdo tais histórias foram extremamente simplificadas, perdendo grande parte da riqueza de detalhes que possuíam nas versões literárias, foi considerável a contribuição de Disney para o desenvolvimento de outro campo da arte: a animação. É certo que, apesar de se preocupar com o conteúdo das histórias, este não era exatamente o foco das produções, mas sim o aperfeiçoamento técnico, principalmente na época em que *A bela adormecida* (1959) foi lançada, ou seja, após o surgimento da televisão, o que mudou completamente o direcionamento da arte de animação como um todo. Após a invenção desse meio de comunicação, os desenhos animados passaram a ser tratados como puro entretenimento infantil e houve um considerável aumento da demanda por filmes que pudessem ser exibidos no dia a dia. Tais fatos fizeram com que houvesse uma queda na qualidade dos filmes e uma despreocupação com a carga artística, tendo em vista seu novo objetivo de divertir as crianças e também a necessidade de uma produção em larga escala. Ainda assim, é visível a preocupação estética em *A bela adormecida*, já que Walt Disney foi o único que, nesses tempos difíceis, conseguiu manter a qualidade dos longas-metragens.

Walt Disney contribuiu de forma decisiva para o cinema de animação ao inventar procedimentos técnicos sem os quais hoje não imaginaríamos essa arte: desde artefatos simples como a colocação de uma barra de pinos na base da prancheta de desenho para facilitar o manuseio de diversas folhas ao mesmo tempo, até a utilização do teste a lápis, mecanismo através do qual os desenhos são fotografados e projetados a fim de que se encontre alguma falha de sequência. Disney também criou o *storyboard*,

[...] sendo a solução, proporcionada pelos artistas de Disney, para os problemas de ordem e estrutura dos filmes de animação. Consiste de uma série de pequenos desenhos com legendas, fixados num quadro, que mostram as ações-chave do filme. Com isso, tem-se uma apreensão antecipada do ritmo, com o encadeamento visual das cenas permitindo decisões mais seguras e ajustes valiosos antes de a filmagem começar. É tão útil que se generalizou, e hoje qualquer comercial para televisão ou filme que se preze (inclusive de ação ao vivo) não dispensa a preparação do *storyboard*. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 109).

Introduziu o som no desenho animado de maneira perfeitamente sincronizada, mas sua principal colaboração nasceu da conjunção da alma de artista com uma visão privilegiada para os negócios. Com ele tivemos, finalmente, a industrialização do cinema de animação. Até hoje, o desenvolvimento alcançado por Disney não foi superado completamente.

Para Barbosa Júnior, a superioridade de Disney foi, primeiramente, reconhecer que ele era um bom desenhista, mas que havia outros melhores, assim desvencilhou-se do tedioso trabalho e delegou-o a artistas contratados por ele. Isso o diferenciou, por exemplo, de McCay, que dedicou todo o seu tempo ao infundável trabalho de desenhar. Além disso, Disney transformou o fazer cinematográfico em uma linha de produção, contratando, por exemplo, assistentes para aliviar os desenhistas do trabalho de apagar os traços extras e não hesitava em adicionar ao processo quantos profissionais especializados fossem necessários.

Era o resultado da política de Disney. Ele ficava livre para desenvolver estratégias de produção, conceber dispositivos e promover aperfeiçoamentos para agilização e expressão gráfica, definir temas e decidir propostas, levantar recursos financeiros e elaborar o marketing, proporcionando aos animadores as condições para se dedicar (sem outras preocupações) às questões exclusivamente artísticas. Todos juntos, no entanto, discutiam os problemas de arte e, se algo precisava de solução externa (material ou humana), Disney providenciava. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 103).

Além de contratar artistas profissionais, ainda investiu em sua qualificação, promovendo cursos, palestras, pesquisas sobre movimentos humanos e animais. Tudo isso com o intuito de apurar a arte e elevar, como nunca antes havia sido feito, a qualidade do cinema de animação. Após o advento da computação gráfica, muitos dos equipamentos que, naquela época, eram considerados de alta tecnologia, foram descartados, entretanto o mesmo não ocorreu com os desenhos animados a que deram origem. Isso “porque a arte não está presa a mecanismos, a artefatos inexoravelmente confinados a seu tempo, ultrapassados pela natural evolução tecnológica. Os ingredientes da arte estão na mente do artista” (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 115).

Em sua incansável busca do progresso da animação, Disney lançou o primeiro filme colorido, *Flowers and Trees*, em 1932, com um sistema de combinação de três cores, sendo que, até aquele momento, os filmes (mesmo os de ação ao vivo) utilizavam uma combinação de apenas duas cores. Esse foi o primeiro desenho animado a ganhar o Oscar (BARBOSA JÚNIOR, 2011).

A seguir, em 1933, lançou *Os três porquinhos*, animação em que se consagra a personalidade do personagem de animação. Três personagens iguais que se diferenciam pelo modo de agir, “no estilo do movimento [essência da animação] estava a sensação da alma do personagem” (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 109).

Em 1937, finalmente Disney lança seu primeiro longa-metragem: *Branca de Neve e os sete anões*. O desafio aqui não estava em produzir uma animação de longa duração, mas em

prender a atenção do público durante tanto tempo. A história tinha que ser comovente e o enredo muito bem planejado. E em matéria de persuasão, acreditamos que não haveria nada melhor que um tradicional conto de fadas.

A partir desse momento, os estúdios Disney farão uso de todo o avanço conseguido. Com o surgimento da televisão, como já citado, a animação teve seu *status* de arte colocado à prova. A necessidade de aumentar a produção fez com que os animadores passassem a se preocupar mais com a quantidade do que com a qualidade das produções. O mesmo viria a acontecer com o surgimento da computação gráfica que deu origem a uma série de desenhos computadorizados, mas sem qualidade estética alguma. Disney, entretanto, percebeu o potencial da televisão como aliada e passou a produzir séries televisivas (GABLER, 2009, p. 10). Aliás, fazendo uso de seus próprios paradigmas, Disney foi o único a superar essa fase e a continuar produzindo longas-metragens de boa qualidade. Nessa mesma época, foi lançado *A dama e o vagabundo* (1950). Gabler (2009) considera os estúdios Disney a primeira corporação multimídia moderna, pois integrou as produções de longas-metragens, programas de televisão, filmes de ação ao vivo, livros, histórias em quadrinhos, etc.

Em 1959 foi lançada a versão para o cinema de *A bela adormecida*, objeto deste trabalho. Assim, como vimos em capítulos anteriores, as diferentes versões dos contos de fadas refletiam, em sua composição, elementos do momento histórico em que foram concebidas, veremos como o mesmo ocorreu com as adaptações de Walt Disney para o cinema. Barbosa Júnior fala sobre a “ilusão da vida” buscada pelo empresário, isto é, todas as tecnologias desenvolvidas tinham o propósito de transformar o desenho animado em uma ilusão cada vez mais perfeita do mundo real. Contudo, esse mundo real não deve ser confundido com a nossa realidade, mas com uma realidade ideal e mágica. Gabler (2009, p. 12) afirma que “Disney atingiu o que pode ser a essência do entretenimento: a promessa de um mundo perfeito que se ajusta aos nossos desejos”. Portanto, a simplificação do enredo e a planificação das personagens podem perfeitamente não ter sido gratuitas. Gabler destaca ainda o período de depressão econômica vivido pelos Estados Unidos nos anos 1930, e cita o importante papel desempenhado pelas produções de Disney no sentido de “capturar e, depois, apaziguar a enfermidade nacional” (GLABER, 2009, p. 14). Ou seja, da mesma forma que os contos franceses tinham por objetivo aplicar lições de moral na juventude da época, ou mesmo alertar sobre os perigos do mundo, os filmes de Disney também tiveram sua intenção social no momento em que foram concebidos. É claro que Disney aproveitou o momento economicamente delicado para vender ilusões, a especialidade da empresa. Com esse intuito, os contos de fadas foram simplificados ao máximo, ganharam cores intensas, movimentos

refinados, foram embalados por canções cativantes e veicularam a mensagem de que, independentemente dos percalços encontrados no caminho, ao final tudo se resolveria e todos seriam felizes para sempre. Uma mensagem que sempre carregaram e que agora se encaixava perfeitamente aos objetivos de Walt Disney e de sua empresa.

6 A BELA ADORMECIDA, DE WALT DISNEY

Trataremos agora da transcrição do conto *A Bela Adormecida* para a linguagem cinematográfica pelos estúdios Disney, lançada em 1959. Optamos por não suscitar a discutida questão de valores entre literatura e cinema, pois entendemos que o processo de adaptação está ligado à recriação, ou seja, a obra fílmica é uma obra de arte totalmente nova e completa, sendo que a discussão acerca de sua qualidade em relação à obra literária que lhe serviu de inspiração já rendeu diversos estudos. Sebastião Uchoa Leite (2003) esclarece que sempre haverá uma sensação de insuficiência de aprofundamento do filme em relação ao livro, visto que diferem em relação à forma de exposição da narrativa. Enquanto a literatura dispõe de mais tempo e espaço para desenvolver seus temas, o cinema está limitado ao tempo de exibição e ao espaço da tela. Aqui nos limitaremos a adotar o princípio de que o filme, neste caso a animação, tem seu próprio processo de criação e sua linguagem particular, independentemente de sua condensação temporal. Trataremos, então, de comparar as histórias no que diz respeito ao conteúdo e à expressão, e analisar as categorias particulares à linguagem fílmica.

Podemos afirmar que *A bela adormecida* de Disney segue a linha romântica do conto dos Grimm estudado em um dos capítulos anteriores, principalmente em relação à subtração da parte da história após o despertar da protagonista em que esta tem de confrontar uma série de novas dificuldades. O desfecho da animação ocorre com o salvamento da princesa pelo príncipe e a união do casal. Os fatos narrados, entretanto, sofrem uma significativa alteração em relação a todas as versões literárias estudadas anteriormente. Após a maldição ser lançada pela vilã – que é uma bruxa e não mais uma fada desprezada – as boas fadas elaboram um plano para tentar evitar que a princesa cumpra seu destino: decidem levá-la para o bosque e criarem a menina longe do castelo para que Malévola (a bruxa) não a encontre. Planejam somente trazerem-na para perto dos pais novamente quando ela já estivesse fora de perigo, ou seja, após completar dezesseis anos. Portanto, uma parte da história se desenvolve na casa de campo onde as três fadas vivem como uma família com Aurora, a princesa, que recebe o nome de Rosa após a fuga do castelo.

Nesse ambiente bucólico, Aurora conhece o príncipe Felipe, a quem já havia sido prometida em casamento ao nascer. Entretanto, a moça vive agora como uma camponesa e nenhum dos dois desconfia da verdade. Essa passagem, por um lado, remonta às versões de Basile e Perrault nas quais há um contato prévio entre os jovens antes da união oficial. No conto italiano o rei encontra e abusa sexualmente da protagonista enquanto ela dorme para

somente no final, após a morte da esposa, assumi-la e aos filhos que teve com ela. Já em Perrault o príncipe encontra, se casa e vive alguns anos com a princesa em segredo para somente assumir sua nova família após a morte de seu pai e sua coroação como rei. Na animação, entretanto, esse encontro prévio dos jovens sugere uma união entre destino e interesses sociais, pois o casamento já havia sido combinado entre os pais com a finalidade de unir os reinos, além de evidenciar outros valores da aristocracia como, por exemplo, o interesse no fortalecimento da dinastia e na continuidade da linhagem sem risco de miscigenação.

A animação é iniciada pela imagem de um livro que se abre e uma *voz-over* que principia a nos contar a história. Mary Ann Doane (1983, p. 466) explica que “O comentário em voz-over [...] é de fato uma voz descorporalizada. [...] É a diversidade radical em relação à diegese que dota esta voz de uma certa autoridade”. Ou seja, ouvimos a voz de um narrador situado em um nível narrativo extradiegético (GENETTE, 1995), mas sua imagem não nos é apresentada, o que sugere a ideia de um contador situado em um tempo posterior aos fatos narrados e conhecedor dos mesmos. Tal narrador surge três vezes: no início, contextualizando a história, apresentando as personagens principais e suas funções; após decorridos cerca de quinze minutos de exibição, quando há a elipse dos dezesseis anos que a princesa viveu como camponesa; e no final, quando o casal se une e a imagem do livro surge novamente se fechando e explicitando o fim da história. Portanto tal intervenção tem também a função de resumir partes da história, além de suprimir outras consideradas menos importantes, como é o caso da infância da protagonista, assim como ocorre também nas versões literárias em que essa passagem até a adolescência é constantemente suprimida.

É importante considerar que tal livro possui uma rica encadernação, sua capa parece conter pedras preciosas, e tem ao fundo uma tapeçaria que remete a um ambiente aristocrático. Não é possível afirmar em que tempo está situado esse narrador, mas uma vela acesa em frente ao livro sugere ser anterior à era moderna. Entretanto, apesar dessa forte referência à literatura, a animação não abre mão dos recursos próprios à linguagem cinematográfica, pois enquanto os fatos são narrados e as páginas do livro são viradas, a câmera opera um constante movimento de *travelling* (deslocamento da câmera no espaço), alternando planos panorâmicos e primeiros planos ao focar as ilustrações, e o efeito de *zoom* não deixa o espectador perder de vista as especificidades da arte cinematográfica.

A voz narrativa é compartilhada apenas uma vez. Por volta de sessenta e três minutos de exibição, quando Malévola, a vilã, vai ao encontro do príncipe Felipe, que está preso em seu castelo, e narra o destino que ela havia programado para ele: ficaria cem anos confinado e

impedido de salvar Aurora da maldição. Nesse momento a história narrada por Malévola está situada no nível narrativo que Genette (1995) chamou de hipodiegético, e que os autores do *Dicionário de termos narrativos* preferiram denominar metadiegético, ou seja, o nível em que está situada a narrativa feita por um personagem da diegese. Tal narrativa é apresentada ao espectador através de imagens e a ação é narrada em voz *off*.

“Voz *off*” refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual não é visível no quadro. Neste caso, o filme, por meio de sequências anteriores ou por outros determinantes contextuais, afirma a “presença” do personagem no espaço da cena, na diegese. Ele/ela está “logo ali”, “logo além do limite do quadro”, em um espaço que “existe”, mas o qual a câmera não escolhe mostrar. (DOANE, 1983, p. 462).

Portanto a personagem é retirada da cena, mas sabemos que é a sua voz a contar a sequência de fatos apresentados, ao contrário do primeiro narrador que em nenhum momento é apresentado por meio de imagens. Cabe ressaltar também que desde Basile esse espaço é cedido à vilã, visto que em *Sol, Lua e Tália* ela profere o maior e mais significativo discurso direto da narrativa, o que demonstra o destaque dessa personagem na trama desde os tempos mais remotos.

Sobre o tempo, observamos que a história é situada no século XIV, ao contrário das versões literárias que não determinam essa informação. Tal especificidade é conveniente para a caracterização de personagens e cenários, pois o contexto nobre medieval garante imagens de ambientes ricamente adornados. Há também o contraste entre a vida no castelo e a humilde existência camponesa à qual as três fadas e a protagonista são submetidas com o fim de salvar esta última da maldição a que foi condenada, que condiz com a realidade da Idade Média, quando senhores feudais e servos viveram a desigualdade que culminou na Crise do Século XIV.

Quanto ao tempo da história propriamente, temos o início com o nascimento de Aurora e o fim aos seus dezesseis anos, os fatos são apresentados em sua ordem cronológica. Diferente das versões literárias, não há um sono de cem anos. A protagonista adormece e é salva pelo príncipe na mesma noite do seu aniversário. Considerando a elipse que há durante a infância da princesa, podemos dizer que Disney concentrou sua narrativa fílmica em dois rituais da vida da protagonista: o batismo e o aniversário de dezesseis anos, que, como já mencionado, Bruno Bettelheim (1980) associou ao momento de passagem para a vida adulta. Na animação, o nome dado à personagem durante o período que passa na floresta (Rosa) alude justamente a esse desabrochar, isto é, ao período de amadurecimento sexual.

Quanto aos espaços, temos o local de onde emana a voz do narrador extradiegético descrito anteriormente como sendo o ambiente que abriga o livro usado para contar a história. Na diegese não temos um espaço geográfico determinado, ou seja, ao contrário do tempo, não sabemos onde a história se passa. Entretanto, há um número considerável de espaços físicos percorridos pelas personagens. Primeiramente temos o castelo de Aurora que é explorado tanto em seu exterior, quanto em seu interior. Logo no início temos a chegada dos convidados para os festejos de nascimento da princesa quando é mostrada a parte externa do castelo com suas ruas, casas, pontes, além do pátio do castelo. Este último serve de cenário também para a grande fogueira feita para queimar todas as rocas de fiar do reino, tentativa do rei de impedir que a maldição atingisse a criança, além de ser o local onde Felipe conta ao pai que conheceu uma camponesa com quem pretende se casar. O momento de chegada dos súditos no início é montado de maneira que evidencie a grandeza do evento. A câmera utiliza o plano panorâmico, o *zoom* e o *travelling* para mostrar as inúmeras filas de pessoas que se dirigem ao castelo. Há composições interessantes de planos quando, por exemplo, aos três minutos de exibição, as personagens passam sobre uma ponte na parte superior da tela e depois cruzam horizontalmente para a esquerda. Essas composições acontecem várias vezes nesse início da película e tem objetivo de demonstrar a grandeza do evento real. Por fim, quando as personagens estão no pátio do castelo, a câmera opera em *travelling* até chegar ao escudo localizado no alto da entrada, reafirmando, mais uma vez, a importância da família real.

O espaço externo do castelo é utilizado mais duas vezes além das já citadas: quando as três fadas decidem fazer com que todos no castelo adormeçam junto com a princesa e percorrem todo o ambiente lançando sua magia sobre os elementos vivos, inclusive os animais, fogo e a fonte. E também na luta final de Felipe com Malévola, que se transforma em um dragão. Nesse momento, Malévola faz com que uma cerca de espinhos cresça em volta do castelo para impedir que o príncipe chegue até Aurora e a salve. É importante notar que tal cerca existia tanto na versão de Perrault, quanto na dos Grimm, entretanto nas versões literárias ela era providenciada pela boa fada com a intenção de proteger a princesa durante o seu sono e, quando o príncipe salvador se aproximava, logo a cerca se abria para ele. Na versão fílmica a cerca tem justamente a intenção oposta: Malévola deseja que ela mate o jovem e ele tem de lutar contra os espinhos que investem contra ele. É importante considerar que, na animação de Disney, esse personagem ganha atributos típicos do herói americano explorado no cinema hollywoodiano. Nas versões literárias, ele não encontra dificuldades para chegar até a jovem adormecida, já na animação sua busca ganha traços de ação, a sequência da luta com Malévola é construída através de muitos cortes, garantindo a dinâmica

da cena. A música de fundo intensifica o clima de suspense e as cores escuras contribuem de forma significativa para essa atmosfera. O ritmo da narrativa é determinado de modo que as cenas descritivas possuam planos mais longos e as cenas de ação, muitos cortes e diversos planos que instaurem a dinâmica pretendida.

O espaço interno do castelo também é bastante explorado. Temos, primeiramente, a sala dos tronos dos reis onde as fadas concedem seus dons a Aurora e Malévola, a maldição. Tal sala, amplamente iluminada, tem seu caráter modificado com a chegada da vilã, quando o espaço se torna escuro, e também, no final, quando as três fadas fazem com que os reis e sua corte adormeçam. Portanto é notável a utilização da luz para determinar os momentos alegres e de dificuldades da história. Não só da luz, mas das cores no geral, pois notamos que os ambientes e as personagens ganham tons esverdeados nos momentos de crise.

Esse espaço interno do castelo é utilizado também para demonstrar a riqueza e as posses da realeza. Exemplo disso pode ser conferido aos doze minutos de exibição quando as três fadas diminuem de tamanho e entram em uma caixinha para conversarem com mais privacidade. Em contraste com o tamanho das personagens, temos, dentro da caixa, alguns objetos ricamente decorados com ouro e pedras preciosas, acentuando o contexto nobre em que a história foi situada. Outro momento dessa mesma natureza ocorre, aos quarenta minutos da película, quando os reis discutem o destino dos filhos diante de uma farta mesa de carnes, frutas, etc., demonstrando mais uma vez a opulência em que vivem. Essa sequência constitui um dos pontos cômicos da produção, pois os reis, juntamente a um criado, se embebedam quase a ponto de perderem a razão e começarem uma briga. Já o criado, que bebe escondido dos patrões, perde a consciência e cai embaixo de uma mesa. Propp (1992, p. 50) destaca que a comicidade da embriaguez só é possível quando ela não chega ao nível do vício, ou seja, quando os personagens ficam “altos” e não bêbados. É exatamente o que temos nessa passagem. O criado bebe demasiadamente e acaba perdendo os sentidos, mas a comicidade de suas ações está mais associada ao fato de ele estar bebendo escondido, roubando o valioso vinho dos reis, e não propriamente ao efeito do álcool. Já os reis não chegam a brigar e acabam logo fazendo as pazes após a discussão.

Quando Aurora é levada de volta para o castelo, após dezesseis anos vivendo como camponesa, temos o encontro entre a protagonista e o seu destino. Ela finalmente espeta o dedo em uma roca de fiar e cai em um sono profundo. Esse momento é composto por vários elementos maravilhosos, pois, quando descobre o paradeiro da menina, Malévola surge para fazer cumprir aquilo que havia determinado anos antes. Tudo ocorre como se Aurora fosse hipnotizada, uma parede se abre para que ela passe e em seguida se fecha para que ninguém a

siga. Ela sobe uma escadaria até chegar a uma sala onde surge, como mágica, uma roca de fiar. O elemento mágico evidencia que Malévola providenciou a aparição do objeto que, nas versões literárias, era operado por uma velha senhora da qual já falamos. É quando a voz de Malévola ordena que a menina coloque o dedo no fuso. Ela obedece e, no mesmo instante, cai desacordada. Todo esse espaço percorrido pela personagem nessa sequência é caracterizado de modo a criar uma atmosfera de suspense e o estado hipnótico da protagonista acentua a idéia de que tocar o fuso era inevitável e, portanto, o dano também. A escadaria é escura e o único ponto de iluminação é a luz verde que atrai Aurora. Essa é, aliás, a cor que caracteriza a vilã durante todo o filme. Podemos dizer que há uma tendência ou padronização em relação às cores atribuídas aos vilões das produções da Disney, pois são geralmente representados por tons esverdeados e arroxeados. Quando não em seus figurinos, tais cores aparecem em partes do corpo como os olhos, em névoas que os circundam ou mesmo na coloração dos ambientes que percorrem. Podemos observar essa preferência da produtora por personagens como a madrasta de Cinderela que tanto na animação de 1950 como na readaptação de 2015 é caracterizada com as cores citadas. O mesmo ocorre com a vilã de *Branca de Neve e os sete anões* (1937).

Na cena que antecede o dano em *A Bela Adormecida*, há também uma música de fundo adequada ao momento de tensão. Por fim, e assim como em todas as versões literárias, a protagonista é acomodada em um aposento digno de sua realeza, na torre mais alta do castelo, onde permanecerá até que a salvem.

Outro conjunto de espaços que temos no filme é o castelo em que vive Malévola. Sombrio, ele reflete o caráter de sua dona com suas cores escuras e esverdeadas. É composto basicamente por três ambientes: a sala do trono, a masmorra onde Felipe é aprisionado após ser capturado pela vilã e o espaço externo percorrido pelas três boas fadas que vão em busca do príncipe e também por este último durante a sua fuga. Esse ambiente contrasta fortemente com o castelo dos pais de Aurora em sua caracterização. Enquanto este último, com suas cores alegres e boa iluminação, reflete a imagem do lar feliz, o castelo da vilã parece bastante opressivo e nada acolhedor.

Por fim, temos a parte da história ambientada no campo onde Aurora passa dezesseis anos de sua vida a fim de escapar da maldição imposta a ela. Como já dito, a maior parte desse tempo sofre elipse na história e é sumariamente narrada em voz *over*. Temos acesso somente ao último dia desse ciclo: o dia do aniversário de Aurora. Nessa sequência, a simples casa de campo, na qual viveram as três fadas e a menina, contrasta com o castelo dos reis por sua simplicidade, mas suas cores vivas e iluminação garantem uma atmosfera aconchegante.

Esse cenário é modificado quando Felipe volta para ver a camponesa que havia conhecido na floresta e é capturado por Malévola. Então a casa adquire aspecto típico à vilã e torna-se sombria.

O espaço externo da casa é essencial para a trama, visto que é onde os jovens se encontram pela primeira vez. Nesse momento podemos notar com mais nitidez o uso da câmara de múltiplos planos, uma invenção da década de 1930 que garantiu o efeito de profundidade aos filmes de animação como nunca antes se havia observado.

[...] o equipamento funcionava da seguinte maneira: cada plano da animação ficava situado numa distância diferente da câmara e era iluminado independentemente. Para conseguir um *zoom* realista, cada plano era movido em direção à câmara, numa velocidade inversamente proporcional à sua distância do observador imaginário. Os coeficientes diferenciais dessas razões determinavam a posição aparente de cada camada de desenho no espaço. (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 112).

Podemos notar o efeito obtido com tal equipamento aos vinte e quatro minutos de exibição quando Aurora cruza uma ponte horizontalmente para a direita e Felipe surge ao fundo e abaixo cavalgando para a esquerda.

Ademais, notamos o romantismo presente nessa sequência: as cores vivas, a canção, os animais que interagem com as personagens, etc. Os animais da floresta cumprem, no filme, a função que costumam ter nos contos maravilhosos, pois, ao roubarem a capa, o chapéu e as botas de Felipe, acabam promovendo o encontro entre ele e Aurora, ou seja, agem como auxiliares do herói. Temos também Sansão, o cavalo de Felipe, e Diabolo, o corvo de Malévola. Propp (1992) ressalta que a comicidade em relação aos animais está condicionada à atribuição de características humanas que fazemos a eles. O teórico afirma que um animal não é cômico por si só, mas somente quando percebemos neles feições humanas. Estas, por sua vez, devem aludir a um defeito, algo que faça do homem ridículo e provoque o riso. Na animação, os animais são humanizados e, com isso, tornam-se cômicos, como é o caso dos animais da floresta que roubam as roupas de Felipe, e do cavalo que interage com o dono como uma criança mimada. Entretanto, moral do filme faz com que essa comicidade seja atenuada devido à nobreza conferida à atitude dos primeiros, que apenas queriam unir o jovem casal, e à afetividade existente na relação entre Sansão e seu dono. Temos também o corvo que, apesar de humanizado, não é cômico, pois está diretamente associado à vilã e a auxilia na efetivação do dano.

Observamos que a narrativa é marcada pela música que é uma tradição de Walt Disney. Aqui ela integra a narração, ou seja, as personagens cantam para contar partes da história e também para reafirmar alguns acontecimentos, quando, por exemplo, repetem a mesma música em outros momentos do filme.

Passemos, então, ao estudo das personagens. Primeiramente, temos o rei Estevam, que é descrito como um bom rei, e a rainha, cujo nome não é citado. Assim como os contos de Perrault e Grimm, trata-se de um casal que desejava um filho e que decidiu comemorar o seu nascimento com uma grande festa. Temos também o rei Humberto, pai do príncipe Felipe, uma figura cômica desde sua composição física até seu comportamento, protagonizando diálogos e situações espirituosos durante a história, como vemos na cena do banquete em que ele e o rei Estevam discutem o destino dos jovens príncipes.

Na animação, temos três fadas, ao contrário das versões literárias em que esse número normalmente era maior. Sabemos que o número três é significativo para os contos maravilhosos em geral e devemos observar também que esse número de fadas responsável por conceder dons ou presentes à criança remete à passagem bíblica dos três reis magos. Mais uma vez temos indícios de que essas histórias ganham contornos próprios à época e à sociedade em que são recontadas.

Batizadas de Flora, Fauna e Primavera na versão brasileira, sendo que esta última se chama Merryweather no original, remetem à natureza e seus poderes. Suas figuras e suas composições físicas aludem a uma representação maternal, visto que são senhoras corpulentas, de cabelos grisalhos, e elas realmente acabam cumprindo esse papel ao levarem Aurora do castelo e cuidarem dela por dezesseis anos. Um fato importante da história é que as três fadas abdicam de seus poderes e se submetem à vida mortal para cuidarem da menina. Dedicam-se a cozinhar, lavar, etc., ou seja, a todas as tarefas mundanas, em prol da continuidade da família real. Esse comportamento das fadas relaciona-se aos costumes da época medieval, ou seja, à ideia de que o camponês estava fadado a passar por privações para assegurar o padrão de vida da nobreza.

Ao príncipe, como já dito, são conferidos traços de heroísmo no sentido da coragem e da bravura. Notamos que ele tenta romper com os valores da época ao decidir casar-se com uma camponesa, porém essa camponesa é a princesa a quem ele fora prometido na infância, o que denota uma confluência entre interesses sociais e destino, pois a quebra de valores não é efetivada e a ordem permanece inalterada.

A personalidade de Aurora segue a linhagem das protagonistas desde Basile, isto é, tem um comportamento submisso durante toda a ação. Mesmo tendo conhecido e se

apaixonado por Felipe na floresta, ela aceita ir para o castelo e casar-se com um príncipe que, a princípio, ela sequer conhecia. Nesse contexto, cumpre, sem hesitar, seu papel de mulher e, principalmente, de herdeira do trono, fazendo o que convém para os pais e para a sociedade. Ressaltemos ainda a caracterização física dessa personagem, lembrando que em *Sol, Lua e Tália* sua beleza sequer tinha grande destaque na história e que somente em Perrault esse atributo foi destacado a ponto de fazer parte do título do conto. Aurora tem um perfil muito específico: a pele muito branca, os olhos grandes e azuis, a boca muito vermelha, o corpo magro e esguio, os cabelos extremamente loiros e longos que ganham destaque em várias cenas. Marina Warner (1999) aborda a questão da tradição em se representar heroínas loiras. Relata que, antes de Hollywood atribuir um caráter erótico a essa cor de cabelo, frequentemente ele representava a pureza, a bondade e, principalmente, a fertilidade da mulher, quesito muito valorizado na antiguidade. Para a autora, “a loirice é um indicador da juventude e da inocência das virgens. Pois os cabelos de muitas crianças são loiros na infância e escurecem com a idade” (p. 407). Discute ainda a questão dos cabelos loiros estarem relacionados a uma pele clara, o que denotaria uma ausência de exposição tanto ao sol, como aos olhares externos. A própria palavra *blond(e)* teria suas raízes no latim, *blondus* que significa encantador, no latim medieval, *blundus*, e no alemão, *blund*, que significam amarelo. Esta cor, por sua vez, bem como o dourado, relacionam-se intimamente com o ouro, material resistente, maleável e incorruptível, características também atribuídas às heroínas. Warner destaca ainda que a maioria esmagadora das protagonistas é representada como possuidora de cabelos loiros e que tal tradição remonta a Homero que retratou a deusa do amor como dona de uma trança de cor *xanthe*, ou seja, dourada. Botticelli também conferiu longos cabelos loiros à sua Afrodite e Virgílio adornou Dido com cabelos *flavae*, dourados. A autora afirma ainda que a associação da princesa loira à perfeição seria um “instrumento para controlar mocinhas” (p.421), e que Disney não fez nada além de seguir a tradição no aspecto caracterização de personagens.

Discute-se muito a fixação da imagem dessas personagens que, nas versões literárias mais antigas, possuíam uma mobilidade muito maior. Ao transpor essas histórias para o cinema, Disney criou também padrões de beleza, pois, por exemplo, ao dizer que a protagonista do conto é bela, o ouvinte tinha liberdade de imaginá-la de acordo com seu próprio conceito de beleza. Com o filme e sua ampla divulgação, essa liberdade foi reprimida, a aparência da heroína foi utilizada como doutrinadora, ou seja, ela passou a ser um exemplo a ser seguido, além de estabelecer um ideal de beleza pouco realista.

Malévola deriva de uma interessante linhagem de personagens. Em Basile, a protagonista estava fadada desde o nascimento a espetar o dedo em um fuso, não há maldição, e a vilã é a esposa traída do rei. Em Perrault, a maldição é lançada por uma das fadas que, esquecida por viver reclusa há muito tempo, não foi convidada para o batismo da princesa e a vilã é a mãe ogra do príncipe que deseja comer a nora e os netos. Nos Grimm, uma das fadas do reino deveria ficar em casa durante a festa de batismo, pois não havia pratos de ouro o suficiente para servir todas, e ela, por vingança, lança a maldição contra a menina. No conto alemão, a parte da história após o despertar e a união dos jovens foi suprimida, bem como essa personagem que perseguia a protagonista após o seu despertar. No filme temos também uma só personagem: uma bruxa que reúne as funções de amaldiçoar Aurora e de impedir a felicidade dela ao lado de Felipe.

É notável esse movimento que contos e filme fazem, ou seja, a vilã de Basile, a esposa traída, desdobra-se em duas personagens no conto francês, a fada esquecida e a mãe ogra, para, em Grimm, unificar-se novamente em uma fada excluída dos festejos e, em Disney, em uma bruxa. Enquanto algumas personagens permaneceram em seus postos tendo alteradas apenas algumas características, com o tempo, a função do malfeitor passa por uma subdivisão em duas personagens e depois novamente por uma fusão em apenas uma.

Outra transformação interessante é que, em Basile, temos uma personagem humana que age por despeito tramando a morte da segunda família do seu marido e planejando fazer com que o pai comesse os próprios filhos. Com o passar do tempo, essa personagem ganha traços maravilhosos. Em Perrault, a vilã é descrita como sendo uma ogra o que, como já discutido, amenizou o episódio do canibalismo, pois retirou-lhe a humanidade. Já em Grimm, temos apenas a fada. Em Disney, a vilã ganha traços de bruxa com seus chifres, roupas escuras e pele esverdeada. Na animação, temos a impressão de que Malévola é má por natureza. Não há justificativa para sua maldade. Uma das três fadas chega a enfrentá-la dizendo que ela não era bem vinda ao batismo da protagonista, mas o sentimento de repulsa dos demais personagens em relação à vilã parece ser devido justamente à sua personalidade cruel. Nos contos, ao contrário, a maldade é sempre justificada: as vilãs são traídas, desprezadas ou são da raça dos ogros e não podem controlar seus ímpetos cruéis.

Sobre a arte da animação, vimos no capítulo anterior as contribuições de Disney e sua incansável busca pelo desenvolvimento da técnica. Nesse contexto, Barbosa Júnior (2011) considera *A Bela Adormecida* um “conflito de concepções” (p. 139), pois segundo o autor, nessa narrativa, “o visual extraordinariamente elaborado (arte de Eyvind Earle) é desperdiçado por uma narrativa frouxa e personagens sem personalidade marcante” (p. 140).

De fato, as personagens são caracterizadas de acordo com um maniqueísmo acentuado (vide o caráter naturalmente cruel da vilã) e a história perde as complexas possibilidades de interpretações que tinha nas versões literárias. Sabemos o caminho percorrido por essas histórias no sentido da literatura infantil, na comparação entre os três contos escolhidos para esse trabalho notamos a suavização das passagens, e o filme de Disney representa aqui o auge da infantilização. Sua trama singela, seus personagens planos e seu humor simples pouco lembram a história repleta de conflitos de Basile ou o humor irônico de Perrault e a identificação nos textos fica a cargo do motivo do adormecer da protagonista.

CONCLUSÃO

A partir dos estudos realizados, podemos compreender o caráter duradouro dos contos maravilhosos. Apesar das alterações sofridas, seja naturalmente pelo próprio ato de narrar ou intencionalmente pelos coletores, as histórias sempre conservam algo em comum. No caso de *A Bela adormecida*, percebemos, por meio da comparação de diferentes versões, que o motivo do adormecer identifica histórias que possuem elementos únicos em cada variante.

Sol, Lua e Tália, de Basile, traz uma sequência de acontecimentos muito diversa da que é amplamente divulgada hoje em dia. Situações como o estupro sofrido pela protagonista, o rei casado, a esposa traída e a vingança desta contra a protagonista são os acontecimentos que cercam o motivo do adormecer. Como destacamos, a beleza da protagonista não tem grande relevância na narrativa e sequer faz parte do título do conto. Os elementos maravilhosos são mesclados a situações muito realistas, como, por exemplo, o próprio sono de Tália que, a princípio entendido como mágico, simplesmente acaba quando as crianças retiram a farpa de seu dedo. Portanto, o adormecer da protagonista está, na verdade, ligado a um elemento natural, essa farpa que, talvez, se tivesse sido retirada antes, teria libertado a moça do sono ao qual foi submetida.

Vimos como o período em que viveu Basile influenciou em seu trabalho de transposição dos contos da cultura oral para a escrita. O barroco, estilo em voga na época, possivelmente determinou que o conto italiano tivesse como característica o adorno por metáforas, hipérboles, elipses e ambiguidades.

Em *A Bela Adormecida no bosque* e nos demais *Contos da Mamãe Gansa*, Perrault vislumbrou a porta de entrada, bem como a garantia de continuidade, para os salões literários da época, bem como para a elite cultural que comandava tais eventos. Essas histórias, aparentemente singelas, foram moldadas pelo poeta a fim de agradar seus leitores. Todos os contos da coletânea trazem moralidades em verso, compostas pelo próprio autor, que acentuam o caráter educativo, ou por vezes de alerta sobre os perigos do mundo. Destacamos como o comportamento irônico do narrador confere aos contos uma dinâmica particular, visto que o elemento cômico suscitado é pertinente ao destinatário dos textos, ou seja, os frequentadores dos salões.

O fato de a protagonista ter espetado o dedo por ser estabonada, o príncipe que repara e comenta que a roupa da princesa está fora de moda, os jovens que não dormem na noite de núpcias, são informações fornecidas pelo narrador que fazem dessa instância narrativa essencial para a caracterização da história. Há também a inserção de elementos próprios à

vida aristocrática burguesa da época como, por exemplo, a descrição de talheres ricamente adornados com pedras preciosas, salas de espelhos e o próprio comentário do herói sobre a roupa da protagonista que demonstra preocupação com a moda vigente.

Em Grimm, notamos uma severa amenização da violência e da comicidade presentes nas versões anteriores. No conto alemão *A Bela Adormecida* temos uma adaptação da história ao contexto romântico em que os Irmãos estavam inseridos. Aqui não há o desenvolvimento da narrativa, após o despertar de Bela, contido nas versões anteriores. Temos o beijo salvador e a união do casal. Tudo em Grimm é mais suave, visto que seus contos foram destinados às crianças e à família.

Destacamos também o posicionamento dos Irmãos, principalmente de Jacob, contra a intervenção dos autores naquilo que ele chamava de poesia natural ou antiga. Defendiam que os contos maravilhosos deveriam ser mantidos tal qual foram recolhidos da cultura popular e, no caso da tradução, não admitiam que o tradutor interferisse na obra original. Entretanto, o próprio Jacob admitiu mais tarde que o mais importante era que a essência das histórias fosse mantida e declararam, no prefácio de *Kinder- und Hausmärchen*, que haviam lapidado as histórias retirando delas tudo que não fosse próprio à infância.

Na última obra escolhida como *corpus* para este trabalho, *A Bela Adormecida*, vimos como Disney também foi influenciado pelo seu contexto. Envolvido com o desenvolvimento da arte de animação, Walt Disney promoveu a industrialização dessa arte, criando diversos artifícios técnicos que agilizaram o processo de produção. Entretanto, como vimos, o interesse comercial da produtora deu origem a obras tecnicamente elaboradas com enredos demasiadamente simplificados. No caso de *A bela adormecida*, notamos, em relação às versões literárias analisadas, que houve uma intensa facilitação da história para o espectador. Além disso, Disney conferiu às personagens uma imagem que, à medida que seus filmes foram amplamente divulgados, tornou-se referência no que diz respeito aos contos maravilhosos. Ao mesmo tempo em que criou estereótipos para essas personagens, estabeleceu padrões de beleza e comportamento ideais e pouco realistas, e, ao intensificar o caráter romântico das histórias, atribuiu a elas o espírito que a empresa buscou conferir a todos os seus segmentos, ou seja, o ideal de um mundo perfeito em que as adversidades, quando existem, certamente serão superadas e o final feliz alcançado. Essa concepção, como vimos, encaixou-se perfeitamente no momento de crise vivido pelos Estados Unidos na época, pois pretendia, ao mesmo tempo, amenizar a realidade e encorajar o povo a superar as dificuldades.

Observamos que os contos maravilhosos são maleáveis, isto é, possuem a capacidade de se readaptar a diferentes contextos. Entretanto, pudemos verificar que, de fato, a essência do conto defendida por Grimm, ou seja, a estrutura base se mantém, o que garante a essas histórias a possibilidade de se perpetuarem no tempo e no espaço, visto que os mesmos motivos centrais são detectados em contos de diferentes épocas e culturas.

Ainda hoje não se esgotaram as possibilidades de recriação com base nos contos maravilhosos. Outros contos, romances, animações e filmes de ação ao vivo usam os temas tradicionais a fim de criar tramas modernas, ou mesmo de recontar as antigas histórias sob um novo ponto de vista. Não podemos deixar de citar o filme *Malévola*, lançado em 2014, no qual a trama é desenvolvida a partir da perspectiva da vilã. Na película, toda a crueldade dessa personagem é justificada pelo fato de ela, um dia, ter sido apaixonada e traída pelo rei, pai de Aurora, que, com a finalidade de ascender ao trono, cortou as asas daquela que era uma boa fada e protetora do seu próprio reino. Por um lado, essa versão lembra o conto de Basile, pois justifica a maldade da vilã à medida que atribui a culpa de seu comportamento à traição do rei. Por outro, e tendo em vista que essas histórias se adequam às culturas em que são recontadas, podemos dizer que essa nova versão deixa de lado a ideia que os antigos contos carregavam de que o ideal feminino estaria associado ao caráter submisso e que, se não correspondesse a esse modelo, a mulher seria fatalmente uma vilã capaz das maiores atrocidades. Justificar e enaltecer a antagonista são demonstrações de mudança no pensamento de uma sociedade, bem como do papel desempenhado pela classe feminina dentro desta.

Ainda que de sua própria maneira, Disney demonstra nos últimos anos uma adequação das heroínas à nova realidade feminina. Personagens fortes e que lutam para governar o seu próprio destino vêm se mostrando uma tendência. É o caso de *Valente* (2012), animação que conta a história de Mérida, princesa que rompe com os costumes da época medieval e recusa-se a ter um casamento arranjado pelos pais. Muito diferente de Aurora, Mérida tem cabelos ruivos, despenteados e roupas rasgadas, pois procura demonstrar que a essência deve ter mais importância que a aparência.

Concluimos, portanto, que ao mesmo tempo em que não se esgotam as possibilidades de adaptação dos contos maravilhosos, também são inúmeras as interpretações que provocam. A partir de um recorte, para o qual a história de Bela foi selecionada, buscamos relacionar os textos literário e cinematográfico aos elementos paratextuais ligados a eles, ou seja, seus coletores e produtores, bem como aos contextos em que foram publicados. Assim, verificamos como as categorias narrativas se apresentam em cada versão, quais são suas

particularidades, em que medida se assemelham e como se deram as modificações que levaram a uma completa amenização de alguns elementos narrados. Demonstramos, por fim, como o motivo do adormecer une histórias que em muitos aspectos são únicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. de. Contos e contistas. In: _____. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- AUERBACH, Eric. **A novela no início do Renascimento**: Itália e França. Tradução Tércio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BARBOSA JÚNIOR, A. L. **A arte de animação**: técnica e estética através da história. São Paulo: Editora SENAC, 2011.
- BASILE, G. **Sol, Lua e Tália**. Tradução: Karin Volobuef. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvlobuef.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2014.
- BASIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 45. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALVINO, I. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARPENTIER, A. Lo barroco y lo real maravilloso. In: _____. **Barroco**. São Paulo: Editorial Verbum, 2004. p. 1097-1108.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: _____. **O grande massacre de gatos**. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 455-475.
- EURÍPEDES. **Medeia**. Disponível em: <<http://www.lendo.org/wp-content/uploads/2007/06/medeia.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2014.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista da USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

GABLER, N. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Tradução: Ana Maria Mandin. Osasco: Novo Século, 2009.

GALEANO, E. **Eduardo Galeano: "Los Hijos de los Días"**. [5 de junho de 2012]. San Sebastián: *República de Arica*. Disponível em: <<http://www.republicadearica.cl/?p=11918>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 103-.

GOTLIB, N. B.. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

GRIMM, I. **Contos e lendas**. Tradução de Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961.

GRIMM, J.; GRIMM, W. A Bela Adormecida. Tradução: Karin Volobuef. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/tr_dornroeschen.htm>. Acesso em: 28 set. 2014.

JOLLES, A. O conto. In: _____. **Formas simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

VOLOBUEF, K. Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária. In: MAGIAS, ENCANTAMENTOS E METAMORFOSES: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo, 2013, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: De Letras, 2013.

VOLOBUEF, K. Os Irmãos Grimm: entre a magia e a erudição. In: INSÓLITO, MITOS E LENDAS, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. v. 1.

LEITE, S. U. As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema. In: _____. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. p. 143-173.

MENDES, M. B. T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MOISÉS, M. Conto. In: _____. **A criação literária: prosa I**. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 29-102.

MUECKE, D. C. **Ironia e irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PERRAULT, C. **Histórias ou contos de outrora**. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Comicidade e riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Disponível em:
<<http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/leitura/vladimirpropp.pdf>>. Acesso em: 11 jul. de 2014.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SAINT-JUST, L. A. L. **O espírito da revolução e da constituição na França**. Tradução: Lídia Fachin e Maria Letícia G. Alcoforado. São Paulo: Editora da UNESP, 1989.

SIMONSEN, M. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WARNER, M. **Da fera à loira**. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

BLACKTON, S. **Humorous phases of funny faces**. Frames per second: the thinking fan's animation magazine. 06 abr. 2006. Disponível em:
<<http://www.fpsmagazine.com/blog/2006/04/happy-birthday-animation.php>>. Acesso em: 30 set. 2014.

COHL, E. **Fantasmagorie**. My storyboard. 2012. Disponível em:
<http://www.mystoryboard.fr/?page_id=661>. Acesso em: 30 set. 2014.

DA VINCI, L. **L'Homme de Vitruve**. Photography by Luc Viatour. 02 mar. 2014.
Disponível em:
<http://www.lucnix.be/v/divers/Leonardo_DA_VINCI/Da_Vinci_Bxl_11_Luc_Viatour.jpg.html>. Acesso em: 30 set. 2014.

HORNER, W. J. Le zootrope (1834). Ne10. 28 jan. 2013. Disponível em:
<<http://www.ne10.net/2013/01/28/animation/>>. Acesso em: 30 set. 2014.

MCCAY, W. **Gertie the dinosaur**. Perez-Rubio. Disponível em: <http://www.perez-rubio.com/cartoon_fridays.htm>. Acesso em: 30 set. 2014.

PINTURA rupestre. Portal Alexandria. Disponível em: <<http://4.bp.blogspot.com/-WjScgugs0GE/TYpqNYzSWnI/AAAAAAAAAAQ/23f4xOGJ6Lo/s1600/Rupestre-22.jpg>>. Acesso em 30 set. 2014.

PRAXINOSCÓPIO. Blog A História do Cinema. Disponível em: <<http://josealves.blog.pt/a-historia-do-cinema/>>. Acesso em: 30 set. 2014.

TAUMATROSCÓPIO. Massinha. Disponível em:
<<http://www.massinha.com/index2.php?id=5>>. Acesso em: 30 set. 2014.

REFERÊNCIAS DAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS

A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronime. EUA: Walt Disney Animation Studios, 1959.

BLACKTON, J. S. **Humorous phases of funny faces**. 08 out. 2009. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=wGh6maN4l2I>>. Acesso em: 05 out. 2014.

_____. **The haunted hotel**. 26 nov. 2011. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=aTE8gXCb_og> . Acesso em: 05 out. 2014.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES. Direção: David Hand. EUA: Walt Disney, 1937.

CINDERELA. Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson. EUA: Walt Disney Animation Studios, 1950.

CINDERELA. Direção: Kenneth Branagh. EUA: Diney/Buena Vista, 2015.

COHL, E. **Fantasmagorie**. 13 jun. 2009. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=6FQCESiyqaM>>. Acesso em: 05 out. 2014.

DISNEY, W. **Branca de neve e os sete anões**. 28 set. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=-sxbZ70VRsg>>. Acesso em: 05 out. 2014.
em: < <http://www.disneyshorts.org/shorts.aspx?shortID=166>>. Acesso em: 30 set. 2014.

_____. **Flowers and trees**. The encyclopedia of Disney animated shorts. 2014. Disponível

_____. **Os três porquinhos**. 21 jan. 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=wRxmLmNbKRI>>. Acesso em: 05 out. 2014.

_____. **Silly Symphonies**. Flowers and trees. 31 mar. 2008. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=VTuIb7BIFqk>> . Acesso em: 05 out. 2014.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg. EUA: Walt Disney Pictures, 2014.

MCCAY, W. **Gertie the dinosaur**. 25 mar. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=TGXc8gXOPoU>>. Acesso em 05 out. 2014.

_____. **How a mosquito operates**. 25 nov. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=1uLWbuButIE>>. Acesso em: 05 out. 2014.

VALENTE. Direção: Mark Andrews, Brenda Chapman e Steve Purcell. EUA: Walt Disney Pictures, 2012.

ANEXOS

ANEXO A - GIAMBATTISTA BASILE

SOL, LUA E TÁLIA

Tradução de Karin Volobuef²

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. 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 joias resplandecentes que, guiadas por duas fadas que apareceram no palácio,

² O conto “Sole, Luna e Talia” está na coletânea *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe* (1634), de Giambattista Basile (1575-1632). A tradução foi feita a partir da edição em italiano preparada por Benedetto Croce (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1925, vol. II. p. 297-303).

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 joias 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 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 costuma; e por isso, tendo chamado o secretário, disse-lhe: “Escute, meu filho, você está entre Cila e Ciribde, 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 Medeia, 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 bem vinda, 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: “Dispa-se, que lhe dou permissão”.

Tália começou a despir-se, e a cada peça que retirava, lançava um grito; até que, tendo já retirado o mento, 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 ocorreu 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 que 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 outro soldo que não um bastão nas costas; 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.*

ANEXO B - BELA ADORMECIDA NO BOSQUE

CHARLES PERRAULT

Era uma vez um rei e uma rainha que estavam tão aborrecidos por não terem filhos, mas tão aborrecidos, que seria impossível dizê-lo. Iam a todas as estações de águas³ do mundo: faziam promessas, peregrinações, preces, tentavam de tudo, mas nada dava resultado. No entanto, a rainha acabou por engravidar, e deu à luz uma menina. O batizado foi uma festa linda, ímpar. A princesa teve por madrinhas todas as fadas da região (encontraram-se sete), para que, por meio de cada dom concedido por elas, como era o costume das fadas naqueles tempos, a princesinha tivesse todas as perfeições imagináveis.

Após as cerimônias do batismo, a comitiva voltou ao palácio real, onde havia um grande banquete oferecido às fadas. Diante de cada uma foi posto um magnífico talher, num estojo de ouro maciço, cravejado de diamantes e rubis, em que havia uma colher, um garfo e uma faca de puro ouro⁴.

Mas quando todos tomavam lugar à mesa, surgiu uma fada velha que não havia sido convidada porque fazia mais de cinquenta anos que se trancara numa torre e todos a julgavam morta ou encantada. O rei ordenou que lhe dessem um talher, mas não foi possível dar-lhe um estojo de ouro maciço, como às outras, porque só haviam sido encomendados sete, para as sete fadas. A velha achou que a desprezavam, e grunhiu algumas ameaças entredentes.

Uma das jovens fadas que estava perto dela e ouviu, e julgando que poderia conceder algum dom nefasto à princesinha, foi, assim que todos deixaram a mesa, esconder-se atrás da tapeçaria, para ser a última a falar, na esperança de reparar, na medida do possível, o mal que a velha pudesse ter em mente fazer.

Então, as fadas começaram a ofertar os dons à princesa. A mais nova lhe concedeu o dom de ser a mais bela pessoa do mundo, a seguinte, o de ter o espírito de um anjo, a terceira, o dom da graça admirável em tudo que fizesse, a quarta, o de dançar perfeitamente bem, a quinta, o dom de cantar como um rouxinol, e a sexta, o de tocar todos os tipos de instrumentos com a máxima perfeição. Quando chegou a vez da fada velha, esta disse, balançando a cabeça mais por despeito do que por velhice, que a princesinha espetaria a mão no fuso de uma roca de fiar e que disso morreria.

³ No século XVII, as águas de Purgues e sobretudo de Forges eram consideradas milagrosas para curar a esterilidade conjugal.

⁴ Um talher (garfo, faca e colher) era um luxo no século XVII, o de Perrault, e o estojo tão preciosamente ornamentado, uma grande honra.

Essa terrível predição fez todos tremerem, e não houve quem não chorasse. Nisso, a jovem fada saiu detrás da tapeçaria, e disse alto e bom som:

- Fiquem tranquilos, rei e rainha, a princesa não morrerá disso. É verdade que não tenho poder o bastante para desfazer por completo o que minha precedente fez. A princesa espetará a mão num fuso, mas, em vez de morrer, mergulhará num sono profundo por cem anos. Ao fim desse tempo, o filho de um rei virá despertá-la.

Todavia, o rei, na tentativa de evitar a desgraça anunciada pela fada velha, mandou de imediato publicar um edital que proibia, sob pena de perder a vida, a posse e o uso de rocas de fiar.

Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha ido a uma das suas casas de campo, aconteceu de a jovem princesa percorrer todos os recônditos do castelo, subindo de cômodo em cômodo, até chegar a uma torre, em cujo topo encontrou um sótão miserável, onde uma velha fiava sozinha na roca. A boa mulher não sabia da proibição do rei, pois morava ali havia anos e nunca ouvira falar disso.

- O que está fazendo, senhora? – perguntou-lhe a princesa.

- Estou fiando, linda menina – respondeu-lhe a velha, que não a conhecia.

- Ah! Como é bonito! – retomou a princesa. – Como faz? Mostre-me para que eu faça tão bem quanto a senhora.

Não poderia ter pego o fuso mais rápido, de tão viva que era, além de ser um pouco estabanada, como, aliás, o determinava o decreto das fadas. Logo espetou a mão e caiu sem sentidos.

A velha, aflitíssima, grita⁵ por socorro; vêm pessoas de todos os lados; lançam água no rosto da princesa; desapertam-lhe as roupas, esfregam-lhes as têmporas com água da rainha de Hungria⁶; mas nada a fazia voltar a si.

Então o rei, que subiu ao ouvir o tumulto, lembrou-se da predição das fadas, e julgando que aquilo tinha de acontecer e nada havia a fazer, mandou acomodar a princesa no mais lindo aposento do palácio, numa cama com bordados de ouro e prata. Parecia um anjo, de tão linda que era, pois o desmaio não lhe tirara as cores vivas da tez: o rosto estava corado e os lábios da cor do coral, só os olhos é que estavam fechados, mas respirava tranquilamente, o que demonstrava que não morrera. O rei deu ordem para que a deixassem dormir em paz, até que a hora do seu despertar chegasse.

⁵ O uso do presente do indicativo é um resquício da oralidade do conto.

A boa fada, que lhe salvara a vida condenando-a a dormir por cem anos, estava no reino de Mataquino, a doze mil léguas⁷ de distância, quando se dera o incidente com a princesa; porém, ela foi avisada num instante por um anãozinho, que tinha botas de sete-léguas (que percorriam sete léguas com uma só passada). A fada partiu logo, e viram-na chegar numa carruagem de fogo, puxada por dragões. O rei foi oferecer-lhe a mão para que descesse.

A boa fada aprovou tudo que ele fizera, mas como era muito previdente, pensou que quando a princesa despertasse, ficaria muito desnorteada, sozinha naquele velho castelo. Então fez o seguinte: tocou com a varinha tudo o que estava no castelo (com exceção do rei e da rainha), governantas, damas de honra, camareiras, gentis-homens, empregados⁸, chefes de cozinha, cozinheiros, aprendizes de cozinheiros, copeiros, mensageiros, guardas, porteiros, pajens, lacaios; e também todos os cavalos que estavam nas estrebarias com os cocheiros, os grandes mastins de galinheiros, e a pequena Puffe, a cachorrinha da princesa, que não lhe saía de ao pé da cama. Num passe de mágica, todos adormeceram para só virem a despertar no mesmo instante que a sua senhora, e prontos para servi-la quando ela precisasse; até mesmo os espetos, que estavam no fogo cheios de perdizes e faisões, adormeceram, bem como o próprio fogo. Tudo isso se deu num instante; as fadas faziam rápido o seu trabalho.

Então, o rei e a rainha, depois de beijarem a filha querida sem que ela despertasse, saíram do castelo, e proibiram, a quem quer que fosse, aproximar-se do palácio. O que não era necessário, pois em quinze minutos, cresceram, em torno do parque, tantas árvores, grandes e pequenas, sarças e espinhos entrelaçados, que animal algum, homem algum, poderia passar, de modo que não se via nada além do topo das torres do castelo, ainda que se ficasse a grande distância. Não se duvidou de que aquilo era obra da boa fada, para que a princesa, enquanto dormisse, não tivesse nada a temer dos curiosos.

Cem anos depois, o filho do rei que então reinava, e que não pertencia à família da princesa adormecida, foi caçar para aqueles lados, e perguntou o que seriam aquelas torres que ele via acima de um grande e denso bosque. Cada um lhe respondeu de acordo com o que ouvira falar. Alguns diziam que era um velho castelo para onde os espíritos voltavam; outros que todos os feiticeiros da região ali praticavam o sabá⁹. A opinião mais comum era a de que

⁶ Conta a lenda que um anjo disfarçado de eremita ensinou a Santa Isabel de Hungria a receita desta água: vinho e folhas de romero (arbusto de frutos secos, com quatro sementes miúdas). Ela indicada contra várias dolências, como desmaios, e também contra a tristeza.

⁷ Sessenta mil quilômetros.

⁸ *Officers*, no original. No século XVII eram aqueles que adquiriam uma profissão mediante o pagamento de uma taxa.

⁹ Reunião ou encontro secreto de feiticeiros e feiticeiras.

um ogro¹⁰ morava no castelo, e que para lá levava todas as crianças que conseguia pegar, para poder comê-las à vontade, e sem que o pudessem seguir, e que ele era o único que tinha o poder de atravessar o bosque.

O príncipe não sabia em quê acreditar, quando um velho camponês tomou a palavra, e lhe disse:

- Meu príncipe, faz mais de cinquenta anos que ouvi de meu pai que nesse castelo havia uma princesa, a mais bela do mundo, que deveria dormir por cem anos, e que o filho de um rei, a quem estava destinada, a despertaria.

O jovem príncipe, a tais palavras, se inflamou; tinha a firme convicção de que poria fim àquela belíssima aventura, e impulsionado pelo amor e pela glória, resolveu, de imediato, ver o que lá se passava. Assim que se dirigiu para o bosque, todas aquelas árvores enormes, aquelas sarças, aqueles espinhos se separaram para dar-lhe passagem: ele foi em direção ao castelo que vislumbrava no fim de um grande caminho, onde entrou, e o que o surpreendeu um pouco foi ver que ninguém o pudera seguir, porque as árvores se haviam juntado assim que ele passara. No entanto, prosseguiu: um príncipe jovem e apaixonado é sempre valente.

Entrou num grande pátio onde tudo o que viu diante de si era de meter medo: um silêncio horrível, a imagem da morte por toda parte, corpos de homens e animais estendidos como se estivessem mortos. No entanto, percebeu, pelo nariz cheio de espinhas e o rosto corado dos porteiros, que eles apenas dormiam, e as suas taças, em que ainda havia algumas gotas de vinho, mostravam que eles haviam adormecido enquanto bebiam.

Passa por um grande pátio com piso de mármore, sobe a escada, entra na sala dos guardas, todos enfileirados, de baionetas no ombro, e roncando a valer. Atravessa vários cômodos cheios de gentis-homens e damas, todos adormecidos, uns de pé, outros sentados; entra num quarto todo dourado, e vê numa cama, de cortinas entreabertas, o mais belo quadro que ele jamais vira: uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos, e cujo brilho resplandecente tinha algo de luminoso e divino. Aproximou-se, trêmulo e admirado, e ajoelhou-se aos seus pés.

Então, findo o encanto, a princesa despertou; e olhando para ele com os olhos mais ternos do que ver uma pessoa pela primeira vez parece permitir, disse:

- É você, meu príncipe? Eu o esperei tanto!

O príncipe, encantado com essas palavras, e mais ainda com a maneira pela qual eram ditas, não sabia como expressar-lhe a sua alegria e o seu reconhecimento; garantiu-lhe que a

¹⁰ Gigante voraz que come crianças. O mesmo que “papão” ou “bicho-papão”.

amava mais do que a si mesmo. Falou desajeitadamente, mas as suas palavras agradaram muito; pouca eloquência, muito amor. Estava mais embaraçado do que ela, e isso não causa surpresa alguma; ela tivera tempo de sonhar com o que teria a dizer-lhe, pois parece (embora a história não o diga) que a boa fada, durante o tão longo sono, lhe proporcionara sonhos agradáveis. Enfim, fazia quatro horas que eles conversavam, e ainda não haviam dito metade do que tinham a se dizer.

No entanto, todo o palácio havia despertado com a princesa; todos haviam sonhado que cumpriam as suas tarefas, e como nem todos estavam apaixonados, acordaram mortos de fome; uma das damas de honra, atarantada como os demais, perdeu a paciência, e disse bem alto à princesa que a carne estava servida. O príncipe ajudou a princesa a se levantar, ela estava toda vestida, e magnificamente, mas ele teve o cuidado de dizer-lhe que embora estivesse trajada “como a minha avó”, com um colarinho de renda¹¹, nem por isso estava menos bela.

Passaram para a sala dos espelhos, onde lhes foi servida a ceia; os violinos e os oboés tocaram velhas peças, porém excelentes, embora fizesse mais de cem anos que ninguém as tocava; e depois da ceia, sem perder tempo, o capelão-mor os casou na capela do castelo, e a dama de honra fechou a cortina do leito nupcial: dormiram pouco, a princesa não necessitava de muito repouso, e o príncipe a deixou assim que amanheceu para voltar à cidade, pois o pai devia estar preocupado com ele.

O príncipe lhe disse que se perdera na floresta enquanto caçava e que dormira na cabana de um carvoeiro, que lhe oferecera pão preto e queijo. O rei seu pai, que era um homem bom, acreditou, porém a mãe não ficou persuadida, e vendo que ele ia quase todos os dias caçar, e que sempre tinha uma desculpa na ponta da língua quando passava duas ou três noites fora, não teve mais dúvidas de que se tratava de um namorico: ele viveu com a princesa assim mais de dois anos inteiros, e ele tiveram dois filhos, tendo o primeiro, que era uma menina, recebido o nome de Aurora, e o segundo, um menino, o de Dia, porque parecia ainda mais belo do que a irmã.

A rainha pediu várias vezes ao filho que se lhe explicasse, que devia levar a vida regrada, mas ele não tinha a coragem de lhe confiar o seu segredo; temia-a, embora a amasse, pois ela era da raça dos ogros, e o rei só a desposara pelos seus grandes bens; dizia-se até mesmo na Corte, em surdina, que tinha a inclinação dos ogros, e que toda vez que via

¹¹ Já fora de moda no século XVII.

criancinhas, era a duras penas que conseguia conter-se; por isso, o príncipe jamais quis contar-lhe nada.

Mas quando o rei morreu, fato sucedido dois anos depois, ele se viu senhor e declarou publicamente o seu casamento, trazendo, com pompa e circunstância, a esposa ao castelo. Fizeram-lhe uma recepção magnífica na cidade principal, onde ela entrou seguida dos filhos.

Passado um tempo, o novo (já não era tão jovem assim) rei foi guerrear com o imperador Cantalabuto, seu vizinho. Deixou a rainha-mãe como regente do reino, e lhe recomendou muito a esposa e os filhos: deveria ficar guerreando por todo o verão, e assim que ele partiu, a rainha-mãe mandou a nora e os seus filhos para uma casa de campo na floresta, para poder saciar mais facilmente a sua horrível vontade.

Alguns dias depois, ela mesma foi para lá e, certa noite, disse ao cozinheiro:

- Amanhã, no jantar, quero comer a pequena Aurora.

- Ah, não, senhora! – disse o cozinheiro.

- Eu quero – disse a rainha, e o disse num tom de ogra com vontade de comer carne fresca. – E quero comê-la ao molho Roberto¹².

O pobre homem, sabendo perfeitamente que não se devia discutir com uma ogra, pegou o facão e subiu ao quarto da pequena Aurora: tinha então quatro anos, e veio, pulando e rindo, lançar-se-lhe ao pescoço, e pedir-lhe balas. Ele começou a chorar, deixou o facão cair, e foi, resoluto, até o viveiro degolar um cordeirinho, que preparou com um molho tão bom que a patroa lhe garantiu que nunca havia comido nada igual. Entrementes, ele pegara a pequena Aurora e a dera à sua mulher para que esta a escondesse na casa que eles tinham atrás do galinheiro.

Oito dias depois, a malvada rainha disse ao cozinheiro:

- Na ceia, quero comer o pequeno Dia.

Ele não replicou; decidido a enganá-la como da outra vez, foi buscar o pequeno Dia, e o encontrou empunhando um pequeno florete, com o qual duelava com um grande macaco; no entanto tinha só três anos. Levou-o à esposa, que o escondeu com a pequena Aurora, e pôs no lugar do pequenino Dia um cabritinho bem macio, que a ogra achou admiravelmente bom.

Tudo estava dando certo, mas certa noite a malvada rainha disse ao cozinheiro:

- Quero comer a rinha com o mesmo molho com que comi os seus filhos.

¹² Molho feito de manteiga, farinha, cebolas, água fervida, vinho branco, mostarda, sal e pimenta. É um excelente acompanhamento para uma carne bovina.

Então, o pobre cozinheiro se desesperou, pois não sabia como poderia enganá-la. A jovem rainha já passava dos vinte anos, sem contar os cem que dormira: tinha a pele um pouco dura, apesar de linda e branca; e como encontrar um animal tão duro assim?

Resolveu, para salvar a própria vida, degolar a rainha, e subiu ao seu quarto, decidido a dar um só golpe; tentava enfurecer-se, e entrou de punhal na mão no quarto da jovem rainha. Porém, não quis surpreendê-la, e contou-lhe com muito respeito a ordem que recebera da rainha-mãe.

- Cumpra o seu dever – disse-lhe ela -, oferecendo-lhe o pescoço. Execute a ordem que lhe deram; vou rever os meus filhos, os meus pobres filhos que tanto amei (ela os julgava mortos desde que os haviam levado sem lhe dizerem nada).

- Não, não, senhora – responde-lhe o pobre cozinheiro todo comovido -, não morrerá, e não deixará de rever os seus queridos filhos, mas isso acontecerá na minha casa, onde os escondi, e eu vou enganar a rainha de novo, fazendo-a comer uma jovem corça no seu lugar.

Levou-a imediatamente à sua casa, onde ela se pôs a beijar e chorar com os filhos, enquanto ele próprio foi preparar uma corça, que a rainha comeu na ceia, com o mesmo apetite que teria comido a jovem rainha. Estava muito contente com a sua crueldade e preparava-se para dizer ao rei, quando ele voltasse, que os lobos enraivecidos haviam comido a rainha sua esposa e seus dois filhos.

Certo dia, quando passeava, como de costume, pelos pátios e pelos viveiros da casa de campo para farejar alguma carne fresca, ouviu, na casa que ficava atrás do galinheiro, o pequeno Dia aos prantos, pois a rainha sua mãe queria vergastá-lo porque ele fora desobediente, e ouviu também a pequena Aurora pedindo clemência para o irmão. A ogra reconheceu a voz da rainha e dos seus filhos, e, furiosa por ter sido enganada, ordenou no dia seguinte, assim que amanheceu, com voz assustadora que fazia todos tremerem, que trouxessem para o meio do pátio um caldeirão, e que o enchessem de sapos, víboras, cobras e serpentes, para que nele fossem lançados a rainha e os seus filhos, bem como o cozinheiro, a sua esposa e a empregada desta: determinara que os trouxessem com as mãos amarradas nas costas.

Estavam lá, e os carrascos se preparavam para lançá-los ao caldeirão, quando o rei, que não era esperado tão cedo, entrou no pátio a cavalo; viera às pressas, e perguntou, apavorado, o que significava aquele horrível espetáculo; ninguém ousava responder-lhe, quando a ogra, enraivecida por ver o que via, se atirou de cabeça no caldeirão, sendo devorada num instante pelos bichos asquerosos que ela própria mandara pôr lá dentro. É claro que o rei ficou triste: ela era sua mãe; mas logo se consolou com a sua bela esposa e os seus filhos.

MORALIDADE

Esperar por um tempo um bom e rico esposo,
Galante¹³, encantador, garboso,
É coisa bastante vulgar,
Porém, esperar por um século, e dormente,
Moça igual não se pode achar,
Que durma tão tranquilamente.

OUTRA MORALIDADE

A fábula deseja apenas mostrar,
Que do hímen amiúde os nós tão delicados¹⁴.
Não deixam de ser bons, ainda que adiados,
Que espere quem se quer casar;
Mas as mulheres, sempre a arder,
Aspiram à fé conjugal.
Que eu não tenho coragem, nem poder
De lhes pregar esta moral.

¹³ No século XVII, essa palavra significava distinguido, cheio de graça.

¹⁴ Os laços do casamento.

ANEXO C - A BELA ADORMECIDA IRMÃOS GRIMM

Tradução de Karin Volobuef

Há muito tempo, viviam um rei e uma rainha que todos os dias diziam: "Ah, se nós tivéssemos uma criança!", e nunca conseguiam uma. Aí aconteceu que, uma vez em que a rainha estava se banhando, um sapo rastejou para fora da água e lhe disse "Seu desejo será realizado; antes que se passe um ano, você dará à luz uma menina". Aquilo que o sapo dissera aconteceu, e a rainha teve uma menina que era tão formosa que o rei mal se continha de felicidade, e preparou uma grande festa. Ele não apenas convidou seus parentes, amigos e conhecidos, como também as fadas, a fim de obter suas boas graças para a criança. Havia treze delas em seu reino, mas como ele só possuía doze pratos de ouro, nos quais elas poderiam comer, uma delas teria de ficar em casa. A festa foi celebrada com toda a pompa e, quando chegou ao fim, as fadas presentearam a criança com dotes mágicos: uma com a virtude, outra com a formosura, a terceira com riqueza, e assim com tudo o que há de desejável no mundo. Quando onze já tinham falado, entrou de repente a décima terceira. Ela queria se vingar por não ter sido convidada e, sem cumprimentar ou mesmo olhar para quem quer que seja, exclamou aos brados: "A princesa deverá espetar-se em um fuso quando tiver quinze anos, e cair morta." E sem dizer mais nada, virou as costas e deixou o salão. Todos estavam assustados, e então adiantou-se a décima segunda, que ainda não tinha feito seu desejo, e como não podia anular a maldição, mas apenas abrandá-la, ela disse: "A princesa não morrerá, apenas cairá em um sono profundo que durará cem anos."

O rei, que queria salvar sua querida criança do infortúnio, ordenou que todos os fusos do reino inteiro fossem queimados. Na menina, entretanto, realizaram-se plenamente todos os dons das fadas, pois ela era tão bela, educada, gentil e sensata que todos que a viam não podiam deixar de gostar dela. Sucedeu que, justamente no dia em que ela completava quinze anos, o rei e a rainha não estavam em casa, e a menina estava sozinha no castelo. Ela andou então por todos os cantos, examinou à vontade aposentos e câmaras, e finalmente chegou até uma velha torre. Subiu a estreita escada em espiral e deparou-se com uma pequena porta. Na fechadura havia uma chave enferrujada e, quando ela a girou, a porta se abriu de um só golpe e lá, em um quartinho, estava sentada uma velha com um fuso, fiando diligentemente seu linho. "Bom dia, velha mãezinha", disse a princesa, "o que você está fazendo aí?" "Eu estou fiando," disse a velha, e balançou a cabeça. "O que é isto, que pula tão alegremente?"

perguntou a menina, e pegou o fuso querendo também fiar. Mal ela tinha tocado o fuso, a maldição se realizou, e ela espetou-se no dedo.

Mas, no mesmo instante em que foi picada, ela caiu na cama que ali estava, e foi tomada de um profundo sono. E este sono estendeu-se por todo o castelo: o rei e a rainha, que tinham acabado de chegar e entrado no salão, começaram a dormir, e com eles toda a Corte. Dormiram então também os cavalos no estábulo, os cachorros no pátio, as pombas no telhado, as moscas na parede, e até o fogo, que chamejava no fogão, ficou imóvel e adormeceu, e o assado parou de crepitar, e o cozinheiro, que queria puxar seu ajudante pelos cabelos porque ele havia feito uma coisa errada, soltou o menino e dormiu. E o vento assentou-se, e nas árvores defronte ao castelo nem uma folhinha se movia.

Ao redor do castelo começou porém a crescer uma cerca de espinhos, que a cada ano ficava mais alta e que, por fim, estendeu-se em volta de todo o castelo e cobriu-o de tal forma que nada mais se podia ver dele, nem mesmo a bandeira sobre o telhado. Começou então a correr no país a lenda da bela adormecida, pois assim era chamada a princesa, de modo que de tempos em tempos chegavam príncipes que tentavam penetrar no castelo através da cerca viva. Mas nenhum deles conseguiu, pois os espinhos estavam tão entrelaçados como se tivessem mãos, e os jovens ficavam presos neles e não conseguiam se soltar, sofrendo uma morte lastimável. Depois de muitos anos, chegou mais uma vez um príncipe ao reino e ouviu quando um velho contava da cerca de espinhos, e que havia um castelo atrás dela, no qual uma linda princesa, chamada Bela Adormecida, já dormia há cem anos, e com ela dormia o rei e a rainha e toda a corte. Ele também sabia pelo seu avô que muitos príncipes já haviam vindo e tentado penetrar pela cerca viva de espinhos, mas haviam ficado presos nela e morrido tristemente. O jovem então disse: "Eu não tenho medo, eu quero ir lá e ver a Bela Adormecida." O bom velho tentou dissuadi-lo de todos os modos, mas ele não deu ouvidos às suas palavras.

Mas agora os cem anos tinham justamente acabado de transcorrer, e havia chegado o dia em que Bela Adormecida deveria acordar. Quando o príncipe se aproximou da cerca de espinhos, estes não eram agora mais do que flores grandes e bonitas que por si sós se abriram e o deixaram passar ileso, e se fecharam atrás dele, formando novamente uma cerca. No pátio do castelo ele viu os cavalos e os cães de caça malhados deitados e dormindo, no telhado estavam pousadas as pombas, e tinham a cabecinha metida debaixo da asa. E quando ele entrou na casa, as moscas dormiam na parede, o cozinheiro na cozinha ainda levantava a mão como se quisesse agarrar o menino, e a criada estava sentada diante da galinha preta que deveria ser depenada. Ele então continuou andando, e avistou no salão toda a corte deitada e

dormindo, e lá em cima, perto do trono, estavam deitados o rei e a rainha. Aí ele continuou andando ainda mais, e tudo estava tão quieto que se podia ouvir sua respiração, e chegou finalmente à torre e abriu a porta do quartinho, no qual Bela Adormecida dormia. Lá estava ela deitada, e era tão bela que ele não conseguia desviar os olhos, e ele se inclinou e beijou-a. Quando ele a tinha tocado com os lábios, Bela Adormecida abriu os olhos, acordou e olhou para ele amavelmente. Então os dois desceram, e o rei acordou, e a rainha e toda a corte, e se olharam espantados. E os cavalos no pátio se levantaram e se sacudiram; os cães de caça pularam e abanaram suas caudas; as pombas no telhado tiraram a cabecinha de sob a asa, olharam ao redor e voaram para o campo; as moscas nas paredes recommçaram a rastejar; o fogo na cozinha levantou-se, chamejou e cozinhou a comida; o assado voltou a crepitar; e o cozinheiro deu um tamanho tabefe no menino que este gritou; e a criada terminou de depenar a galinha. E aí foram festejadas com todas as pompas as bodas do príncipe com a Bela Adormecida, e eles viveram felizes até o fim.